

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.  
La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*



**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

# ***ARQUITECTURA DEL TIEMPO***

***LA COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO:  
CRÍTICA DE LA MÚSICA Y EL CINE PUROS***

**TESIS DOCTORAL**

REALIZADA POR:

**FÈLIX EDO TENA**

DIRIGIDA POR:

**Dr. FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN  
Dr. FRANCESC MORATÓ PASTOR**

CASTELLÓ, 2010



## **AGRADECIMIENTOS.**

Quiero mostrar mi agradecimiento personal a Josep J. Conill por la facilitación de materiales musicales, filosóficos y cinematográficos, y cuya experiencia, a pesar de nuestros puntos de vista diferentes, ha servido como modelo para la gestación del encuentro entre dichos campos que se realiza en la presente investigación. Asimismo, mi reconocimiento a Alfredo y José Personat por haber escuchado y discutido mis planteamientos de filosofía de la música y filosofía del cine en sus clases de Acústica Musical y Música y Matemáticas. También a Conchín Darijo por escucharme y animarme después de sus interesantísimas clases de Historia de la Música.

Pau Monfort y Ramon Ulldemolins son las personas que conozco a las que más les gusta la música –escucharla, interpretarla y hablarla. Su enorme talento y su entusiasmo por la Unió Musical de Vilafranca han convertido esta agrupación en legendaria, también en un vehículo perfecto para conocer e interpretar obras de Manuel de Falla, Amado Blanquer, Leonard Bernstein, Phillip Glass, Silvestre Revueltas o Alberto Ginastera. Qué placer y que continúe muchos años más.

Los tutores de esta tesis, Francisco Javier Gómez Tarín y Francesc Morató Pastor, cada uno desde sus respectivas especialidades y diferentes maneras de trabajar, me han ayudado a formarme como investigador. Ahora comienza un nuevo camino para mí en el cual espero contar con su colaboración.

Finalmente, debo mucho a mis padres y a mi hermana por haber utilizado un tiempo que les pertenecía por derecho.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

## ÍNDICE.

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>3</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>5</b>
<b>1. OBERTURA .....</b>	<b>7</b>
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	7
1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.....	17
1.4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	21
1.5. ENFOQUE, CONTENIDOS Y ESTRUCTURACIÓN.....	27
<b>2. MARCO TEÓRICO: MÚSICA, CINE Y FILOSOFÍA.....</b>	<b>31</b>
2.1. EL CAMINO HACIA EL CONCEPTO (I).....	31
2.1.1. <i>Crítica de la razón pura</i> .....	44
2.2. EL CONTEXTO: LA INVERSIÓN DEL IDEALISMO.....	69
2.2.1. <i>La revolución física</i> .....	71
2.2.2. <i>La nueva filosofía</i> .....	84
2.2.2.1. La noción ontológica.....	85
2.2.2.2. El principio de individuación.....	89
2.2.2.3. ¿Qué es la filosofía?.....	95
2.2.3. <i>La revolución del arte moderno</i> .....	102
2.2.3.1. La arquitectura pura.....	106
2.2.3.2. La escultura pura.....	109
2.2.3.3. La pintura pura.....	112
2.2.3.4. La literatura pura.....	117
2.2.4. <i>La(s) nueva(s) música(s)</i> .....	123
2.2.5. <i>Un arte nuevo: el cine</i> .....	131
2.3. MÚSICA, CINE Y FILOSOFÍA: EL PLANO DE INMANENCIA.....	137
2.3.1. <i>El plano musical</i> .....	141
2.3.2. <i>El plano cinematográfico</i> .....	152
2.3.3. <i>El plano de inmanencia</i> .....	170
2.4. LA ILUSTRACIÓN DE LA MÚSICA Y EL CINE.....	179
2.5. EL CAMINO HACIA EL CONCEPTO (II).....	195
2.5.1. <i>Crítica de la música pura</i> .....	196
2.5.1.1. La música armónica.....	200
2.5.1.2. Ritmo, notación y composición.....	204
2.5.1.3. La música pura.....	209
2.5.1.4. La(s) nueva(s) música(s).....	222
2.5.2. <i>Crítica del cine puro</i> .....	230
2.5.2.1. El cine puro geométrico.....	238
2.5.2.2. El cine abstracto continuo.....	246
2.5.2.3. El cine directo.....	249
2.6. MÁS ALLÁ DE LA MÚSICA Y EL CINE: LA MÚSICA (IM)PURA Y EL CINE (IM)PURO.....	253
<b>3. ESTUDIOS DE MÚSICA, CINE Y FILOSOFÍA.....</b>	<b>263</b>
3.1. SEMIÓTICA DE LA MÚSICA Y EL CINE.....	263
3.1.1. <i>Los signos en la semiótica pura y su clasificación</i> .....	263
3.1.2. <i>Semiótica pura de la música</i> .....	271
3.1.3. <i>Semiótica pura del cine</i> .....	282
3.2. FILOSOFÍA DE LA MÚSICA Y FILOSOFÍA DEL CINE.....	293
3.2.1. <i>Filosofía de la música</i> .....	296
3.2.1.1. El tema-movimiento.....	305

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

3.2.1.2. El tema-tiempo.....	321
3.2.2. <i>Filosofía del cine</i> .....	331
3.2.2.1. La imagen-movimiento.....	336
3.2.2.2. La imagen-tiempo.....	352
3.3. MODELOS DE PENSAMIENTO-CREACIÓN EN LA MÚSICA Y EL CINE.....	361
3.3.1. <i>La composición organicista en la música</i> .....	364
3.3.1.1. La Gran Forma en la música.....	364
3.3.1.2. La Pequeña Forma en la música.....	391
3.3.1.3. Composición de percepción.....	401
3.3.1.4. Composición de afección.....	406
3.3.2. <i>La composición organicista en el cine</i> .....	417
3.3.2.1. La Gran Forma en el cine.....	417
3.3.2.2. La Pequeña Forma en el cine.....	428
3.3.2.3. Montaje de percepción.....	436
3.3.2.4. Montaje de afección.....	443
3.3.3. <i>La composición impresionista en la música</i> .....	452
3.3.3.1. Situaciones sonoras puras.....	452
3.3.3.2. El sonido-tiempo.....	464
3.3.4. <i>La composición impresionista en el cine</i> .....	485
3.3.4.1. Las situaciones ópticas y sonoras puras.....	485
3.3.4.2. Memoria e imaginación: la imagen-tiempo.....	490
3.4. LA IMAGEN AUDIO-VISUAL: BANDA SONORA Y BANDA VISUAL.....	507
3.4.1. <i>La banda sonora organicista</i> .....	510
3.4.2. <i>La banda sonora impresionista</i> .....	521
3.4.3. <i>El melodrama</i> .....	527
3.5. LA MÚSICA Y EL CINE COMO FILOSOFÍA.....	537
3.5.1. <i>La música como filosofía</i> .....	537
3.5.1.1. La composición organicista.....	538
3.5.1.2. La composición impresionista.....	544
3.5.2. <i>El cine como filosofía</i> .....	555
3.5.2.1. El montaje organicista.....	557
3.5.2.2. El montaje impresionista.....	564
<b>4. FINALE.....</b>	<b>577</b>
4.1. RECAPITULACIÓN DE TEMAS E IMÁGENES.....	579
4.2. LA COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO Y DEL TIEMPO.....	585
4.3. DIFERENTES MODELOS DE PENSAMIENTO-CREACIÓN.....	589
4.4. CONCLUSIÓN: EL ENCUENTRO A TRES BANDAS.....	593
4.5. LÍNEAS DE FUTURO.....	599
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>601</b>
<b>6. EJEMPLOS MUSICALES Y CINEMATOGRAFICOS.....</b>	<b>607</b>

## 1. OBERTURA

### 1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.

La presente investigación pretende reconocer una analogía entre la música y el cine, para así encontrar un nivel en el que se puedan estudiar con los mismos argumentos las piezas musicales y las películas. Pero, de entrada, ¿cómo es posible la comparación entre dos medios que basan su funcionamiento en sistemas perceptivos diferentes? Y, ¿no resulta incongruente la semejanza entre el arte de lo más abstracto, el sonido, y el arte de lo más concreto, la imagen? Estas preguntas no parecen haber resultado definitivas o terminantes, porque es evidente que el cine encontró su camino en la faceta audiovisual, en la cual a menudo la música resulta más fundamental, sugerente y hasta ilustrativa que la imagen. Pero, a pesar de todo, el cine fue mudo, que no silencioso, durante más de treinta años; y no hay que olvidar que muchas películas prescindieron de la música, aunque prescindir de la música no significa hacerlo del sonido o de cierta *musicalidad* a la hora de tratar sus imágenes, por lo que también resultará necesario diferenciar o precisar ambas facetas. Precisamente, si se quiere explicar la proximidad entre los dos medios, hay que buscar algún tipo de relación que vaya más allá de la colaboración directa conseguida con la banda sonora –aunque, a su vez, demostrar el parentesco entre la música y el cine tiene que servir para explicar el fenómeno audiovisual y para justificar cómo puede ser plenamente consecuente.

Cineastas vanguardistas como Hans Richter, Louis Delluc o Germaine Dulac fueron, en la década de los años veinte del pasado siglo, los primeros en plantear esta posibilidad. Por ejemplo, el crítico musical Emile Vuillermoz escribió en 1919 (Mitry, 1990: 130): “La composición cinematográfica obedece, sin duda, a las leyes secretas de la composición musical. Una película se escribe y se orchestra como una sinfonía. Las ‘frases’ luminosas tienen su ritmo”. En realidad, estos cineastas estaban buscando la posibilidad de un “cine puro”, que tiene que prescindir de cualquier traza de guión o argumento y basarse exclusivamente en imágenes que son

pensadas y montadas de una forma autónoma. “Hay que crear un cine”, proclamó Delluc (Mity, 1990: 130), “que no deba nada ni al teatro ni a la literatura, sino a la única virtud de las imágenes animadas”. Sin embargo, a pesar de esta reivindicación y de este propósito excluyente, los ideólogos del “cine puro” pensaron en la música como un modelo fundamental a la hora de construir sus proyectos y reflexionar sobre sus resultados. Pero, justamente, por lo que se refiere a la música, la posibilidad de conseguir una “música pura” también ha gozado de privilegio. A título de ilustración, Eduard Hanslick abogó por una composición exclusivamente musical, absolutamente configurada y, por tanto, pura, lo que significa que una pieza musical tiene que excluir cualquier factor exterior, sea literario, psicológico o expresivo. En palabras de Hanslick (1876: 24): “Los pensamientos que expone el compositor son puramente musicales ante todo. Cuando una bella melodía de cierto carácter se presenta a su imaginación, no debe ser nada más que ella misma”.

Por todo ello, parece que la misma posibilidad de pureza puede convertirse en una dificultad a la hora de la identificación entre la música y el cine. En cualquier caso, de poder seguir por este camino habrá que revisar la propuesta, aunque ya es muy significativo que los propios planteamientos del “cine puro” y de la “música pura” presenten problemas semejantes. Por un lado, el recorrido del “cine puro” fue corto, y los argumentos que propusieron sus protagonistas para justificar la relación entre la música y el cine en ningún momento consiguen ir más allá de la analogía superficial ni especificar ejemplos concretos que sirvan para demostrar la relación. Por el otro, del estudio objetivo de los factores musicales se pueden promover, entre otras, interpretaciones ontológicas y filosóficas, ya que si se estudian los acontecimientos inmanentes, en este caso musicales, existe la posibilidad de comprender la emergencia de lo nuevo y la propia actividad creadora. En otras palabras, la música puede ser mucho más que algo “puramente musical” atendiendo justamente al devenir del sonido (movimiento y tiempo) y al pensamiento existente en la composición. Sin olvidar tampoco que en muchas ocasiones tanto el hecho musical como el



cinematográfico siempre han estado relacionados con elementos exteriores y ajenos que los han condicionado y hecho evolucionar, contra los cuales, eso sí, se han constituido las reivindicaciones de pureza. Así, muchas músicas están directamente condicionadas por motivos externos como celebraciones litúrgicas, la realización de espectáculos o la ilustración de programas literarios, por cuyos funcionamientos la música es de una determinada manera y está sujeta a funcionalidades ajenas. Y el cine a menudo ha encontrado su fuente de desarrollo en la colaboración con las otras artes, bien sea la literatura, la pintura o la misma música. Por todo ello, la reivindicación de un ideal de purismo tanto en un caso como en otro no puede esconder o maquillar el hecho de que desde esas posiciones externas se ha ayudado e incentivado a encontrar nuevos recursos referentes a la estricta composición musical o al estricto montaje cinematográfico.

En cualquier caso, la propuesta de un “cine puro” que da como resultado una “música de imágenes” es la primera aportación explícita de cara a la posibilidad de realizar un estudio que compare la música y el cine – una comparación que quiere ir más allá de la estricta colaboración de la música y el cine en la banda sonora. Sin ir más lejos, gracias a esta analogía se ha planteado la pregunta inicial que mueve este trabajo: ¿es posible reconocer un nivel en el que la música y el cine hacen lo mismo? A partir de aquí, hay que construir un marco teórico que justifique dicha relación y que identifique los puntos de concordancia. Y para ello se tendrán que encontrar y utilizar argumentos generales que sirvan tanto para las piezas musicales como para las películas. Esto significa, además, que se tienen que poder relacionar casos concretos, es decir, tipos de música específicos con tipos de cine específicos, los cuales pueden ser diferentes de las películas vanguardistas. Sin embargo, no se puede olvidar que la homología música-cine tiene que reconocer en todo momento que cada parte posee estructuras autónomas propias, ya que con el énfasis puesto en el ideal de pureza se destaca precisamente la reivindicación concreta de los usos inmanentes de la composición y del montaje. En resumen, el interés de este trabajo no

consiste en proponer una identificación entre, por ejemplo, los temas musicales y las escenas de una película como posible equivalente. Más allá de posibles funcionamientos similares que se podrían reconocer en algún ejemplo concreto, se pretende encontrar un nivel general de homologación que permita comparar tipos de música con tipos de películas sin renunciar a las capacidades propias de cada parte. Asimismo, si se quiere demostrar que se pueden desencadenar resonancias, que es posible reconocer en una y otra parte dinámicas similares que incumben al terreno de la construcción o a la capacidad por desencadenar efectos similares, se tendrá que ir más allá del significado literal de lo puro como “ausencia de elementos extraños”, es decir, si se quiere mantener un ideal de pureza, tendrá que ser confeccionado, tallado y actualizado según la realidad heterogénea que posibilitan la música, el cine y la posibilidad de su encuentro.

## **1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.**

Esta investigación busca reconocer las afinidades entre el sonido y la imagen, es decir, cómo pueden establecerse unos parámetros de funcionamiento para ambos campos. En principio, que el sonido sea una masa que se mueve, se retuerce y se expande, significa que es un producto que crea relaciones temporales a partir del movimiento de sus partes o que trata directamente con la misma dimensión temporal. Por lo tanto, habrá que buscar un campo visual en el que las dimensiones del movimiento y el tiempo sean fundamentales. El cine responde a estos requisitos.

Sonido e imagen; música y cine. Porque si el sonido es el nombre que se da a las vibraciones de los cuerpos o a las ondas sonoras, con el arte de componerlo, combinarlo, organizarlo, mezclarlo, transformarlo o fusionarlo según el devenir de la naturaleza, de las afecciones o de leyes determinadas ya se hace música. De la misma manera, la imagen es la apariencia visible de la materia, pero hay que diferenciar el aparato que la proyecta, por ejemplo el cinematógrafo, del arte de componer, modificar, aislar, mover y encadenar las propias imágenes para privilegiar episodios y recovecos y conseguir así algo más. Con ello se está haciendo cine, es decir, el cine es composición, es, todavía en un sentido metafórico, la música de las imágenes.

Por todo lo dicho, la primera consecuencia que se desprende de este planteamiento se sitúa en el plano de la ilustración musical y fílmica, para estudiar cómo puede establecerse una metodología de trabajo que permita, a partir de la identificación y diferencias de ambos campos, dar con una herramienta capaz de otorgar, a la vez, nuevos puntos de vista. Así, que se recurra a conceptos como el movimiento y el tiempo a la hora de hablar de la música y el cine, ya indica la existencia de audiciones y visiones que trascienden el propio medio en cuestión, sea el sonido o la imagen, pero que permiten su valoración y la posibilidad de su relación desde el momento en que éstas son identificadas. El objetivo principal de la investigación reside,

pues, en buscar y describir esos rasgos comunes entre medios aparentemente distantes unos de otros. Además, con el estudio de los acontecimientos de la pieza musical y de la película se muestra que son procesos resultantes de la composición y del montaje. En otras palabras, en el momento de la ilustración también se destacará el propio contenido de una manera autorreferente, lo que significa que dichas formas de organización son formas de pensamiento. Pero, ¿qué imagen del pensamiento ofrecen la música y el cine? ¿Cómo se plantea la relación entre un determinado material, sean los sonidos o las imágenes, y el pensamiento a través de la composición y del montaje?

Queda así planteado un problema filosófico, en la medida en que los conceptos de “movimiento”, “tiempo” y “pensamiento” son filosóficos. Por consiguiente, es la filosofía la disciplina desde donde se quiere organizar el encuentro entre la música y el cine. Y, no por casualidad, el ideal de pureza también se ha aplicado en la filosofía. En términos filosóficos, la posibilidad de alcanzar un conocimiento puro se reconoce a partir de la tradición del pensamiento idealista, según el cual el conocimiento racional es inherente a la mente humana y una forma singular afín con la naturaleza, lo que permite la formulación de argumentos puros que no necesitan de la intermisión de la experiencia y que, a pesar de todo, consiguen describirla. Fue Kant quien aplicó el adjetivo puro a la razón para formular el conocimiento transcendental, es decir, todo conocimiento que sólo depende del sujeto y de la razón y que excluye el contacto con la experiencia: “entre los conocimientos *a priori* reciben el nombre de puros aquellos a los que no se ha añadido nada empírico” (Kant, 1988: 43). En otras palabras, para Kant es el entendimiento de una manera autónoma y sin el curso de la experiencia el que determina de antemano las explicaciones sobre las cosas, de ahí la referencia a la pureza del pensamiento y a su capacidad de trascender los simples datos de los objetos. Para Kant queda así planteado el principio fundamental del pensamiento y de la filosofía, por lo que, si es la filosofía la disciplina que organiza el encuentro entre la música y el cine, habrá que estudiar si se puede comparar o equiparar el modelo de pensamiento puro o

transcendental con las formas de pensamiento que se promueven desde la composición musical y el montaje cinematográfico. En otras palabras, si puede reconocerse un mismo modelo de música pura, cine puro y filosofía pura a partir del estudio de sus capacidades autónomas.

Sin embargo, tanto la música como el cine promueven un tipo de pensamiento especial que tiene unas consecuencias filosóficas muy poderosas y que conducen más allá del pensamiento entendido de una manera pura o transcendental. Esto es debido principalmente a que el trabajo de la composición y del montaje se produce sobre un material, que son los sonidos o las imágenes. Por lo que dicha composición no da como resultado una cristalización de la razón pura, sino un artefacto que va mucho más allá en la medida en que es capaz de fusionar tanto lo físico como lo mental. Urgirá, por tanto, reactivar y matizar el significado o la posibilidad de pureza como la simple ausencia de factores extraños, ya que tanto en la música, en el cine como en el pensamiento pueden reconocerse factores que van más allá de sus elementos inmanentes. Aunque tan sólo es a través de estos elementos que podrán hacerse patentes dichos argumentos generales.

A partir de aquí, el reto de la investigación residirá en ver cómo lo sonoro se puede asemejar con lo visual y viceversa, o cómo de una manera recíproca pueden interactuar modelos de referencia. Para ello se pondrán en relación una serie de intereses estéticos y filosóficos con concepciones del mundo que tienen sus orígenes en la semiótica y en la ciencia. Y se tratará de entender la música y el cine como capaces de reproducir tanto los procesos mentales como los físicos. De poder establecer un nuevo ideal de pureza en la música y el cine, éste se referirá a la capacidad de la composición y del montaje de erigirse como materia del pensamiento y materia del ser, como Pensamiento y Naturaleza. Por eso, el estudio de estos dos medios no sólo servirá para presentar una nueva imagen del pensamiento, sino que también se relacionará con una nueva experiencia vital que habrá que contextualizar y constatar desde la ciencia, la estética y la filosofía.

La atención a esta dialéctica entre lo específico y lo general tiene que resolver la manera en que se produce el encuentro entre los tres campos. Esto servirá tanto para encauzar el trabajo como para desprender los objetivos que se esperan conseguir:

1. Demostrar que la música y el cine permiten pensar de una manera nueva el ideal filosófico de pureza, y que este nuevo estatuto se encuentra relacionado con toda una experiencia vital que implica los campos de la ciencia, la filosofía y la estética.
2. Realizar la crítica de la música pura y la crítica del cine puro desde el nuevo ideal de purismo.
3. Buscar y describir los rasgos comunes que unen la música y el cine en el tratamiento del movimiento y el tiempo y entendidos como procesos de pensamiento.
4. Reconocer que el tratamiento del movimiento, el tiempo y el propio pensamiento son problemas filosóficos y que, por tanto, el encuentro se realiza a tres bandas entre la música, el cine y la filosofía, aunque es a través de ésta que se organiza, de ahí que se tenga que realizar una filosofía de la música y una filosofía del cine.
5. Establecer diferentes formas de pensamiento que sirvan para entender de la misma manera la música y el cine a través de diferentes tipos de pensamiento-creación (composición y montaje como formas de pensamiento-creación)
6. Justificar las diferentes posibilidades de trabajar una banda sonora cinematográfica, es decir, de relacionar la imagen con la música y

el sonido a partir de las formas de composición y montaje estudiadas.

7. Comprender que la música y el cine son formas de pensamiento-creación y, por tanto, de filosofía, pero siempre a través de sus propios conceptos.

En última instancia, por tanto, se intentará conseguir una herramienta que sirva tanto para hablar de la música como del cine. El trabajo consistirá en explicar un nivel general que, no obstante, tan sólo es posible desde la autonomía de los dos campos elegidos –de ahí la necesidad de realizar una crítica de la música pura y del cine puro. A partir de aquí, se tendrá que demostrar que de la confluencia posible y general entre los dos medios se pueden reconocer diferentes tipos o paradigmas en los que tendrán cabida las piezas musicales y las películas. Unos tipos generales que vendrán dados por la filosofía, que es el área desde donde se organiza el encuentro. Pero, a su vez, es muy importante repetir que la filosofía también encontrará un nuevo estatuto gracias a la música y el cine, que, como artes del movimiento y el tiempo, permitirán la reconstrucción del concepto de razón pura, lo que significa que así se podrá situar a estos medios en el panorama filosófico general. Y entonces se habrá producido el encuentro, a partir del cual se podrá trabajar. Pero para ello también urge presentar una hipótesis de trabajo y la consiguiente metodología.





### **1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.**

Presentada la justificación y planteados una serie de objetivos generales, ya se puede plantear la hipótesis que servirá para la constatación de unas consecuencias. La investigación se centrará en establecer una analogía entre la composición musical y el montaje cinematográfico. En esta investigación, debido a la comparación con la composición musical, hablar de dirección cinematográfica significará automáticamente referirse al montaje. En otros términos, se entiende el montaje cinematográfico de una manera total, es decir, como la *última palabra* del trabajo del director de cine o cineasta. Con esto no se hace sino seguir una visión que han justificado directores como S.M. Eisenstein, Orson Welles o Jean-Luc Godard (Godard, 2005: 34): “Cuando los efectos de montaje ganen en eficacia a los efectos de la dirección, la belleza de ésta se verá duplicada, con un encanto imprevisto que desvela los secretos a través de una operación análoga a la que, en matemáticas, consiste en *despejar* una incógnita.” Asimismo, en este trabajo también se considera que, si sobre el director recae la responsabilidad del resultado de unir los elementos sujetos a montaje, también aquí se incluye a todo lo referente a la banda sonora. Siguiendo a Michel Chion (1997: 15): “El cine es, en efecto, un lugar en que la música, sea realizada a propósito para el filme o tomada de una fuente preexistente, se transforma, desempeñando su papel dentro de un conjunto. Por ello, nuestra originalidad estriba en conceder un lugar más importante que de costumbre a aquellos que, en muchos casos, son los responsables de este conjunto, si es que no son sus artífices completos: los directores”.

A partir de aquí, para comparar la composición musical con el montaje cinematográfico, se acudirá a conceptos filosóficos como el movimiento, el tiempo y el pensamiento, lo que significa que es de la filosofía desde donde se organiza el encuentro. Este planteamiento ya permite formular una hipótesis de trabajo:

- **Existe un nivel en el que se pueden comparar los trabajos del compositor y del cineasta: el tratamiento del movimiento y el tiempo, que se manifiesta en la relación composición-montaje y que, por tanto, implica directamente al pensamiento.**

El cineasta, con su trabajo y despliegue de los planos, realiza un montaje con el propio material que se puede equiparar en muchos casos a la composición musical, demostrando que se puede hacer música con otros elementos que no sean las notas. Por consiguiente, según esta hipótesis, existiría un nivel en el que la música y el cine pueden equipararse. Lógicamente, habrá que especificar dónde se encuentra esta esfera de concordancia, porque el primer escollo que aparece al establecer la analogía entre el cine y la música se refiere a sus diferencias de naturaleza en cuanto basan su funcionamiento en sistemas perceptivos diferentes. Es decir, la diferencia entre el arte de lo más concreto, la imagen, y lo más abstracto, el sonido. Saltar esta barrera es lo primero que habrá que hacer, porque la pretensión de esta investigación es terminar con los tópicos que no permiten ir más allá. Así, una imagen “musical”, atendiendo al carácter abstracto del sonido, sería la que está abierta a múltiples interpretaciones o la que se encuentra desposeída de toda significación o verosimilitud. Pero no hay que olvidar que se ha destacado como medio de comparación la capacidad organizativa de ambos campos, su tratamiento de los acontecimientos, bien sean visuales o sonoros. Por consiguiente, ni sonido ni imagen, únicamente acontecimientos. Acontecimientos que habrá que analizar, pero no según una significación concreta o las reglas de la verosimilitud, sino siguiendo su propia lógica interna.

Ello se realizará a través de las conexiones existentes entre movimiento y sonido, también entre movimiento e imagen. Que serán posibles desde la perspectiva de la duración, del tiempo. Sin embargo, también se ha introducido el factor intelectual, el establecimiento de una construcción y de un ritmo a lo plenamente material, bien sean los sonidos o las imágenes que se mueven en el tiempo. Es en este sentido que se

convierte en fundamental la acción del pensamiento, las maneras de pensar. Pero justo el hecho de que se destaque la presencia de unos sonidos y de unas imágenes ya implica que la investigación no será metafísica, sino más bien arqueológica y genealógica, pues se buscará explicar una posible concordancia entre la composición y el montaje a partir de los artefactos que constituyen las piezas musicales y las películas, a la vez que este trabajo se extraerá de las circunstancias internas que los posibilitan. Se producirá, en efecto, un tratamiento de la experiencia, esto es de los discursos fílmicos y sonoros. De ahí que el ideal de pureza remita en primera instancia a la autonomía de cada medio, pero siempre en el seno de una construcción que será, a la vez, vehículo del pensamiento y materia del ser.

En suma, la hipótesis planteada se hace eco de unas posibilidades que van mucho más allá de la música y el cine, pero que tan sólo estos medios las hacen posibles. De poderse demostrar esto habrá que ver cómo la composición y el montaje son capaces de implicar el pensamiento y la materia del ser, consiguiendo así un nuevo ideal de pureza. Pero, en cualquier caso, todo esto se demostrará a partir del estudio y del análisis de diferentes ejemplos musicales y cinematográficos desde la perspectiva filosófica planteada. Por ello se desprende que el trabajo será un ejercicio de filosofía *práctica* a través del cual se construirá un corpus dinámico de composiciones y películas que servirá para demostrar y constatar la existencia de paradigmas generales que sirven para explicar tanto la música como el cine.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

## 1.4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

Como se ha visto, se ha presentado una idea de la música y del cine coincidente en su dinamismo, y esto significa que cualquier comentario sobre su contenido tiene que derivar de su construcción, de los hallazgos técnicos de la obra en cuestión. Ello, además, ya indica el principio general de una metodología de trabajo cuyo objetivo es conseguir una valoración de la obra lo más rigurosa posible, basada, en efecto, en un despiece de sus series de desarrollo que muestre que no hay separación posible entre explicación y experiencia. Por lo tanto, bajo la influencia de los principios de asociación, selección, comparación, agrupación, descripción y, sobre todo, de la ilustración atenta, se pretende alcanzar una visión *pura* del objeto artístico, entenderlo como una serie de momentos *puros*.

Pero la investigación se ocupa del cine y de la música y de sus relaciones con la filosofía. Para tratar de realizar este encuentro a tres bandas se trabajará bajo la doble advocación de Th. W. Adorno y Deleuze, es decir, de un “filósofo de la música” y de un “filósofo del cine”. El primero practicó la filosofía de la música desde una óptica marcadamente social, es decir, partiendo de la idea de que “las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos” (Adorno, 2003b: 46), lo que significa que el análisis de la música tiene que demostrar las estructuras de la sociedad. Sin embargo, Adorno primero deja claro que ese reconocimiento en la obra de arte tan sólo es posible a través de su análisis *puro*, y esto significa que cualquier contenido sólo es posible deducirlo de los hallazgos técnicos, porque “no se trata de mostrar qué hay en qué, sino qué *sigue* a qué y por qué” (Adorno, 2003a: 14). Conforme a ello, el concepto de historicidad hay que equipararlo al de duración, y, por tanto, su análisis estará relacionado con el entendimiento de la situación de sentido que se crea poco a poco y a través del cambio y las transformaciones. De ahí que la misión del texto crítico consista en una ilustración del devenir musical que

forma la pieza, esto es, mostrando la dependencia de unos sucesos (musicales) y otros dentro de un todo que es la obra.

Ahora bien, la mayor parte del trabajo filosófico de Adorno se centra en la música de tradición vienesa, cuyo sentido de pureza es reconocido a partir de la configuración organicista de la pieza musical. Este ideal organicista, efectivamente, presenta un tipo de pensamiento particular y una relación con el tiempo a través de la construcción de un todo dinámico de muchas partes (tematismo y desarrollo sinfónico). Pero también ha habido muchas obras que han renunciado a este sistema, lo que significa que existen planteamientos alternativos referidos al movimiento, al tiempo y al pensamiento. Y, en este sentido, la obra de Adorno no sirve. Para corregir esta deficiencia se utilizará la taxonomía que Deleuze acuñó para las imágenes cinematográficas, que, fundamentalmente son de dos tipos: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. La primera corresponde, como se demostrará, al tipo organicista que construye un todo con la unión motriz de muchas partes. Por tanto, se tendrá que comparar las películas que responden a este tipo de montaje con las composiciones musicales organicistas, y ver si se pueden utilizar los mismos argumentos para comprenderlas y explicarlas. Pero también se encuentra la imagen-tiempo, caracterizada precisamente por un rechazo del organicismo. Habrá, pues, que seguir el mismo camino metodológico para comparar la música y el cine, es decir, tratar de identificar y de utilizar los mismos argumentos generales tanto en las piezas musicales como en las películas.

Así quedará patente que el encuentro se realiza desde la filosofía, lo cual queda muy claro a partir del hecho de que los trabajos sobre filosofía y música de Adorno y filosofía y cine de Deleuze (2003 y 2004) no constituyen un aparte en su trabajo, sino el punto culminante de su proyecto filosófico.<sup>1</sup> Ahora bien, en todo momento el objetivo de Adorno y Deleuze es pensar la música y el cine en su singularidad de práctica artística pura, lo que precisamente les lleva a entenderlos en sí mismos como pensamiento y a

---

<sup>1</sup> Efectivamente, *La imagen-movimiento* (2003) y *La imagen-tiempo* (2004) pertenecen a la etapa final de trabajo de Deleuze, y se tienen que leer como la sistematización de un pensamiento filosófico al que sólo le quedará su último eslabón, también plenamente autoreflexivo: *¿Qué es la filosofía?* (2005).

reconocer en dichas disciplinas aspectos generales que siempre han preocupado a la filosofía. Es de esta manera que se quiere conservar el ideal de pureza pero sin que su uso signifique un impedimento para tratar de ir más allá, tanto por lo que respecta a la valoración del propio medio como a la posible comparación, en este caso entre la música y el cine. Al respecto, el hecho de que a Adorno no sólo no le gustara el cine sino que lo despreciara debido a su posición eminentemente técnica e industrial, que, según él, también contaminó al mundo musical, no puede hipotecar su legado estético. Además, el tema es también pertinente porque el propio Adorno es el autor, junto a Hans Eisler, de un influyente libro sobre la música de cine: *El cine y la música* (1981). Por su lado, si el proyecto filosófico de Deleuze estuvo centrado en el establecimiento de una lógica del sentido basada en la inmanencia de los acontecimientos y de las imágenes, se abrirá efectivamente la posibilidad de comparar dicha lógica con la práctica de las relaciones de las imágenes del cine. Al mismo tiempo, para Deleuze la filosofía es básicamente un constructivismo (Deleuze y Guattari, 2005), una articulación artificial que sirve para formar un concepto que, evidentemente, también se compara con el elemento de montaje del cine. Lo que, por otro lado, también invita a una ilustración de dicho constructivismo.

Por todo lo dicho, se quiere destacar de Adorno y Deleuze la reivindicación de la necesidad de la ilustración del devenir histórico de las piezas musicales y de las películas como forma ineludible para comprender su naturaleza. Lo que, como se ha mencionado, no significa un ejercicio tautológico, sino más bien una ilustración de lo que es. Ello ya explica que la presente investigación no será un repaso de sus trabajos, sino más bien un intento de poner en práctica sus planteamientos, eso sí, con el objetivo ya presentado de relacionar el sonido y la imagen. Y, como ya se ha comentado, para conseguirlo se tendrán que estudiar una serie de parámetros generales que permitan la unión de la música y del cine. Una vez establecidos esos parámetros, ya se podrá elegir las películas que los demuestren, es decir, se podrá pasar a su ilustración. Asimismo, con el estudio y comparación de una serie de piezas musicales y de películas se

pretende llegar a un paradigma con el cual especificar tipos de composición, de montaje y, en definitiva, de pensamiento.

El tema fundamental de esta tesis doctoral radica en la posibilidad de un encuentro, de un encuentro a tres bandas entre la música, el cine y la filosofía. Uno de los indicios inequívocos de la precariedad de este tipo de planteamiento, es la necesidad de concebir un estatuto epistemológico que surge de la combinación, mejor o peor resuelta, de métodos y teorías procedentes de hasta tres disciplinas previas. Además, el problema se acentúa en el marco de un formato tan estricto como es el de la tesis doctoral, porque la presente no es una investigación al uso que aborda perspectivas historiográficas o que se plantea el seguimiento de unos parámetros a ejecutar sobre un *corpus* establecido de cara a la satisfacción de demostraciones de carácter empírico. Por el contrario, las demostraciones que aquí se llevan a cabo suponen la base de una propuesta teórica que cumple los requisitos de un trabajo de investigación en la medida en que pretende avanzar el conocimiento concreto sobre el que se desarrolla, esencia fundamental de toda tesis doctoral (Eco, 1999)

La perspectiva de utilizar un *corpus* cerrado o de establecer un marco teórico tipológico o definidor de conceptos sobre la composición y el montaje (tanto musical como cinematográfico) ha sido obviada en favor de una evolución del pensamiento filosófico sobre la materia y del establecimiento de una nueva concepción de la pureza aplicable al encuentro entre música y cine. Para ello es evidente que no se está del lado de las concepciones epistemológicas vigentes que priman la especialización en un campo concreto. Pero, al mismo tiempo, tampoco resulta demasiado apropiado para los objetivos de este trabajo adoptar un simple punto de vista interdisciplinar, precisamente debido a la problemática que surge del panorama científico actual –centrado sobre todo en la especialización. Por ello, en lugar de seguir un método académico o interdisciplinar, se ha propuesto un enfoque científico de carácter *transdisciplinario*, basado en la táctica del *encuentro científico*. Y ello con el convencimiento de que ese avance del conocimiento que se pretende conseguir acostumbra a surgir en las ciencias sociales en



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

los puntos de confluencia de diferentes campos y disciplinas –tal como han demostrado los sociólogos de la ciencia Matei Dogan y Robert Pahre (1993: 143-193). De ahí que sea tan importante ya la posibilidad del encuentro en sí mismo, simplemente porque las zonas fronterizas entre los dominios suelen ser las peor exploradas y permiten, por eso mismo, combinaciones muy creativas de materiales procedentes de campos diversos.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

## **1.5. ENFOQUE, CONTENIDOS Y ESTRUCTURACIÓN.**

Presentada la hipótesis de trabajo y la metodología desde la que se trabajará, se hace necesaria, para terminar este bloque de presentación, una pequeña síntesis que explique cómo se regirá y estructurará la propia investigación. El objetivo del trabajo reside en preparar un encuentro entre la música, el cine y la filosofía. Y ya se ha explicado que esto será posible desde el momento en que los tres campos pueden relacionarse como estructuras de pensamiento-creación a partir de la composición y el montaje del movimiento y el tiempo.

El primer paso que habrá que realizar consistirá en la elaboración de un marco que sirva de contexto para el encuentro a tres bandas. Como se ha comentado, el punto de partida que se ha elegido para demostrar las afinidades entre la música y el cine son los panfletos de los cineastas vanguardistas que reivindicaron un cine puro y la música como modelo para conseguirlo. Habrá que estudiar, por tanto, por qué la música puede ser considerada un modelo referencial, lo que conducirá directamente a argumentos y conceptos que son filosóficos. Además, estudiada y superada la referencia inicial, se constatará que el tratamiento de la música y el cine también es claramente filosófico a partir del reconocimiento del paradigma vital y experiencial al que pertenecen, del cual se podrá derivar un nuevo ideal de pureza. Conforme a ello, ya se estarán poniendo las bases para el reconocimiento de las audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas que se encuentran presentes en las piezas musicales y en las películas, las cuales representarán su vínculo de unión. Finalmente, este reconocimiento permitirá realizar una “crítica de la música pura” y una “crítica del cine puro” que servirá como herramienta para compaginar la máxima autonomía de los medios propios con el reconocimiento de esos argumentos generales.

Una vez definido este contexto ya podrá organizarse el encuentro entre la música, el cine y la filosofía. Como se ha visto, se quiere estudiar el arte de los sonidos y de la imagen a través de argumentos filosóficos. Por

ello se realizará una filosofía de la música y una filosofía del cine que servirán para reconocer en las piezas musicales y en las películas una serie de argumentos generales que provienen del campo de la filosofía. Estos argumentos generales serán el tratamiento del movimiento, del tiempo y del pensamiento, que se tendrán que manifestar de manera análoga tanto en las piezas musicales como en las películas. Es decir, se tienen que poder estudiar como espacios de movimiento, de tiempo y, sobre todo, como formas de pensamiento. Este proceso permitirá también establecer diferentes modelos de pensamiento comunes tanto en la música como en el cine según si se destaca el factor del movimiento, del tiempo o, en definitiva, de un pensamiento particular. Y la aplicación que mide la eficacia descriptiva de estas nociones actuará como demostración práctica de la hipótesis planteada y del marco teórico construido anteriormente.

Aunque esta demostración no constituirá el colofón de la investigación, porque, para consumir el encuentro a tres bandas, de este planteamiento se tendrá que destacar que la música y el cine pueden ser por sí mismos, a partir de sus mecanismos sonoros y audiovisuales, herramientas autosuficientes para pensar y crear. En definitiva, en este trabajo se propone el hecho de que los compositores y los cineastas pueden ser comparados entre sí, pero también con los pensadores. Así, la música y el cine no sólo forman parte de la historia del arte, sino también de la filosofía.

Conforme a ello, en función de los núcleos de contenido, la investigación se ha estructurado en dos partes generales:

## 1. MARCO TEÓRICO: CRÍTICA DE LA MÚSICA PURA Y DEL CINE PURO

### - **El camino hacia el concepto (I)**

Una vez reconocido el principio de que la filosofía es la disciplina desde donde se realiza la unión entre las artes, en este caso la

música y el cine, se realizará una investigación del particular ideal de pureza producido a comienzos del siglo XX.

- **El contexto: la inversión del idealismo.**

La música y el cine permitirán un cuestionamiento del tradicional ideal de pureza. Pero en este cuestionamiento también será básico el reconocimiento de una nueva experiencia vital de alcance general.

- **Música, cine y filosofía: el plano de inmanencia.**

Con la nueva filosofía y el reconocimiento de un nuevo ideal de pureza, se propone el cambio metodológico consecuente, que tendrá como resultado un particular estudio de la música y del cine.

- **El camino hacia el concepto (II)**

El nuevo planteamiento metodológico permitirá la realización de una "Crítica de la música pura" y de una "Crítica del cine puro". De esta manera, ya se habrá resuelto la definición del nuevo ideal de purismo.

## 2. ESTUDIOS DE MÚSICA, CINE Y FILOSOFÍA

- **Filosofía de la música y filosofía del cine.**

Se destacarán las nociones de movimiento y tiempo como las audiciones y las visiones no musicales ni cinematográficas que se encuentran en las piezas musicales y las películas, las cuales permitirán que se realice una filosofía de la música y del cine desde planteamientos similares. Lo que significa que el encuentro entre los dos medios lo organiza la filosofía, porque estos elementos son filosóficos.

- **Modelos de pensamiento-creación en la música y el cine**

A partir del reconocimiento de los mismos conceptos filosóficos en la música y el cine, se intentarán reconocer sistemas o planes afines que convierten los datos de la música y los datos del cine en acontecimientos o cosas que pueden ser pensados de una misma manera. Estos sistemas o planes también serán reconocidos en su capacidad similar tanto de pensar como de crear. Por consiguiente, el vínculo de unión definitivo entre música, cine y filosofía será el pensamiento-creación.

- **La música y el cine como filosofía.**

Los modelos de pensamiento-creación establecen reglas que caracterizan prácticas diversas, en este caso filosóficas. Pero si quieren entenderse como prácticas de la música y del cine, habrá que llegar al mismo punto de confluencia: la música y el cine como elementos de pensamiento-creación y, por tanto, como disciplinas filosóficas.

Obviamente, el trabajo terminará con un apartado dedicado a la comprobación o refutación de las hipótesis planteadas, lo que llevará a establecer unas conclusiones y, si es posible, a plantear una serie de líneas de trabajo abiertas hacia el futuro. En cualquier caso, el aspecto clave que habrá que destacar en este apartado versará sobre la viabilidad y la capacidad de compromiso de una propuesta metodológica que, desde una gran capacidad de abstracción y de su grado de acomodación a disciplinas diferentes, pretende establecer y aplicar un conjunto de reglas que caracterizan unas prácticas generales a procesos diversos. De la misma manera, también se tendrá que hacer hincapié en la necesidad de destacar que las reglas nunca se pueden imponer desde el exterior de los elementos relacionados, sino que tienen que tener un compromiso inmanente con los mismos elementos, y éste tan sólo se podrá demostrar en cada caso particular.

## 2. MARCO TEÓRICO: MÚSICA, CINE Y FILOSOFÍA.

### 2.1. EL CAMINO HACIA EL CONCEPTO (I)

Se ha identificado el trabajo constructivo de la música y el cine con la filosofía, que, siguiendo ahora la definición deleuzeana, no significa otra cosa que la creación de conceptos, es decir, de un tema a través de sus variaciones, componentes y conexiones multidisciplinares en el espacio y el tiempo (Deleuze y Guattari, 2005). A lo sumo, el elemento clave también es la composición, la combinación, la organización, la mezcla, la transformación o la fusión de ideas, en una operación en la que se unen las necesidades de un sujeto con el sello de la civilización de su tiempo y las agregaciones pluripersonales. Desde este punto de vista, se propone la re-construcción del ideal de pureza, y el sello de la civilización para la nueva interpretación vendrá dado por el tiempo de la música y el cine.

Se presentan, por tanto, tres vectores de trabajo: el sonido, la imagen y el pensamiento. Y se quiere organizar un *encuentro* entre ellos. ¿Bajo qué condiciones se puede producir? Si los filósofos piensan a través de conceptos, los músicos lo hacen con los sonidos y los cineastas con las imágenes –aunque también con los sonidos. Por consiguiente, los tres campos coinciden como formas de pensamiento. Sin embargo, también como actos de creación, porque se crean filosofías, músicas y películas. Así, habrá que explicar este nivel de pensamiento-creación. Pero, al mismo tiempo, esta investigación también quiere ser un ejercicio de filosofía de la música y de filosofía del cine, porque el encuentro se organiza en realidad desde la propia filosofía. Y, al respecto, la pregunta que surge es: ¿de dónde vendrán los conceptos de la música y del cine, de sus datos inmanentes o del acto general del pensamiento?

Ahora, pues, es el momento de la elección, de la selección del linaje que conformará el significado del concepto, cuyo estatuto es tan abstracto que podría aplicarse a todo y a su contrario, de ahí la exigencia de la máxima precisión a la hora de definirlo. El punto de partida es, por tanto, la

naturaleza infinita y plural de todo concepto filosófico, en el sentido que sus componentes tienen que ser continuamente ajustados, actualizados y (re)construidos. Se vuelve a destacar, por tanto, el trabajo de composición. Deleuze y Félix Guattari convierten este hecho en toda una declaración de intenciones, a la vez que les permite entender la historia de la filosofía no como una sucesión de sistemas sino como una realidad de planos iguales:

Y así, si se puede seguir siendo platónico, cartesiano, kantiano hoy en día, es porque estamos legitimados para pensar que sus conceptos pueden ser reactivados en nuestros problemas e inspirar estos conceptos nuevos que hay que crear. ¿Y cuál es la mejor manera de seguir a los grandes filósofos, repetir lo que dijeron, o bien *hacer lo que hicieron*, es decir crear conceptos para unos problemas que necesariamente cambian? (Deleuze y Guattari, 2005: 33).

A partir de aquí, el concepto que tiene que ser reactivado es el de pureza, que encuentra su origen en el adjetivo puro. De entrada, son posibles diversos significados para entenderlo. Como se ha visto, en un primer nivel lo puro hace referencia a la autenticidad del propio medio, en este caso si la filosofía, la música y el cine estudiados no contienen elementos extraños. En principio, este es el sentido que otorga Kant a la pureza, según el cual establece su principio de razón pura: “entre los conocimientos *a priori* reciben el nombre de puros aquellos a los que no se ha añadido nada empírico” (Kant, 1988: 43). Desde este punto de vista, la verdad sobre la razón será la estrictamente autorreferente, lo que significa también que el conocimiento de las cosas depende del sujeto, su razón y su capacidad representacional.

Siguiendo con esta definición, la música pura sería aquella que también rechaza todo lo que no es musical, por ejemplo, lo verbal o toda posibilidad de representar escenas, sentimientos o conceptos. A su vez, el cine puro también renunciaría a aquello no cinematográfico, como pueden ser los argumentos novelescos o teatrales, para basarse sólo en la superposición de imágenes y de movimientos. Cabe anotar que, desde este punto de vista, la música y el cine coincidirían en sus rechazos, centrados específicamente en la renuncia de un apoyo explícito en el lenguaje verbal,



ya sea como imitación de su capacidad de expresar algo concreto, ya como la necesidad de justificar su existencia precisamente desde la posibilidad de un significado.

Por consiguiente, ya se podría realizar una investigación que busque las bases de la música pura y el cine puro. En primer lugar, la posibilidad de una “música pura” o “absoluta” encuentra su origen en la filosofía romántica, a través de los pensadores que, como E.T.A. Hoffman (Pestelli, 1994: 463), reivindicaron la música instrumental como un medio que servía para ampliar los límites perceptivos humanos, por lo que, gracias a este poder, superaba a las demás artes y, en concreto, a la música vocal y al lenguaje:

La música instrumental, si es realmente “pura”, debe evitar las agradabilidades insignificantes, las gracias, los “lazzi” de todo tipo. Existe un regocijo más elevado, más magnífico del que habitualmente está presente en nuestro pequeño mundo. Pero el artista capaz de percibir tales sensaciones, aunque sea de manera instintiva, trata de convertirlas en expresiones más elevadas que las que podrían ofrecerle las pobres palabras humanas, aptas sólo para expresar gozos y placeres materiales.

Ahora bien, también desde una perspectiva de purismo musical, Hanslick responde de manera negativa a la pregunta sobre si los sonidos realmente pueden expresar algo. Son, por el contrario, “ideas musicales”, y el único contenido de la música son las formas sonoras. Por eso, “los pensamientos que expone el compositor son puramente musicales ante todo. Cuando una bella melodía de cierto carácter se presenta a su imaginación, no debe ser nada más que ella misma” (Hanslick, 1876: 24). Conforme a ello, parece que hay una contradicción a la hora de valorar el ideal de pureza en la música, que enfrenta a una postura romántica con otra que entiende el significado de pureza de una manera literal.

Por lo que se refiere al cine, el ideal de pureza fue propuesto de una manera radical por los vanguardistas, con el objetivo claro, en palabras de Delluc (Mitry, 1990: 130), de “crear un cine que no deba nada ni al teatro ni a la literatura, sino a la única virtud de las imágenes animadas”. Sin embargo, la posibilidad de la pureza en el cine también se ha manejado en contextos diferentes de los experimentos de las vanguardias. A título de

ilustración, Charles Chaplin fue siempre un defensor del cine puro, al constatar que “el cine no tiene ninguna relación con el teatro; quienes creen lo contrario se equivocan. Es totalmente original. En *La quimera del oro* muestro un almohadón; las plumas blancas bailan sobre la pantalla negra. En el teatro es imposible conseguir este efecto. Por otra parte, ¿qué podrían añadir las palabras a la vivacidad de la escena?” (Romaguera y Alsina, 1989: 473).<sup>2</sup> Pero, como explica Bazin (2002: 18-19), Chaplin creó y desarrolló las técnicas propias del cine para perfeccionar su propio arte como clown:

De no haber existido el cine Charlot hubiese sido sin duda un clown de gran talento, pero el cine le ha permitido elevar la comicidad del circo y del *music-hall* al más alto nivel estético. Chaplin necesitaba los medios del cine para librar al máximo lo cómico de las servidumbres de espacio y tiempo impuestos por la escena o por la arena del circo.

Por su parte, Alfred Hitchcock también introdujo con toda normalidad el concepto de pureza para explicar su noción de montaje:

En *Psycho*, el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los trozos de la película, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico consiguen hacer gritar al público. Creo que es una gran satisfacción para nosotros utilizar el arte cinematográfico para crear una emoción de masa. Y, con *Psycho*, lo hemos conseguido. No es un mensaje lo que ha intrigado al público. No es una gran interpretación lo que lo conmueve. No era una novela muy apreciada la que lo cautiva. Lo que emociona al público es la película *pura* (la cursiva es mía) (Truffaut, 1993: 228).

Y está claro que la defensa del cine puro por parte de Chaplin y de Hitchcock es diferente a la de los vanguardistas, tan diferente como también lo son sus respectivos filmes entre sí. En cualquier caso, queda clara la aplicación literal de lo puro como aquello que no posee ningún elemento

---

<sup>2</sup> En esta obra, Romaguera y Alsina actúan como editores y recopiladores de una amplia selección de manifiestos y documentos sobre estética y técnica cinematográfica, todos ellos escritos por los propios protagonistas de la historia del cine. En posteriores citas, se indicará la fuente original. Así, las citadas palabras de Chaplin corresponden a un texto que el director publicó originalmente en el *Motion picture Herald Magazine*, New York, 1928.

extraño, por lo que, según los planteamientos de Kant, Hanslick y Delluc, existe una razón pura, una música pura y un cine puro respectivamente. Sin embargo, como se ha visto, si se sigue por este camino surgen enseguida problemas derivados de la estrechez de la propuesta –y habrá que ver si el concepto de razón pura también puede ser cuestionado desde esta perspectiva.

Para encontrar una salida a esta situación, se puede acudir de nuevo a Chaplin, que, en su artículo de defensa del cine puro, también añade:

El arte cinematográfico se parece a la música más que a cualquier otro arte. Cuanto más trabajo, más me sorprenden sus posibilidades y más seguro estoy que actualmente sabemos poco de ellas (Romaguera y Alsina, 1989: 473).

En primer lugar, hay que anotar que estas palabras están escritas en el crucial momento de la aparición del cine sonoro. Y Chaplin advierte del retroceso que suponía sustituir el elaborado y ya autónomo lenguaje visual de la época muda por simples explicaciones a través del diálogo hablado, lo que de nuevo conducía el cine al teatro y su frontalidad.<sup>3</sup> Con lo cual, sí que se está reivindicando un cine puro y autónomo, pero, a la vez, se reconoce que el cine como lenguaje autónomo se parece a la música. Asimismo, los artistas del cine absoluto como Delluc, Dulac o Richter, que en su día reivindicaron un cine puro, no prescindieron de la música tanto a la hora de realizar sus películas como de proyectarlas. Como recuerda Chion (1997: 64):

De hecho, una experiencia tan sencilla como la de realizar “filmes puros”, sin música, raramente se intentó hacer, como sabemos, por los artistas del cine absoluto, incluso en los años veinte, cuando existía un público ferviente y asiduo para ello, a quienes no podemos tachar de timidez o de falta de radicalidad, lo que no les impedía recurrir con frecuencia y paradójicamente a las músicas más conocidas. Lo absoluto del cine mudo reposa, pues,

---

<sup>3</sup> Por otro lado, también hay que recordar que, en su texto, Chaplin no renuncia a la nueva técnica del sonoro, sino antes bien denuncia un uso simplista de las posibilidades del sonido, eso sí, reconociendo que la palabra es incompatible con la caracterización de su gran personaje, el mimo Charlot. Al respecto, Chaplin sí que incorporó en su concepción del montaje la música sincronizada con la imagen.

sobre una ilusión: supone la presencia, el acompañamiento, el parasitaje de un elemento exterior (la música) a la vez integrado y no consustancial que atrae hacia sí a la contingencia.

Este punto conduce a la propia idea presentada como eje conductor del trabajo, centrada precisamente en la posibilidad de encontrar elementos comunes en diferentes medios de expresión. Pero también induce a pensar el papel especial que representa la música dentro de las artes, bien por su capacidad de ampliar los límites perceptivos, bien por la capacidad de erigirse en modelo referencial de las otras artes. Si se atribuye a la música un papel de referencia para formas de creación diferentes, esto ya indica de manera implícita que de su estudio se pueden derivar condiciones y argumentos generales que no tienen por qué ser estrictamente musicales y que podrán ser aplicados a otros campos, tanto a otras formas de creación como a aspectos del conocimiento que se adentran en el terreno de la investigación de lo físico y de lo metafísico. Y, como se ha visto, con la comparación de la composición (música), del montaje (cine) y de la creación de conceptos (filosofía), se están buscando esos argumentos generales (el movimiento, el tiempo y el pensamiento). Dilucidar dichas similitudes es justamente un problema filosófico, que gira sobre la posibilidad de encontrar mecanismos similares en cualquier disciplina. Pero no hay que olvidar que Chaplin cita de manera exclusiva a la música. La cuestión, por tanto, radicará en explicar en qué medida la música puede representar un papel referencial para las otras artes y para la filosofía. Una cuestión que no es nueva, porque ya los antiguos griegos aplicaron el concepto típicamente musical de *armonía* a las otras artes, a su cosmovisión de la naturaleza e incluso a la vida cotidiana en general. Todo en un marco en el que se consideraba a la música como la disciplina fundamental para la educación, una faceta, por otro lado, de una importancia vital en la cultura de la Antigua Grecia.

En principio, para los griegos, *armonía* era el nombre de la ciencia de los sonidos proporcionados, era la ciencia de la música. Pero un significado más general del término ya hace referencia a la unificación de componentes disímiles en un todo ordenado. En otras palabras, la música sirve como

modelo para conseguir el orden de las cosas. Este planteamiento se debe principalmente a Pitágoras y su escuela<sup>4</sup>. Y ello es posible a partir de la relación de la música con el número, según la cual se puede comprender el orden de los fenómenos del mundo a través de su regularidad matemática, cuyo mismo orden condicionan y reproducen las relaciones musicales armónicas. Así, la música, en virtud de su principio numérico sería el reflejo del orden universal, porque el número sería el principio fundamental de todo lo que es el cosmos, incluido el propio ser humano. En suma, se entiende la música como reflejo del universo, de las variaciones de las estaciones o de los ciclos naturales: la música del universo o macrocosmos. Aristóteles, en su *Metafísica*, se refiere a los pitagóricos, los cuales “veían en los números las propiedades y proporciones de las armonías musicales; puesto que las demás cosas en su naturaleza toda parecían asemejarse a los números, y los números parecían lo primero de toda la naturaleza, supusieron que los elementos de los números son elementos de todas las cosas que son, y que el firmamento entero es armonía y número” (Aristóteles, 2000a: 77).

Conforme a ello, el firmamento entero estaría compuesto de escalas musicales, siendo la armonía la ciencia que une y soluciona la tensión de las contraposiciones del mundo. Pero, además, este principio es aplicable a todas las artes, bien sea la arquitectura, la pintura, la escultura o la literatura. Ahora bien, habría que diferenciar entre las artes temporales, la misma música o la poesía, que efectivamente sí que buscan la armonía; y las espaciales, la arquitectura o la escultura, que se rigen por la *simetría* que busca las proporciones entre las partes y establece el principio de la parte por el todo, es decir, una parte pequeña es la referencia para medir una parte más grande. Aunque no hace falta decir que, pese a la matización entre las artes temporales y las espaciales, entre armonía y simetría, efectivamente todo pasa por ese ideal armónico de buscar las proporciones

---

<sup>4</sup> El filósofo presocrático Pitágoras no dejó ningún texto escrito. Sus teorías matemáticas y musicales se conocen gracias a sus seguidores, entre los que se encuentran Damón, Platón o Aristóteles. Al mismo tiempo, hay investigaciones que sostienen que dicho planteamiento, según el cual la música más valiosa es aquella relacionada con el número y que ha sido la base para el sistema musical occidental, lo aprendió Pitágoras de Oriente, en concreto de sus viajes por Mesopotamia (Robertson y Stevens, 1972: 18-20).

idóneas. Eso sí, ello no significa una unión de las artes, se busca antes una adecuación conceptual a través de una misma relación de base, no de lenguaje. Y ello es posible gracias a la racionalidad matemática.

A su vez, Pitágoras también buscaba la base matemática, formal y racional del ser humano en su relación con el cosmos. Es decir, el ser humano tenía que buscar su armonía a través de las artes y de la educación. Platón, filósofo que también recupera el pensamiento pitagórico, lo explica así en su diálogo *La República*:

La educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien (Platón, 2000b: 178).

Si la música es importante en la educación de los jóvenes, se debe a que este arte promueve la belleza y la armonía, que son las bases para forjar la virtud. A lo sumo, hay que destacar de la música su relación con el cuerpo humano, en lo que se entiende como una óptica interiorizada del orden armónico del universo: música humana o del microcosmos. Ahora bien, el propio Platón recuerda que es necesario educar bien. Habrá que elegir, por tanto, el tipo de música adecuada. De ahí que esta argumentación tiene que ser completada con la teoría del *ethos*, de la cual Aristóteles también se sirvió para su *Política*:

En las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter, y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos. Respecto a algunos se sienten más tristes y más graves, como ante el llamado mixolidio; ante otros, sienten más lánguida su mente, como ante los relajados, y en otros casos, con un estado de ánimo intermedio y recogido, como parece hacerlo el modo dorio únicamente, y el modo frigio inspira el entusiasmo (Aristóteles, 2000b: 426-427).

Según este planteamiento, pues, cada escala musical tiene su ethos o su capacidad para influir en la conducta humana, y en base a ello hay que elegir las melodías adecuadas al ideal educativo. Con la doctrina del ethos, por tanto, se subrayan las cualidades y efectos morales de la música, su capacidad para transformar la conducta del ser humano. Y cuando se habla de sentimientos morales, hay que referirse a la cólera, la bondad, el ánimo, la sabiduría, etc.

Por otro lado, también hay que anotar que para los antiguos griegos no había una distinción entre el canto y la melodía, englobados ambos aspectos dentro del concepto de *melos*. En suma, en su ideal de música se exigía un vínculo entre la palabra cantada y hablada, siendo precisamente el elemento verbal el punto necesario. Sin embargo, hay que tener en cuenta que si es posible el concepto de música pura, sería precisamente en reacción al lenguaje y a ese ideal educativo. Además, esta visión de la música no sólo elige unos modos musicales y censura otros, convirtiendo dicha elección en una cuestión de estado, sino que también recela abiertamente de la música como simple placer físico y material. Es decir, la preocupación por las cuestiones abstractas, matemáticas y relacionadas con un significado verbal, se erige en detrimento de la música práctica entendida como mero arte de los sonidos. Y esa música práctica e instrumental sería propiamente la música pura. Justamente contra este tópico se erige la figura de Dionisio, que reivindica de la música sus efectos meramente estéticos, embriagadores y placenteros. Explicar el mito Dionisio e identificarlo plenamente con la música frente a los racionalistas, fue el propósito del filósofo Friedrich Nietzsche en su interpretación de la cultura de la antigua Grecia:

Ante el espectador, pues, la exigencia dionisiaca es presentada de modo tal que en ella se representa todo encantado, de modo tal que ve siempre más que el símbolo, de modo que todo el mundo visible de la escena y la orquesta es el *reino de lo maravilloso*. ¿Dónde está entonces el poder que le transporta a la atmósfera maravillosa mediante la cual ve todo encantado? ¿Qué es

lo que vence el poder de la apariencia y la hace desfallecer hacia el símbolo?

Ese poder es la *música* (Nietzsche, 2004: 141).<sup>5</sup>

Conforme a ello, la música no estaría en el mismo nivel que el lenguaje verbal y sus significados concretos, que posibilitan el mundo apolíneo de la apariencia y del orden racional, sino más allá. Ahora bien, hasta el propio Nietzsche reconoce que el mito de Dionisio equipara la música con facetas extramusicales, precisamente con el arte de la tragedia, que se acerca a la música precisamente porque pone en juego y relaciona las diferentes fuerzas múltiples y plurales del mundo.

Y justo de ahí que sea tan difícil entender el concepto de pureza como la simple ausencia de elementos extraños. Aquí, además, sí que se ha planteado en qué sentido la música puede ser un modelo para las otras artes: como agente estructurador a través del cual la forma emana del propio desarrollo, transformando el devenir en espacio estructurado. Se desprende de nuevo, por tanto, la influencia del pensamiento pitagórico. Otro teórico griego, Quintiliano, lo explica al afirmar que “la tarea de la música no es sólo organizar entre sí las partes de la voz, sino reunir y armonizar todo cuanto tiene la naturaleza” (Quintiliano, 1997: 37-38). A su vez, el mismo Quintiliano sigue otorgando a la música otras cualidades que van más allá del sentido del oído, como por ejemplo las relacionadas con la *mímesis* y la retórica, según las cuales la composición o el tratamiento de ciertos parámetros musicales permite no sólo la descripción objetiva de los afectos o emociones, sino también la posibilidad de describir escenas e imágenes poéticas y narrativas:

Únicamente la música educa no sólo con la palabra, sino también con imágenes de las acciones, y no lo hace mediante imágenes inmóviles o fijas en una única figura corporal, sino

---

<sup>5</sup> Por tanto, según la teoría griega clásica hay tres tipos de música: la música del universo (macrocosmos), la música humana (microcosmos) y la música instrumental. Y son las dos primeras clases, en cuanto enfatizan el conocimiento racional y la teoría en busca del orden armónico, las que obtuvieron un reconocimiento positivo, sobre todo, en la Edad Media a través de San Agustín y Boecio. Precisamente contra esta visión se opone el pensamiento de Nietzsche, que también verá en el arte de componer los sonidos tanto una reproducción de las fuerzas del universo como del ser humano, eso sí, sin pasar por el matiz del pensamiento racional.



mediante imágenes que modifican su forma y su movimiento en íntima unión con cada uno de los hechos que se narran (Quintiliano, 1997: 118).

Hay que anotar que Quintiliano destaca el movimiento como el factor esencial para las capacidades descriptivas de la música. Porque la música, a diferencia de la pintura o de la escultura, no se limita a ofrecer una copia estática de las cosas, sino que interviene en la propia realidad a través de su capacidad de acción, de movimiento, de establecer relaciones temporales. Ya se presentan, por consiguiente, los elementos, en este caso no musicales, que servirán para comparar la música con el cine –aparte que la capacidad organizadora o armónica de la composición será correspondida con la capacidad organizadora o armónica del montaje.

En suma, la composición hay que entenderla como una actividad constructiva que provoca un encuentro o un choque entre diversas multiplicidades, siendo el resultado un acontecimiento en sí mismo. Por lo tanto, el acontecimiento son las relaciones. De esto se desprende la labor de la composición o el montaje en busca de la armonía, que se encuentra por encima de cualquier disciplina concreta. Porque “todo es cuestión de línea”, añade Deleuze (1980: 84), “entre la pintura, la música y la escritura no hay una gran diferencia. Esas actividades se distinguen por sus sustancias, sus códigos y sus respectivas territorialidades, pero no por la línea abstracta que trazan, que pasa entre ellas y las arrastra hacia un común destino”.

Se reconoce, por tanto, que hay elementos comunes entre la música y el cine, pero también entre la pintura, la arquitectura y la literatura, y siempre a pesar de las peticiones de pureza. Se cuestiona, por tanto, esta primera opción sobre el significado de lo puro basado en la exclusión de todos los elementos extraños. No obstante, al mismo tiempo sí que se exige la posibilidad de la individualidad de cada campo. Porque también hay que tener en cuenta las propias características, en este caso, de la música y del cine, lo que conduce a las diferencias entre el sonido y la imagen, centradas sobre todo en el hecho de que basan su funcionamiento en sistemas perceptivos diferentes. En otras palabras, de la misma manera que la percepción visual está basada en la visión de algo, la percepción sonora gira

alrededor de la cualidad del sonido, por lo que si se quitan estos dos elementos para reducirlos, por ejemplo, sólo a una radiografía de su movimiento, se está amputando su poder de significación y hasta de emoción. Así, desde esta perspectiva, tampoco sería posible una comparación entre una música pura y un cine puro.

Antes que eso, con la reactivación del concepto en cuestión –y reactivarlo significa actualizarlo según la problemática actual–, esta investigación quiere practicar la mutua correspondencia entre las artes por un lado, pero también entre las artes y la filosofía por el otro. Y por lo que respecta a la filosofía, no sólo la posibilidad de relacionar la mente con la materia significará un reajuste de su vertiente metafísica, sino la misma posibilidad de entender el pensamiento racional como creativo ya dice mucho sobre las pocas posibilidades de éxito que comporta entender el concepto de pureza en un sentido literal del término.

Y es que en dicho papel estructurador de la composición y el montaje, el pensamiento tiene mucha importancia. El mismo Deleuze explica que ese patrimonio común de las artes consiste en el trazo de una línea, pero luego añade que cuando se consigue esto se puede decir: “esto es filosofía” (Deleuze, 1980: 84). Porque justamente la filosofía, en su creación de conceptos llenos de multiplicidades, está realizando un ejercicio de composición en el cual se aposentan las distintas multiplicidades. Pero ello no significa que la filosofía sea la reina de las disciplinas, sino que se reconoce en la actividad del músico o del cineasta esa misma labor. De ahí la importancia del pensamiento y de ahí que se haya introducido la terminología kantiana, porque Kant se ocupó precisamente de cómo el sujeto convive con los medios o las relaciones.

En este sentido, servirá el planteamiento de la razón pura, que será muy útil para hablar de dos artes como son la música y el cine. Pero debido a las características materiales de estas disciplinas, se espera componer un concepto propio que sirva tanto para hablar de la música como del cine desde su pura materialidad, a la vez que se los relaciona con la posibilidad del pensamiento puro. Como se ha visto, esto será posible porque se podrán

reconocer correspondencias entre los dos medios, entre las que se han destacado el tratamiento del movimiento, el tiempo y la intervención del propio pensamiento. Pero, eso sí, de cara al entendimiento del propio concepto, habrá que preguntarse primero qué tipo de movimiento, qué tipo de tiempo y qué tipo de pensamiento se pueden relacionar. Si más no, cuál es la perspectiva que se adopta ante su tratamiento, porque no es lo mismo, por ejemplo, tomar vistas estables de lo que se mueve, que situarse de lleno en el devenir. Por consiguiente, no podrán compararse el modelo antiguo o griego que busca una armonía mediante el establecimiento de unas formas inmutables o eternas, con otro que comprende que describir los movimientos de la naturaleza ya es suficiente. Es por ello que habrá que reconstruir un plano en el que actuarán e interactuarán los tres campos. En una contextualización que, lógicamente, vendrá marcada por el reciente nacimiento del cine. Sin embargo, ello no impide su relación con paradigmas del conocimiento pasados, aunque, eso sí, habrá que ver en qué medida los recupera o actualiza. Es por esta razón que aquí se trabajará a partir de las críticas de Kant, que, a su vez, también tendrán que ser revisadas.

Con el estudio de la gestación de lo puro sobre la razón, se espera superar la aparente contradicción que supone unir dos artes tan en principio diferentes como lo son la música y el cine. Y luego será el momento de continuar la búsqueda de lo puro en estas disciplinas. Por otro lado, no se ha hecho sino indicar el camino que se habrá de seguir a la hora de comparar la música, el cine y la filosofía, cuya relación sólo es posible en realidad en el nivel de las estructuras, como tres formas de pensamiento-creación. Y es en este sentido que la posibilidad de la pureza se convierte en una apuesta por las relaciones múltiples y por el pensamiento formal. Así, pues, no hay que olvidar que si se destaca esa autonomía es porque cada campo produce sus objetos propios, y, por tanto, son éstos los que tienen que hablar. A pesar de ello, es esta aparente contradicción la que permite tomar una nueva dirección en el asunto: la pureza como dinamismo que une los diferentes datos del objeto.

Planteada esta introducción, ya se puede pasar a elaborar una historia del concepto de pureza en los tres campos presentados, la filosofía, la música y el cine. Es en este sentido que el tratamiento de este concepto no es, en realidad, novedoso en cuanto la propia historia del medio ha tenido la necesidad de utilizarlo. Más bien, el objetivo de esta investigación reside en la posibilidad de comparar los argumentos que se han barajado en cada campo para así tratar de reconocer si existen paralelismos reales.

### **2.1.1. Crítica de la razón pura**

Immanuel Kant (1724-1804) aplicó el adjetivo puro a la razón humana (*razón pura*) para explicar que la investigación sobre su funcionamiento no tiene que contener ningún elemento extraño, es decir, se tiene que ocupar de la razón misma y de los problemas y competencias que surgen de sus posibilidades intrínsecas. De este planteamiento se desprende el conocimiento transcendental, según el cual el entendimiento es capaz de reunir o pensar la totalidad de las condiciones que forman un acontecimiento sin la necesidad de la experiencia directa –la *dimensión transcendental* de las cosas hace referencia a la capacidad del entendimiento de determinar de antemano características del objeto que van mucho más allá de su realidad primera. El ser humano, liberado del uso empírico de la razón, llega a conocer los fenómenos, produciéndose, por tanto, una sumisión del objeto al sujeto. Este es precisamente el centro de significado de la *Crítica de la razón pura* (1988). Y es justo este planteamiento el que se intentará reconocer en la composición musical y el montaje cinematográfico. Por lo que el resultado tendría que dar lugar a una *música pura* y a un *cine puro*, es decir, a una música y un cine que se encuentran absolutamente configurados, que se ocupan exclusivamente de sí mismos y que son el resultado del trabajo del sujeto puro transcendental.

Aunque no hay que olvidar que la posibilidad de lo puro en cada caso excluiría toda comparación con el otro. Sin embargo, a través de dicho

concepto también se puede hacer referencia a la existencia de visiones y audiciones no musicales ni visuales que se encuentran en medios distintos, de la misma manera que el concepto de lo puro para Kant presenta connotaciones epistemológicas y ontológicas. Así, cuando Kant equipara lo puro con la ausencia de todo elemento extraño, se está refiriendo exclusivamente a la experiencia. Kant pretende centrarse en la cosa, en el asunto, en el objeto, pero siempre exigiendo la comparecencia de un sujeto racional constituyente. Conforme a ello, a la hora de tratar el tipo de pensamiento reconocible en una pieza musical o en una película, hay que tener en cuenta la perspectiva de los datos implicados que manejan la composición y el montaje. Sin embargo, ante una pieza musical o una película, sí que existe un material que ha sido organizado, pero que se presenta de manera autónoma y comunicando sus propios requerimientos, lo que ya indica que el concepto de pureza tendrá que ser tallado a partir de esta base realista. Se produce, en efecto, un cuestionamiento de la definición kantiana: ¿podría lo puro deducirse de la experiencia, hacer referencia exclusivamente a las fuerzas y relaciones que constituyen lo real e incluso a lo irracional? ¿Cómo puede la información que procede de la parte incontrolable de la naturaleza dentro y fuera del ser humano pasar a formar parte de una composición, de un montaje? En otras palabras, habrá que comprobar si de esta elaboración de una serie de materiales se puede desprender un resultado que supera los límites del sujeto transcendental, siendo el resultado una nueva configuración del mismo. A lo sumo, con dicho concepto se tienen que poder explicar la existencia de visiones y audiciones no musicales ni visuales que se encuentran en medios distintos, eso sí, desde la plena autonomía o “pureza” de cada medio, lo que ya significa que es en sus singularidades que las artes se encuentran.

Para la reactivación del ideal de pureza se ha destacado que la obra, bien sea musical o cinematográfica, es un proceso o una realidad configurada: sus partes individuales son entidades que se encuentran ligadas formando una unidad o un todo mayor. Se habla, por tanto, de una obra integral que comprende todas las partes o elementos que puede tener.

A partir de aquí hay que preguntarse qué lugar ocupa el pensamiento en dicha producción y qué relaciones se producen entre el intelecto y el mundo. Al respecto, Kant concibe la naturaleza del conocimiento de las cosas de una manera monológica. Su planteamiento responde a la facultad cognitiva del pensamiento, y es en este sentido que es puro. Ello le lleva a practicar una filosofía subjetiva y enfocada claramente a la representación. Como explica Arthur Schopenhauer, la filosofía de Kant está “fundada en la demostración de que entre las cosas y nosotros está siempre *el intelecto*, por lo que aquéllas no pueden ser conocidas según lo que puedan ser en sí mismas” (Schopenhauer, 2004: 482). Conforme a ello, el conocimiento de las cosas es sinónimo de la representación de las cosas, por lo que la percepción de la naturaleza es, en sí misma, una mera pluralidad de representaciones del psiquismo, que se encarga de conectar las consabidas relaciones. Por tanto, la representación equivale a la realización de una síntesis: el conocimiento es una síntesis de representaciones.

Ahora bien, esa síntesis presenta dos modalidades. Es *a posteriori* cuando depende del momento concreto, es decir, de la experiencia –por ejemplo, “este coche es rojo”. Y es *a priori* cuando es válida para siempre, es decir, necesaria y universal –por ejemplo, “el Sol *siempre* sale por el Este”. Para Kant, entre una forma y otra hay una distinción cualitativa, ya que el juicio *a priori* constituye una forma superior de conocimiento. Sin embargo, todos los juicios *a priori* se tienen que aplicar a la experiencia, se tienen que ejercer sobre el mundo. De ello se deriva que constituyan condiciones de experiencia, con lo que el interés especulativo de la razón recae sobre los fenómenos, sobre la experiencia. La consecuencia fundamental de esto es que la facultad de conocer es legisladora, ya que los juicios *a priori* son el principio de las leyes naturales. Con ello, además, se produce una superación de los simples datos de la experiencia para avanzar en el conocimiento, siendo el papel de la razón pura reunir la totalidad de las condiciones para formar así una idea incondicional.

A continuación, resulta importante señalar este tratamiento de la experiencia para diferenciar la filosofía crítica de Kant del racionalismo

idealista más estricto. Según Kant, el idealismo “es la teoría que sostiene que la existencia de las cosas del espacio fuera de nosotros es, o bien dudosa e *indemostrable*, o bien *falsa e imposible*” (Kant, 1988: 246). Pero es necesario salir de este callejón sin salida, y ese es el principal objetivo de Kant. Deleuze lo explica al afirmar que “parecería que el problema de la sumisión del objeto podría resolverse fácilmente desde el punto de vista de un idealismo subjetivo. Pero no hay solución más alejada del kantismo que ésta. El *realismo empírico* es una constante de la filosofía crítica. Los fenómenos no son apariencias, pero tampoco son productos de nuestra actividad” (Deleuze, 1997: 32).

Es en este sentido que Kant reacciona contra el racionalismo dogmático, que equipara el objeto y el sujeto mediante argumentos divinos y sólo destaca el uso especulativo de la razón. Para Kant, en cambio, esto supone una mutilación, de ahí la necesidad de explicar todo el sistema de facultades que forman e intervienen en el conocimiento del ser humano. Y esto conduce a una explicación de la psicología humana, que también tendrá que ser conocida en cuanto fenómeno, es decir, a través de sus acciones. Así, según Kant, las tres facultades activas de la inteligencia son la imaginación, el entendimiento y la razón. Una sintetiza y esquematiza, la otra legisla y juzga y la última razona y simboliza. Y todas forman la inteligencia, con la que se construyen las relaciones entre las representaciones.

La función que interesa para la comparación con la música y el cine es la de la imaginación. Los fenómenos están en el mundo y se aparecen, por lo que a la hora de conocerlos primero hay que realizar una esquematización o selección. Dicho proceso se lleva a cabo a través de la facultad de la imaginación, que realiza la síntesis trascendental:

Llamamos trascendental a la síntesis de lo diverso en la imaginación cuando, sin distinción de intuiciones, se dirige sólo a ligar *a priori* la diversidad. Damos el nombre de trascendental a la unidad de esta síntesis cuando tal unidad es representada como necesaria *a priori* en relación con la originaria unidad de apercepción. Desde el momento en que esta última unidad fundamenta la posibilidad de cualquier conocimiento, la unidad trascendental de la síntesis de la imaginación constituye la forma pura de todo conocimiento posible y, consiguientemente, la forma mediante la cual

tiene forzosamente que representarse *a priori* todo objeto de la experiencia (Kant, 1988: 144).

Como se puede apreciar, en su planteamiento Kant distingue dos fases a la hora de realizar la síntesis. La unión de las diferentes multiplicidades o fuerzas; y la posibilidad de desprender de esa unión un planteamiento incondicional y necesario, al mismo tiempo que reconoce que el conocimiento transcendental es plenamente subjetivo. Junto a la imaginación, por tanto, tienen que intervenir el entendimiento, que legisla *a priori* las leyes de la naturaleza, y la razón, legisladora *a priori* de la libertad humana.

Además, Kant también es consciente de que tiene que tratar con el mundo, es decir, con fuerzas que no son antropomórficas, sino cósmicas. Ello explica la necesidad de introducir las nociones del espacio y el tiempo. No obstante, desde el momento que dependen de la subjetividad, pasan a ser las intuiciones sensibles con las que uno conoce los fenómenos del mundo –de alguna manera, son como los filtros o las gafas del sujeto transcendental. Ahora bien, si se destaca el papel de la imaginación es porque el entendimiento tiene que actuar como campo de pruebas. Es necesaria, por tanto, una conciencia empírica, la cual siempre proviene del sujeto. Así, la experiencia sólo es posible mediante la representación sintética. Y los tres modos en los que se realiza la síntesis, a partir de las intuiciones del espacio y del tiempo, son la *permanencia*, la *sucesión* y la *simultaneidad* (Kant, 1988: 211-241):

- Principio de la permanencia: en todo cambio de los fenómenos permanece la sustancia, y el *quantum* de la misma no aumenta ni disminuye en la naturaleza.
- Principio de la sucesión temporal según la ley de causalidad: todos los cambios tienen lugar de acuerdo con la ley que enlaza causa y efecto.
- Principio de la simultaneidad según la ley de la acción recíproca o comunidad: todas las sustancias, en la medida en que podamos



percibir las como simultáneas en el espacio, se hallan en completa acción recíproca.

Conforme a ello, de estas condiciones de posibilidad se puede acceder a una comprensión de la experiencia. Y se trata de un conocimiento puro, justamente porque se sobrepasa o excede mediante la razón la simple información de los datos empíricos para realizar una síntesis de las fuerzas y de las relaciones que la constituyen. A lo sumo, Kant sugiere que la mente humana está configurada de tal forma que puede entender de manera natural y *a priori* ciertos aspectos de la realidad. Asimismo, también será una verdad *a priori* que nunca se podrá entender nada que no pase por los filtros de dichas condiciones mentales.

Esa necesaria relación de la razón subjetiva con la experiencia es el matiz que se ha intentado destacar en la presente interpretación de Kant. Como se ha visto, todo el trabajo crítico de Kant consiste en tratar de someter las fuerzas cósmicas a la realidad antropomórfica. Justamente es este el significado de la revolución copernicana, que Kant aprovecha para la filosofía. Así, en su segunda crítica, la *Crítica de la razón práctica*, Kant aplicó el mismo esquema: la razón es capaz de legislar un sistema de valores morales fundados en un acto de libertad y de entender el ser humano como cosa en sí, como sujeto libre y autónomo. A través de este acto, se constata que el ser humano es como objeto una parte de la naturaleza, pero como sujeto es una persona libre por encima de la naturaleza. Sin embargo, esa separación se tiene que llenar con la aplicación de la ley moral en el mundo sensible, ya que sólo hay un terreno, y es el de la experiencia. Con ello, efectivamente, el filósofo sigue presentándose como creador o legislador.

Capacidad de legislar en la razón pura (el conocimiento) y en la razón práctica (la moral). No obstante, según Kant esa misma capacidad no se encuentra en la facultad de sentir, es decir, el sentido estético no juzga a los objetos mediante conceptos. Pero, en cambio, sí que hace posible la armonía subjetiva entre las facultades, fundamentalmente entre la

imaginación y el conocimiento, de ahí su importancia. Kant lo explica en el tercer volumen de su proyecto, la *Crítica del juicio*, en la cual establece una clara distinción entre el juicio estético y el juicio teleológico: el primero corresponde a “la facultad de juzgar la finalidad formal (también llamada subjetiva), mediante el sentimiento de placer o dolor, y el segundo a la facultad de juzgar la finalidad real (objetiva) de la naturaleza, mediante el entendimiento y la razón” (Kant, 2007: 106). En otras palabras, el juicio estético no da ningún conocimiento del objeto y se centra tan sólo en el efecto que provoca en el receptor, mientras que el juicio objetivo se encarga de describir la lógica del mismo objeto.

Por consiguiente, la facultad del gusto estético, según la cual se juzga un objeto a partir de la satisfacción o el descontento que provoca, está separada de las capacidades racionales por su ausencia de concepto. Sin embargo, según Kant, desde la posición estética también se tiene que aspirar de alguna forma al conocimiento transcendental que posibilite lo universal e incondicionado. A lo sumo, si la posibilidad de establecer un juicio radica en alcanzar la objetividad y éste no se puede hacer a través del concepto, lo bello será aquello que es universal o válido para todos: “lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción *universal*” (Kant, 2007: 123). Se trata, de nuevo, de una aplicación sobre la experiencia del sujeto transcendental, esta vez no bajo el sistema del conocimiento, sino de la capacidad de juzgar, y su validez será universal y subjetiva (Kant, 2007: 127).

Y esta necesidad de una satisfacción universal conlleva una cualidad de pureza fundamentada en el *desinterés*. Es decir, un objeto crea en el sujeto una satisfacción o un descontento, pero siempre sin interés alguno. Lo más importante es la pura contemplación, y nunca pueden importar la existencia de la cosa en sí misma o para el sujeto (Kant, 2007: 115-123). Para Kant, lo importante es conseguir un juicio puro de gusto, para el cual no hay que estar preocupado en la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente y formar una representación pura en el sujeto.

Ahora bien, Kant intentará equiparar la obra de arte con la naturaleza a través de un simbolismo que atribuya a lo natural una finalidad subjetiva. Para ello entiende la obra de arte de una manera orgánica, como si se tratase de un organismo vivo formado por partes interrelacionadas. Es en este momento cuando Kant introduce los rasgos que tienen que definir la obra de arte, tomando como modelo la belleza natural. Así, según Kant, “*un producto organizado de la naturaleza es aquel en el cual todo es fin, y, recíprocamente, también medio*”. Nada en él es en balde, sin fin o atribuible a un ciego mecanismo natural” (Kant, 2007: 308). Justamente en cuanto organismo las partes no son simplemente algo subordinado al todo, porque las partes ya son, a su vez, reflejos singularizados de la totalidad, del fin concebido. Además, esas partes son plenamente autónomas en sí mismas, constituyen en sí mismas un fin objetivo o natural. Por eso, Kant, al pensar en términos teleológicos, no puede dejar de sustraer esa autonomía al fin determinado, a la causa principal de todos los efectos (Kant, 2007: 142):

Para juzgar la finalidad objetiva necesitamos siempre el concepto de un fin, y el concepto de un fin interno que encierre el fundamento de la posibilidad interna del objeto. Ahora bien; así como fin, en general, es aquello cuyo *concepto* puede ser considerado como el fundamento de la posibilidad del objeto mismo, así también, para representarse una finalidad objetiva en una cosa, tendrá que precederla el concepto de *lo que la cosa deba ser*, y la concordancia de lo diverso en ella con este concepto es la *perfección cualitativa* de una cosa.

Conforme a ello, el fin coincide plenamente con el argumento racional que posibilita la razón pura. La misma razón que crea un símbolo, que es la unidad de las partes escindidas y que permite equiparar la cosa “organizada” de la naturaleza y la obra de arte. Pero ese conocimiento también es subjetivo o estético desde el momento que se trata de una cuestión de gusto, de una sensación. Porque esa relación entre las partes y el todo que se desprende de la naturaleza y del objeto artístico, esa armonía, no es una propiedad de las cosas fuera del sujeto, sino su representación –se sigue dentro del ideal de pureza kantiano. Y este planteamiento ya indica que en la crítica del juicio tan sólo resultan pertinentes los juicios estéticos, debido

precisamente a la posibilidad de formular un principio completamente *a priori*, mientras que de los juicios teleológicos, al referirse a los fines objetivos en la naturaleza, no se puede dar fundamento alguno *a priori*. En cualquier caso, para Kant lo importante es conseguir un juicio puro de gusto totalmente subjetivo, mediante el cual se establecerá un ideal de belleza:

- Lo bello requiere una satisfacción de un valor universal, que sea válido para todos (según la cantidad).
- Lo bello tiene que carecer de interés (según la cualidad).
- Lo bello tiene que hacer representable una finalidad subjetiva (según la relación).
- Lo bello es lo que, sin concepto, es conocido como un objeto de una necesaria satisfacción (según la modalidad).

Pero, a partir de esta actitud purista, Kant considera la posibilidad de un desbordamiento que se produce con la comprensión simultánea del todo. En otras palabras, se tiene que contemplar la posibilidad del tránsito de la facultad de juzgar lo bello a la facultad de juzgar *lo sublime*, que se manifestará en objetos sin forma (Kant, 2007: 161-162). La vida orgánica de las cosas –y también de la obra de arte– culmina en un estado sublime que supera siempre lo humano y particular, por lo que el purismo también se tiene que encargar de las impurezas. Sin embargo, es esta potencia la que también libera la potencia máxima de la razón pura. Por eso, para Kant, en lo sublime todo es subjetivo desde el momento en que son las diferentes facultades las que relacionan las diferentes partes de la naturaleza. A lo sumo, resulta un error considerar sublime algún objeto de la naturaleza (Kant, 2007: 163). Deleuze lo explica al afirmar que “a primera vista atribuimos al objeto natural, es decir a la naturaleza sensible, esa inmensidad que reduce nuestra imaginación a la impotencia. Pero en verdad nada, fuera de la *razón*, nos fuerza a reunir en un todo la inmensidad del mundo sensible. Así se percata la imaginación de que es la razón la que, al impulsarla al límite de su poder, la fuerza a confesar que toda su potencia no

es nada en comparación con una Idea” (Deleuze, 1997: 91). Por consiguiente, la idea de lo sublime está relacionada con una capacidad del pensamiento que supera siempre la medida de los sentidos, y es una idea que no se corresponde con el objeto sino con el sujeto que constituye las partes en el todo.

A partir de aquí, Kant traza una analítica de lo sublime según el mismo principio que aplicó para el análisis de los juicios de gusto, pues la satisfacción en lo sublime, como la de lo bello, deber ser de un valor universal, carecer de interés, hacer representable una finalidad subjetiva y hacerla representable como necesaria. Pero, asimismo, la explicación de lo sublime necesita una división que la analítica de lo bello no contempló, y ésta es la de lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Según Kant (2007: 165-184):

- Lo sublime matemático: se refiere a la apreciación de la magnitud, de la cantidad. La unidad de medida extensiva cambia tanto que la imaginación ya no logra comprenderla, choca con su propio límite. Pero, en cambio, da lugar a una facultad pensante que fuerza a concebir lo inmenso o lo desmesurado como un todo.
- Lo sublime dinámico: se refiere a la consideración de la naturaleza como una fuerza llena de intensidades. Es la intensidad la que se eleva a una potencia tal que ciega o aniquila el ser orgánico. Pero, asimismo, suscita una facultad pensante por la cual el sujeto se siente superior a aquello que lo aniquila, descubriendo a la vez en sí mismo un espíritu supra orgánico que domina toda la vida inorgánica de las cosas

Así las cosas, la tarea de Kant ha sido la de establecer un sistema que aspira a conocerlo todo mediante el tribunal de la razón. Incluso la propia razón es juzgada por sí misma bajo el mismo ideal abstracto, cuyo objetivo primordial es otorgar leyes a la vida para mantenerla y modelarla en el marco de las reacciones observables. Efectivamente, a partir del ejercicio

de razón pura, se desarrolla todo el edificio del conocimiento. Y esta tiene que ser la perspectiva a seguir en la búsqueda del concepto de pureza en la música y el cine. Habrá que comparar, por tanto, hasta qué punto el procedimiento transcendental se puede aplicar a la composición musical y el montaje cinematográfico.

Según la propuesta de esta investigación, se tiene que plantear la posibilidad de una música pura y de un cine puro tal como se ha realizado la crítica de la razón pura. Siguiendo el planteamiento kantiano, se puede definir:

- Una música pura, cuya forma superior se justifica cuando encuentra en sí misma la ley de su propio ejercicio.
- Un cine puro, cuya forma superior se justifica cuando encuentra en sí mismo la ley de su propio ejercicio.

Y el estudio de la pieza musical y de la película bajo el prisma del ideal de pureza tiene que contemplar y satisfacer la posibilidad de adquirir un valor universal, manifestar una formación totalmente desinteresada, hacer representable una finalidad subjetiva y hacerla representable como necesaria. Por consiguiente, según el planteamiento transcendental, los materiales abstractos de la música y del cine no tendrían en sí mismos y por separado un significado, de ahí la necesidad de mediación del compositor y del director-montador; aunque también será muy importante el papel del receptor. En suma, el sujeto transcendental tiene que establecer las relaciones entre las diferentes partículas para conseguir el todo que será la obra. En este sentido, sólo ellos pueden dotar de sentido a sus respectivos materiales. Y los mecanismos de dicho trabajo formal serán los ya mencionados principios de la permanencia, la sucesión temporal y la simultaneidad. Lo que ya permite hablar de todo un método, caracterizado por:

- El intento de reducir a la unidad de un sujeto todos los movimientos que se producen entre las fuerzas: el principio de permanencia.
- El intento de explicación del significado de la fuerza mediante un argumento que la desdobra, primero en su presencia y luego en el efecto que produce: el principio de la causalidad.
- El intento de captar una determinación recíproca entre las fuerzas actuantes, pero presentándose como una sucesión lineal, consecuente y determinada siempre bajo un fin, que es el fruto de la síntesis del sujeto: el principio de simultaneidad.

Sin embargo, la visión de Kant de la música es ambigua. La califica como un agradable juego de sensaciones, y, en este sentido, le reconoce todo su valor. Sin embargo, esto es también su estigma, porque Kant le niega la capacidad de acceder a la belleza racional. Y ahora es cuando equipara la racionalidad con el concepto verbal. En definitiva, la concepción de la música de Kant se basa en el *Tafelmusic* o “música de banquete”, según un modelo en el cual sólo servía de fondo para realizar otras actividades. Además, como hijo de la Ilustración, deja claro que la música se tiene que comparar siempre con el concepto y el lenguaje concreto. Precisamente, esta infravaloración de la música se debe, evidentemente, a la incapacidad de la música pura o instrumental de alcanzar la concreción de la palabra.

Después de la poesía, pondría yo, *si se trata de encanto y movimiento del espíritu*, aquel arte que sigue de más de cerca a los de la palabra y se deja unir con ellos muy naturalmente, a saber: la música. Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente; pero es, desde luego, más goce que cultura (el juego de pensamiento, que excita en derredor, es meramente el efecto de una, por decirlo así, mecánica asociación), y tiene, juzgado por la razón, menos valor que cualquier otra de las bellas artes (Kant, 2007: 257).

No obstante, si se quiere aplicar el método trascendental a la música, los principios de permanencia, sucesión y temporalidad tienen que ser aplicables para la realidad musical. Por ejemplo, Adorno explica en qué consiste la temporalidad musical:

El convecino musical no es indiferente a la forma temporal. Si ésta y la música misma no han de escindirse mutuamente de manera irreconciliable, la secuencia de acontecimientos musicales debe determinarse concretamente mediante el tiempo, mediante cualidades del antes, del después, del ahora y de sus relaciones. La disposición temporal de los acontecimientos musicales modela a la inversa el curso temporal mismo (Adorno, 2006: 397).

De la misma manera, el cine plantea al espectador el problema de la relación que se establece entre varios acontecimientos. Sin embargo, en el cine la unión entre los planos siempre retrotrae también a una diversidad espacial. Así, no hay que olvidar que el cine es el arte que permitió la unión en el mismo proceso del tiempo y del espacio. Algo que, en teoría, no puede conseguir la música, aunque sin embargo algo a lo que siempre ha aspirado:

Si el tiempo es el medio que, en razón de su fluidez, parece oponerse a toda cosificación, la temporalidad de la música constituye precisamente aquello mediante lo cual ésta se convierte en algo que sobrevive independientemente, en un objeto, en una cosa. Por ello su ordenación temporal se llama forma musical. La denominación "forma" remite a la articulación temporal de la música, al ideal de su espacialización (Adorno, 2006: 637-638).

En otras palabras, la noción de espacio también es posible en la música a través de la forma, es decir, a través de las relaciones que se establecen entre todos los parámetros de la composición. Y es en este sentido que la música también será portavoz de la realidad, es decir, la música entendida como sistema de movimientos a través del tiempo. Por consiguiente, si se supone que el espacio es la dimensión que está presente tanto en la música como en el cine, hay que referirse a dos conceptos claves: el movimiento y el tiempo, es decir, al espacio del movimiento y al espacio del tiempo.



A partir de aquí, se tiene que poder aplicar el modelo organicista de Kant a la composición musical y al montaje cinematográfico. Ello implica una referencia a la razón pura, que tiene que relacionar las partes según la reciprocidad de la causa y el efecto para crear el todo. Algo que resultaría normal para un arte como la música, pero que incluso esto niega Kant:

En el encanto y en el movimiento del espíritu que la música produce no tiene la matemática, seguramente, parte alguna: ella es tan sólo la indispensable condición de aquella proporción de las impresiones, en su enlace, como en su cambio, mediante la cual viene a ser posible conexionarlas e impedir que se destruyan unas a otras, haciendo que concuerden por medio de emociones consonantes con ella, para un movimiento continuado y una animación del espíritu, y así, para un agradable goce personal (Kant, 2007: 258).

Se plantea, por tanto, en qué consistirá la primera tarea a la hora de reactivar el concepto de pureza, pues no hay que olvidar que se quiere entender el concepto desde la música y el cine. Por eso, en la distinción que establece Kant entre juicios estéticos (subjetivos y relacionados con el placer o el dolor que causa la obra de arte) y teleológicos (objetivos y encargados de describir el funcionamiento de la obra), ahora se tienen que destacar los juicios objetivos, el análisis de las partes que conforman la pieza musical o la película, ya que sus naturalezas permiten el devenir en movimientos y en el tiempo. En otras palabras, para discernir la belleza y emitir un juicio estético antes tendrá que ser analizada y descrita la obra concreta. Además, a la hora de situarse de una manera inmanente en el punto de vista que la obra requiere, ya no tiene que ser necesaria la mediación del concepto racional, a no ser que lo dictamine interiormente la propia obra. A partir de aquí, se podrá insistir en el hecho de que hay esferas donde la inteligencia se apoya en la sensibilidad, ya que en la música y el cine la inteligencia sufre una coacción de los materiales exteriores. Sin embargo, es por ello que la propia inteligencia se convierte en más profunda y rica, porque el sufrimiento la obliga a buscar el sentido y la esencia, a reconocer que en cualquier generalidad yace lo particular y viceversa.

Así las cosas, la tarea de esta tesis ha sido definida: cuestionar y ampliar el kantismo, porque el hecho de que este cuestionamiento conserve muchos caracteres kantianos es inevitable. El primero que se propuso aplicar el pensamiento formal de Kant a la música fue el crítico Hanslick, partiendo de una premisa general:

El arte debe ante todo expresar la belleza. La facultad por cuyo medio nos impresiona lo bello, no es el sentimiento, sino la imaginación, es decir, el estado activo de pura contemplación (Hanslick, 1876: 7).

De esta manera queda ya reafirmada la labor de la facultad de la imaginación a la hora de pensar el producto artístico. Y de una manera contraria a Kant, Hanslick se propondrá aplicarlo también a la música. Con ello, creó el concepto de música pura, que surge también de una inversión. Hasta Hanslick, se había pensado que los materiales de la música, bien sea la tonalidad, los acordes o los matices sonoros, eran sólo medios para expresar sentimientos, imágenes y conceptos generales. Hanslick cambiará esta idea: los materiales de la música son la auténtica esencia de la música. Por consiguiente, se tiene que patentar, en primer lugar, el conocimiento práctico de cada elemento musical. Pero luego, también la manera como el compositor los utiliza para pensar e imaginar, es decir, para enlazar las diferentes ideas musicales y crear un cuadro de sentido. Es de esta manera que se plantea el principio del método analítico, que Hanslick no duda en llamar “teoría filosófica de la música”:

La investigación de la naturaleza de cada elemento musical por sí solo, de su relación con ciertas impresiones y aplicar a las leyes generales los resultados obtenidos, es en lo que debía consistir la “teoría filosófica de la música” (Hanslick, 1876: 65).

Aunque es justo aquí que el planteamiento llevado a cabo por Hanslick en la música conduce a otras consecuencias más profundas. La pista a seguir se encuentra en su propio planteamiento estético, el cual le permite formular el concepto de música pura:

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

La tendencia a conocer las cosas del modo más *objetivo* posible, o sea separándose completamente del “yo” y considerándolas en sí mismas, se hace sentir en nuestros días en todos los ramos del saber humano, y debe necesariamente influir también en el estudio de lo bello (Hanslick, 1876: 2).

Y es que, desde la perspectiva de los estudios de la música, salta a la vista que no se presta la suficiente atención a los materiales de construcción. Por ejemplo, se ha visto que los antiguos griegos establecieron un sistema de modos musicales que respondían a asociaciones expresivas concretas y que eran calificadas moralmente. Pero, desde este punto de vista, siempre hay que tener claro que si una escala suena más brillante, heroica o, por el contrario, triste y apagada, se debe a la disposición interna de los intervalos. A partir de aquí, otros componentes materiales serán aquellos que se refieren a la instrumentación, el tempo y el ritmo –duración, acentos dinámicos, alturas, direccionalidad, timbre, función, etc. De aquí que la posibilidad de la belleza no provenga, como explicó Kant, del juicio subjetivo, sino de un análisis objetivo de dichos materiales; un análisis objetivo que, además, ya ha dejado de lado cualquier mediación conceptual. Se trata de pura belleza musical. Por su lado, lo mismo se podría decir del cine, ya que para cualquier apreciación de una película también será necesario conocer los aspectos técnicos de su génesis: diferentes tipos montaje, de puesta en escena, la utilización de primeros planos, de planos secuencia, etc. Así, también habrá que estudiar cada elemento cinematográfico por sí solo, así como su capacidad de provocar sensaciones, para luego tratar de entender el conjunto en sí mismo.

Ahora bien, resulta obligado atender cómo las fuerzas se erigen en formas de pensamiento y también cómo operan en el propio pensamiento. Es por eso que un nuevo tratamiento del material también obligará a una nueva interpretación de la psicología o de la subjetividad. Y, por tanto, gracias a la música y al cine, al pensamiento que se realiza sobre sus respectivos materiales, podría derivarse una nueva filosofía. Al respecto, hay que recordar que para Kant, el conocimiento no es el fruto de una única facultad, de ahí la necesidad de una tipología que lo explique. Sin embargo,

la necesidad de subordinarlo todo a la capacidad racional llegará a subvertir dicho logro. Por lo tanto, en el estudio de la música y el cine también el sujeto tendrá que ser estudiado a fondo, como si de un objeto se tratase. Ésta fue una de las principales cuestiones que ya Schopenhauer planteó en su lectura de Kant:

Él pasa por alto todo este mundo intuitivo, multiforme y rico en significación que nos rodea, y se atiene a las formas del pensamiento abstracto; lo cual se basa en el supuesto, si bien no explicitado por él, de que la reflexión es el *ektipos* de toda intuición, y por eso todo lo esencial de la intuición tiene que estar expresado en la reflexión y, por cierto, en formas y rasgos muy compendiados y por tanto fáciles de apreciar (Schopenhauer, 2004: 518).

Asimismo, este será el primer asunto que destacará Nietzsche para su inversión del pensamiento transcendental. Por consiguiente, el valor de la música se encuentra precisamente en su capacidad de ir más allá del lenguaje y, por tanto, de los propios límites humanos:

La música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado. La poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado. Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música (Nietzsche, 2004: 74).

Nietzsche ya habla por tanto de la música pura, “en su completa soberanía”, la cual es capaz de reproducir tanto las fuerzas exteriores del mundo como las interiores del pensamiento. Precisamente esto constituye “el simbolismo universal”. Y es en este sentido que se puede superar una visión transcendental o antropomórfica para otorgar toda su importancia al propio sistema de fuerzas y funciones. Porque los motivos musicales están formados por personajes melódicos y por paisajes rítmicos, pero cuanto más se desarrolla la pieza musical, más se demuestra su autonomía y su independencia de toda tutela externa. Precisamente es a través de sus crecimientos y decrecimientos que los motivos devienen personajes y paisajes. Asimismo, cuando se dice que no se presta la suficiente atención al

material, hay que dejar claro que también se está pensando en una pieza musical que mantiene unidos todos sus componentes de una manera consistente. En otras palabras, pensar en el material equivale también a pensar en la totalidad, de lo que se desprenderá una idea de lo sublime que supera los sentidos pero que, sin embargo, no es una representación subjetiva sino que proviene del exterior, de la realidad compleja de la pieza musical configurada.

Los materiales son expresivos porque son capaces de formar ritmos y melodías, también porque demuestran así sus potencialidades. Y en sus movimientos y en sus acciones los personajes musicales convierten en realidades sus potencialidades internas. Pero, al mismo tiempo, también se unen en la solidaridad de un solo paisaje común, que es la totalidad del acontecimiento y de la pieza musical. Pues bien, este esquema de movimientos sólo puede ser comprendido a través de la experiencia, es decir, deriva de los propios datos. Son los datos objetivos, los materiales expresivos, los que crean una satisfacción subjetiva. En ningún caso quien percibe pone de manifiesto una intuición trascendental en el sentido kantiano. Lo que también significa que habrá que pensar de nuevo la relación que se establece entre el momento de la percepción musical y el momento creador del compositor. Así, el compositor no sólo piensa en sonidos, sino es aquel capaz de producir y crear pensamientos mediante sonidos. Por su lado, el oyente tiene que recrear y enfrentarse a ese sistema, y con esto producir nuevos sistemas y complejidades. Lo que significa que la experiencia es un proceso que avanza de lo objetivo a lo subjetivo, de los datos del mundo externo a la experiencia individual promovida por éstos. Y, como se puede apreciar, este planteamiento implica un funcionamiento constructivo que también se podrá aplicar al compositor.

Por lo tanto, la música ayuda a superar los límites humanos porque convierte en sonoras las fuerzas y porque es capaz de recrear de manera consistente sus movimientos y relaciones. Efectivamente, se produce con ello un cuestionamiento de los planteamientos kantianos. ¿Se puede decir lo mismo de un arte de la representación como es el cine? ¿Se tienen que

entender las imágenes cinematográficas como fruto de una percepción subjetiva? Estas preguntas se pueden contestar a través del mismo Nietzsche desde el momento que estableció una correspondencia entre la música y la tragedia:

La génesis de la tragedia nos dice ahora que la obra de arte trágica de los griegos nació realmente del espíritu de la música: mediante este pensamiento creemos haber hecho justicia por primera vez al sentido originario y tan asombroso del coro. Pero al mismo tiempo tenemos que admitir que el significado antes expuesto del mito trágico nunca llegó a serles transparente, con claridad conceptual, a los poetas griegos, y menos aún a los filósofos griegos: sus héroes hablan, en cierto modo, más superficialmente que cómo actúan; el mito no encuentra de ninguna manera en la palabra su objetivación adecuada. Tanto la articulación de las escenas como las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta puede encerrar en palabras y en conceptos (Nietzsche, 2004: 147).

Conforme a ello, tanto la articulación de las escenas como el tratamiento de los detalles interiores reproducen las fuerzas del mundo y del pensamiento de una manera tal que el lenguaje, es decir, el conocimiento humano, no puede decir. Así, si el origen de la tragedia se encuentra en la música, reivindicar el material de la música no es tanto quedarse en el simple sonido como destacar el resultado que se obtiene tras el reagrupamiento y la organización de unas fuerzas y de unas funciones. Lo que significa que hay que buscar el dramatismo en la propia naturaleza.

Y este planteamiento permite entender la posibilidad de la pureza en otro sentido muy diferente del kantiano. Pero, de nuevo, ¿se puede plantear lo mismo para el cine? Es evidente que el contacto del cine con la realidad es de otro orden que el de la música, que, en principio, tiene negada cualquier posibilidad de referencialidad directa. En cambio, las operaciones mentales del cineasta tienen que negociarse con la realidad, con el momento de la filmación. Aun así, el cineasta no hace sino conjugar y desarrollar el devenir de unos personajes y de unos paisajes, es decir, de unas melodías y de unos ritmos que cuanto más se conjuguen más autónomos serán. Por ejemplo, ese contacto con el sistema de fuerzas siempre fue la búsqueda de Dziga Vertov, otro pensador del cine puro: “extendamos el vasto campo, el

espacio de las cuatro dimensiones (3 + el tiempo), a la búsqueda de un material, de un metro y de un ritmo totalmente propios” (Vertov, 1973: 16). Y es que no hay que olvidar que Vertov enmarca sus palabras en su concepción del cine-ojo, a través del cual la construcción cinematográfica supera el propio ojo humano y su percepción natural, ya que es capaz de recoger las imágenes de una forma totalmente distinta y expansiva: “nuestro ojo ve muy mal y muy poco; por ello, los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, han inventado el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos y desconocidos, han puesto a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y habrá que tener en cuenta en lo sucesivo” (Vertov, 1973: 76).

Y junto a la fuerza del ojo de la cámara, es necesario el montaje. Así, por ejemplo, el montaje cinematográfico establece relaciones entre elementos separados, en un trabajo constructivo en el que se superan los límites comunes del ojo humano a la vez que los del ojo de la cámara –por lo tanto, se superan los límites del conocimiento subjetivo o natural. Es en este sentido que Vertov sí que recupera la noción de síntesis o selección:

Si hay que fotografiar en la película todo lo que ha visto el ojo, naturalmente el resultado será una barahúnda. Si se monta científicamente todo lo que se ha fotografiado, ya será algo más claro. Si se tiran los escombros embarazosos, todo ello quedará aún mejor. Obtendremos una auxiliar de la memoria organizado por impresiones visuales recibidas por el ojo ordinario (Vertov, 1973: 27-28).

Asimismo, no hay que olvidar que en estas interconexiones fílmicas, se alcanza la visión y el sonido de las cosas, lo que también significa que se pensará en el cine como portavoz del mundo, su fuerza dinámica como realidad cristalizada. Aunque de este argumento podría desprenderse una posible contradicción entre realidad y constructivismo, entre naturaleza e intervención. No será difícil refutarla, porque se destaca la capacidad formal del cine no en cuanto refleja fielmente la realidad, sino como medio para hacer más visible esa realidad, para revelar todo el sistema de múltiples y

complejas relaciones que la forman. Este es el planteamiento del propio Vertov (1974: 53) a la hora de presentar su “cine-ojo” o cine puro: “posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad”.

De la misma manera, Walter Benjamin destaca, en su ensayo *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, la capacidad ontológica del cine en el sentido que es capaz, a partir de la fotografía, de resaltar “ciertos aspectos del original sólo accesibles a la lente móvil que elige su punto de vista a voluntad, pero no al ojo humano, o, con la ayuda de procedimientos como la ampliación o la larga exposición, captar imágenes fuera del alcance de lo que es la óptica natural” (Benjamin, 2008: 13). En otras palabras, el cine enriquece el campo de la percepción humana, y ello lo consigue a través de la destrucción del “aura” de las cosas, concepto que Benjamin explica como un valor “luminoso” siempre asociado a la nostalgia o a la dominación epistemológica de la tradición moderna. Y en la misma línea que Vertov, también destaca la capacidad del montaje para romper las condiciones contemplativas de la normalidad. Al respecto, el cine se caracteriza por su carácter continuo de “mejorabilidad”, es decir, la película “está montada con multitud de imágenes y secuencias de imágenes individuales, entre las cuales elige el montador” (Benjamin, 2008: 23).

El ojo de la cámara y el montaje provocan una percepción transformada de la realidad y la ya mencionada superación de los mecanismos tradicionales y ancestrales de reproducción. Además, según Benjamin, esta realidad expansiva que facilita el cine se caracteriza porque “sale al encuentro” del espectador y del oyente (en el caso de los sonidos grabados y reproducidos). En otras palabras, el cine también enriquece el campo de la percepción humana porque, a través del montaje y de los *shocks* que provoca, obliga a una participación activa y crítica en los acontecimientos que muestra –un elemento fundamental en el rompimiento del “aura” y de las condiciones contemplativas de la tradición. Por consiguiente, Benjamin deja muy claro que para hablar de cine son



necesarios conceptos nuevos, ya no son útiles los “elementos cúltricos” del pasado que servían para catalogar y ensalzar a la obra de arte, ni tampoco expresiones del tipo “dar expresión a lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural” (Benjamin, 2008: 25). Así, Benjamin sabe reconocer con el cine la gestación de una nueva experiencia vital asociada, para la cual serán necesarias nuevos conceptos que estén a la altura y que responderán a “exigencias revolucionarias en la política del arte” (Benjamin, 2008: 11).

Se trata, en definitiva, de la unión de la ciencia con las actualidades cinematográficas. Pero con ello no se sigue la cosmovisión tradicional del mecanicismo y del finalismo, según la cual el conjunto del mundo sería como una máquina análoga a las humanas, con un funcionamiento mecánico y con un fin preestablecido. La realidad, por el contrario, se ofrece como un perpetuo devenir de acontecimientos, y eso es a lo que hay que atenerse. En resumen, si se siguiera al pie de la letra el método transcendental de Kant para aplicarlo a las imágenes cinematográficas, el resultado sería el mismo estatuto ontológico de la modernidad, basado, en efecto, en un doble movimiento por el que la posibilidad de ser un sujeto se encuentra claramente relacionada con la conversión del mundo en imagen.<sup>6</sup> Este estatuto de la imagen es propiamente moderno, y va de Kant hasta la fenomenología de Edmund Husserl y Martin Heidegger. Se recuperaría, por tanto, la capacidad de representación y de síntesis de la imaginación, y se la equipararía con la imagen cinematográfica. El conocimiento, para Husserl y Heidegger (Zubiri, 2009: 194-204), está logrado desde el ego, que fundamenta desde sí mismo toda posible verdad. Y es debido a esta subjetividad que hay un vínculo de unión con el sujeto transcendental

---

<sup>6</sup> El concepto *modernidad* valora filosófica y antropológicamente el paradigma histórico que surgió con la revolución de Copérnico, el pensamiento de Newton y el cambio de mentalidad que se produce a partir del Renacimiento y que encuentra su culminación en el proyecto de la Ilustración. Los ideales de la modernidad son el racionalismo filosófico y político, el cientificismo mecánico, el universalismo de los valores humanos, la sujeción de la naturaleza y de la historia a esos mismos valores y un discurso lineal y teleológico de la Historia. Hay que hablar, por tanto, de un modernismo político, social y cultural que ofrece una determinada manera de pensar que también se aplica a la estética: diferenciación del arte culto y popular, la misma institucionalización de las disciplinas o la cada vez más acusada dependencia de la tecnología. Sin embargo, no hay que olvidar que también se suele utilizar la designación de *modernismo* para referir el período artístico surgido a inicios del siglo XX y que puso en cuestión las nociones vigentes de obra de arte y artista, dando lugar, como se verá, a una nueva experiencia vital.

kantiano, que se caracteriza también por ser la condición del entendimiento. La aportación fenomenológica consistiría en la capacidad objetiva de descubrir la esencia y el ser de las cosas a través de la propia reducción fenomenológica. En dicha reducción, a través de la cual la conciencia presenta al objeto como algo manifestado al sujeto, hasta el propio sujeto es entendido como realidad que forma parte del mundo.

Conforme a ello, es cierto que la visión fenomenológica supera el sujeto transcendental kantiano en la medida en que es capaz de aportar algo más respecto al fenómeno, esto es la esencia de un color o de una calidad. Para Husserl, el sujeto es constituyente porque logra que “las cosas se vayan manifestando, dándose a la conciencia tales como son en sí” (Zubiri, 2009: 223). Desde este punto de vista, sería comparable el constructivismo del cine con el constructivismo de la conciencia, porque se trataría de sendos esfuerzos por conseguir que el mundo se vaya constituyendo. La conciencia actúa como linterna de las cosas porque el mundo queda constituido como sentido del ego presente en ese mundo. Y el cine, por tanto, sería un arte claramente representativo y fenomenológico, en la medida que reúne, enlaza y estructura las imágenes con el objetivo de conseguir una visión mejorada y esencial de la realidad. Por ejemplo, esta es la opinión de Jean Mitry:

Desde el momento en que sólo movilizamos la percepción visual, nosotros percibimos la imagen cinematográfica del mismo modo que percibimos las cosas. La imagen de un paisaje se ofrece a mi mirada de forma análoga al paisaje real que se extiende ante mis ojos. Evidentemente yo no puedo sentarme en la imagen de una silla; pero tampoco sobre una silla real que estuviese situada del otro lado de una ventana. Todo sucede entonces *como si* el mundo proyectado sobre una pantalla fuese un mundo real visto a través de un cristal (Mitry, 1990: 33).

Sin embargo, Vertov ha enseñado que es de otra manera diferente que el cine se relaciona con el mundo de imágenes: se trata de superar el ojo humano, e incluso el ojo de la cámara a través de todas las posibilidades del montaje. Y en este sentido vale la crítica de Bergson a Kant:

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Habría que apelar a la experiencia –a una experiencia depurada, o sea desprendida, allí donde sea necesario, de los marcos que nuestra inteligencia ha constituido a medida que progresaba nuestra acción sobre las cosas–. Una experiencia de esa clase no es una experiencia intemporal. Busca solamente más allá del tiempo especializado en el que creemos percibir continuas reorganizaciones entre las partes, la duración concreta donde sin cesar se opera una refundición radical de todo. Sigue lo real en todas sus sinuosidades. No nos conduce, como el método de construcción, a generalidades cada vez más elevadas, como pisos superpuestos de un magnífico edificio. Al menos no deja ninguna holgura entre las explicaciones que nos sugiere y los objetos que se trata de explicar. Lo que pretende aclarar es el detalle de real, y no solamente el conjunto (Bergson, 1973: 313).

Es de esta manera que se tiene que producir un esfuerzo por superar la condición humana. La relación del cine con las imágenes será de este tipo diferente a las propuestas transcendentales y fenomenológicas. Y, como se ha visto, también la música permite algo similar.

La filosofía de la modernidad no logra esquivar la contradicción entre lo que sería el orden subjetivo de la consciencia y el orden relacional de las cosas. Como se ha visto, para Kant la fuente de la metafísica no puede en absoluto ser empírica, y ello hace que se niegue la posibilidad de conocer el mundo en sí mismo. Lo que significa que las leyes que relacionan los fenómenos no se encuentran en éstos, sino existen en el sujeto transcendental, que crea y representa la condición de inteligibilidad de los mismos. Se sigue, por tanto, con la contradicción entre el idealismo y el materialismo, aunque Kant era consciente de que era necesario el contacto con la experiencia para conocer las leyes, pues no hay que olvidar que la función del conocimiento *a priori* no es sino la de fundar una experiencia posible (Kant, 1988: 175). Aquí, sin embargo, se ha abierto un abanico de nuevas posibilidades para entender el concepto de razón pura. Lo que dará lugar a una nueva cosmovisión pero también a nuevas formas de pensar. Si bien es el sujeto quien realiza la síntesis, resulta necesario atender las fuerzas que operan en su seno, pero también el juego de fuerzas del mundo exterior. Y con ello ya se está en camino de la consecución de un nuevo ideal de pureza, que se construirá a partir del estudio de la música y del cine. Pero para lograrlo se hace necesario construir un plano sobre el que se

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

establezca el nuevo contexto en que surge el cine, y que no puede ser entendido sin los nuevos avances de la ciencia. A su vez, habrá que ver cuáles fueron los movimientos en el mundo de la música que se puedan comparar a esto. Es por ello que antes de seguir con la aplicación del ideal de pureza a la música y el cine, es necesario realizar el recorrido que sirva como contexto para el encuentro a tres bandas.

## 2.2. EL CONTEXTO: LA INVERSIÓN DEL IDEALISMO.

Para empezar, hay que ver sobre qué estado, modelo o contradicción tiene que existir una superación, cuál es el resultado de esa superación y, sobre todo, qué medios o procedimientos se tienen que emplear para conseguirla. En otras palabras, aquí se ha elegido a la música, el cine y la filosofía como portavoces de un nuevo tipo de experiencia, pero en primer lugar será necesario concretar un plano sobre el que relacionarlos.

No se puede obviar el hecho de que el cine es un arte muy joven si se compara con la música, que ha acompañado a la humanidad desde estadios muy primitivos –a lo que hay que añadir que todas las culturas conocidas la han practicado o la practican con un abanico de fines muy diverso. Por todo ello, a la hora de establecer esa analogía entre los dos campos, se hace necesario tener en cuenta el momento del nacimiento del propio cine, a finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con un momento histórico y sociológico muy relevante del que el cine se erige como su portavoz. Habrá que ver, por tanto, cómo la música y la filosofía de esa época también consiguen ser rasgos esenciales de la misma.

El filósofo José Ortega y Gasset fue uno de los primeros pensadores que entendió lo que podría denominarse *sentido histórico* de la nueva época que comenzó a principios del siglo XX, a la que calificó como de verdadera revolución espiritual surgida a partir de la revolución de la física llevada a cabo por Albert Einstein. Pero para Ortega, el término “revolución” no significa una revuelta contra los abusos de los poderosos, sino un repudio de los usos culturales establecidos. Y esta reacción transversal que provoca un cambio de paradigma se gestó contra una manera de entender las relaciones entre el mundo y el sujeto basadas en el concepto de *representación*, al que la ciencia otorga el determinismo, la filosofía el racionalismo y el arte el romanticismo. El propio Ortega creó un nuevo concepto para entender la nueva estética contrastante: “deshumanización del arte”, que queda ejemplificado, no por casualidad, en el trabajo de compositores como Claude Debussy o Igor Stravinski (Ortega, 1983a).

Pero, al respecto, no hay que perder de vista la propuesta de Hanslick de “conocer las cosas lo más objetivamente posible, o sea separándose completamente del yo.” Y se ha presentado a Debussy como el máximo ejemplo de la nueva música. Debussy, un músico francés. Sin embargo, también en el ambiente germánico, gran nación racionalista y romántica, y cuna del propio Einstein, hubo críticas contra el absolutismo de los planteamientos científicos de Newton por parte de Ernst Mach. O contra el gigantismo de Wagner por parte de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, que estaban poniendo los cimientos de otra nueva música, con la que, no hay que olvidarlo, se eliminó de una forma explícita la referencia a cualquier sistema privilegiado de referencia (Práctica Común de la Tonalidad). No por casualidad, el conocido como Círculo de Viena está unido por un pensamiento positivista que coincide en el tiempo pero no en el carácter con el naturalismo francés. Y también los vieneses reaccionaron contra un cierto “culto al alma” propio del romanticismo, un romanticismo que olvida la forma y la precisión de los datos objetivos. En síntesis, dicho círculo presenta planteamientos y actitudes similares en diferentes campos: el positivismo filosófico de Ludwig Wittgenstein, la nueva física de Mach y Einstein, el psicoanálisis de Freud, la crítica al lenguaje de Karl Kraus, la novela psicológica de Arthur Schnitzler o la música de Schönberg, Berg y Webern. Y, *grosso modo*, todos coinciden en valorar la conciencia humana desde una nueva objetividad. Como explica Adorno, “la gran revolución musical en Viena se produjo, por consiguiente, no como simple reacción contra el subjetivismo, como muchas veces en Occidente, sino ella misma fue mediada por éste” (Adorno, 2006: 443). En definitiva, lo objetivo proviene ahora de la esfera del sujeto. Es en este sentido que hay que matizar también el concepto de deshumanización, porque no hay un olvido de lo humano, sino antes bien un reforzamiento radical, un intento de reproducir los movimientos propios del sujeto en estado *puro*. Algo que, por otro lado, confirma el físico Mach: “la concepción de las sensaciones como elementos comunes a todos los hechos físicos y psíquicos posibles” (Mach, 1987: XI).

Aunque antes de explicar cómo se puede entender que el arte esté deshumanizado, será necesario apuntar los fundamentos del cambio histórico, es decir, sintetizar lo que significa la revolución de Einstein llevada a cabo por su Teoría de la Relatividad, para luego tratar de comprender tanto sus consecuencias en otros terrenos como las similitudes espontáneas que presentan la música, el cine y la filosofía coetáneos.

### **2.2.1. La revolución física.**

En principio, hay que señalar que el propio Einstein reafirma la apuesta por la inmanencia: “uno de los rasgos esenciales de la teoría de la relatividad es el esfuerzo que en ella se hace para descubrir las relaciones entre los conceptos generales y los hechos empíricos de una manera más precisa” (Einstein, 1983: 111). Un objetivo general que, si no chocaba, ponía en entredicho los planteamientos científicos imperantes. Porque la visión de la ciencia tradicional proponía que el universo es una gran máquina de estados móviles pero determinados por leyes inmutables (mecanicismo). Y la única manera de desvelar las leyes eternas era mediante el ejercicio de la Razón, a través de su máximo exponente: las relaciones matemáticas, que son objetivas y sirven para cualquier circunstancia. Al respecto, la filosofía que se deriva trabaja para conocer la Idea de las cosas, su estatuto más verdadero, y todo lo demás tan sólo son datos físicos que dependen de la visión subjetiva de cada uno, es decir, de la propia representación –que es siempre una mala copia del original.

Aunque, ¿no es el planteamiento matemático otra representación subjetiva? Porque no hay que olvidar que las matemáticas son objetivas en cuanto pertenecen al mundo del pensamiento humano, no al mundo exterior; son formas que quieren expresar el contenido de la naturaleza, lo que no significa que lo contengan. Además, se olvida que las leyes exigen legisladores y que para mantenerlas se necesita de una autoridad. Urge, por tanto, un cambio de perspectiva si se quiere establecer un mundo exterior

real, por lo que, en principio, la luz no puede provenir del sujeto, sino que tiene que representar ella misma la condición real y objetiva del conocimiento.

Einstein planteó el problema basándose en la idea de que el mundo no es tanto un mundo de estados reconocibles sino un mundo de *acontecimientos*. Ello significa todo un cambio perceptivo, porque se pasa de la atención hacia las cosas a la atención hacia las relaciones entre los sucesos, de ahí la importancia de la noción de *intervalo*, es decir, la conexión entre los dos momentos. Pero el intervalo no hace referencia tan sólo a la distancia espacial o temporal entre esos dos acontecimientos, sino es una unidad de espacio-tiempo. Por consiguiente, se destaca la existencia de regiones inateriales de influencia, invisibles a simple vista pero reales. El acontecimiento es siempre producido por cuerpos que se encuentran, se mezclan o se divorcian, pero este efecto no es de los cuerpos, sino siempre es exterior. Se trata del intervalo o de la relación.

Y este campo de espacio-tiempo que rodea la materia sustituye el concepto newtoniano de un espacio absoluto regido por fuerzas geométricas que actúan a distancia. Con ello se presenta la segunda novedad, en realidad una consecuencia de la primera, porque la estructura del campo depende tanto de las interacciones que lo forman como de lo que ha sucedido anteriormente. Así, el universo está formado por bloques de luz que tienen un movimiento y una duración. Estos bloques son, en realidad, imágenes cuya existencia se explica por su continua interacción, lo que origina que cada una de ellas tenga una historia que, para conocerla, no sirve la dimensión de un espacio absoluto que determine los movimientos ni una visión de las cosas basadas en un centro que representa. En lugar de eso, se tiene que producir una síntesis de su tiempo que incluya todas las circunstancias que intervienen de una manera simultánea y coordinada.

La nueva visión del universo, por tanto, ofrece una realidad formada por multitud de acontecimientos diferenciados, de imágenes que poseen luz en sí mismas y que se encuentran en permanente evolución creadora, lo que significa que no tienen un origen mental, que no son representaciones



humanas o que para ser vistas tienen que ser iluminadas por un centro. Por consiguiente, no hay ningún centro privilegiado y todas las imágenes actúan e interactúan unas con otras. Ello también comporta la eliminación de cualquier visión absoluta del tiempo o del espacio. Por el contrario, lo que cuenta ahora es la individualidad de las imágenes. El propio Ortega lo explica al afirmar que “el individuo, para conquistar el máximo posible de verdad, no deberá, como durante centurias se le ha predicado, suplantar su espontáneo punto de vista por otro ejemplar y normativo, que solía llamarse ‘visión de las cosas *sub specie aeternitatis*’. El punto de vista de la eternidad es ciego, no ve nada, no existe. En vez de esto, procurará ser fiel al imperativo unipersonal que representa su individualidad” (Ortega, 1987: 191).

Conforme a ello, se rechaza cualquier posibilidad de acceder a una inteligencia sobrehumana capaz de hacer visible el pasado, el presente y el futuro. Es decir, se acaba con la visión de un universo mecanicista donde todo está dado. Es aquí donde hay que situar el concepto tan importante de relatividad, porque las circunstancias materiales, póngase por caso la velocidad, son importantes hasta el punto que pueden cambiar todo el resultado final. Pero para ello, una vez más, no se depende de la visión subjetiva de alguien que ilumina el acontecimiento. Bertrand Russell lo explica al matizar las posibles connotaciones subjetivas y relativistas que supone la entrada del concepto de relatividad: “la ‘subjetividad’ aplicada a la teoría de la relatividad es una subjetividad *física*, que existiría igualmente caso de que no hubiera en el mundo cosas como la inteligencia o los sentidos” (Russell, 1985: 177).

En otras palabras, el principio de relatividad otorga una nueva definición de “actualidad”, según la cual las cosas son “objetos” que interaccionan con otros “objetos” y que poseen la *potencialidad* de realizar acciones creadoras, a través de las cuales se manifestarán como “sujetos” que forman parte de la noción compleja de universo. Conforme a ello, la ciencia consiguiente seguirá buscando y creando esquemas de leyes físicas, pero ahora siempre reconociendo que no son absolutos, sino que expresan

los puntos de vista relativos de seres humanos concretos (Whitehead, 1973: 15-33).

Por otro lado, no hay que olvidar que la nueva física se encuentra formada por dos corrientes: la que tiende a escrutar el universo y la que trata de penetrar en el núcleo del átomo. Una se encarga de las grandes dimensiones (Teoría de la Relatividad) y la otra del mundo microscópico (Mecánica Cuántica). Sin embargo, ambas perspectivas no se pierden de vista. Así, se puede decir que desde la física cuántica también se desmorona cualquier posibilidad de acceder a un conocimiento *a priori* o transcendental en el sentido kantiano, como demuestra el *Principio de Indeterminación* de Werner Heisenberg, según el cual, “en física sólo se pueden hacer afirmaciones acerca de relaciones estrictamente limitadas que *sólo resultan válidas dentro del marco de tales limitaciones*” (Heisenberg, 2002: 58). De nuevo se supera el determinismo proveniente de una visión centrada y mecanicista de las cosas, para sustituirlo por una visión probabilística, en la cual intervienen multitud de acontecimientos según los patrones del azar. Asimismo, también hay que matizar esta elección de las relaciones exteriores y objetivas, pues la visión típica materialista ya no se sostiene desde el momento que lo auténticamente existente no es la materia, sino el campo de fuerzas, de ahí también la necesidad de hablar de un todo implicado.

Por consiguiente, sirve el mismo ejemplo para las dos corrientes: si se considera que el Sol siempre sale por el Este, según la nueva física puede ocurrir algún día que esto no se cumpla, por lo que ya no es posible un conocimiento mecánico del universo a través del cual se puede predecir el futuro. Ya no será posible un juicio *a priori* en el sentido kantiano. Y si algún día algún cataclismo impidiera a la Tierra moverse alrededor del Sol, o a éste privarlo de su luz, el punto que debiera ponerse de relieve sería el de la insistente particularidad de las cosas experimentadas. Es por eso que la nueva física, a partir del desmoronamiento de la antigua manera de ver las cosas, recupera un carácter propio del kantismo como es su subjetivismo creador, aunque introduciendo un importante matiz:

El físico atómico ha tenido que echar sus cuentas sobre la base de que su ciencia no es más que un eslabón en la cadena sin fin de las contraposiciones del hombre y la Naturaleza, y *que no le es lícito hablar sin más de la Naturaleza "en sí"*. La ciencia natural presupone siempre al hombre, y no nos es permitido olvidar que, según ha dicho Bohr, nunca somos sólo espectadores, sino siempre también actores en la comedia de la vida (Heisenberg, 1993: 12-13).

Como se ha visto, la filosofía de Kant marcha sobre leyes humanas, que son las relaciones o conexiones que la mente, la razón pura, es capaz de establecer entre dos o más puntos. Se produce una subordinación del objeto al sujeto, según el cual la relación no será nada fuera de la inteligencia que relaciona. Efectivamente, se trata del equivalente en filosofía del giro copernicano, pues ahora ya no hay un ser sobrehumano cuya inteligencia funda la materialidad de las cosas, sino se trata justamente de la inteligencia humana. En suma, se trata de un conocimiento plenamente humanizado cuyo objetivo es el tratamiento de las relaciones, algo que la nueva física, superando ya el materialismo más estrecho, continúa. Sin embargo, con la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica se produjo otro cambio de perspectiva, que aquí se ha presentado como deshumanizador: la relación entre los puntos no puede depender de una inteligencia, porque es siempre exterior al término. Ello significa que cualquier entidad que quiera ser actual ya no tiene que adoptar la posición del espectador que prevé las posibilidades de un universo mecánico y dado de antemano, sino que interviene en el proceso de la única manera directa y posible: participando, produciendo, pensando y creando de nuevo las relaciones que provocan el acontecimiento. Ser actual significa equiparar el objeto con el sujeto, de ahí también que la derivación de las características de un futuro particular sólo se podrá realizar mediante el estudio de las características conocidas de un pasado particular y de su relación con las características presentes de su ambiente.

Se presenta, por tanto, una nueva ciencia, a la que corresponderá una nueva manera de relacionarse con el mundo. Porque a pesar del baño de humildad, sí que es posible ordenar grupos de acontecimientos en torno a

un centro. Un centro que, no obstante, no será sino otra imagen cualquiera. Desde este punto de vista, todo ser tiene potencia para un devenir, a lo que hay que añadir que dicha potencialidad se coordina en un continuo que es básicamente un complejo de relaciones. Y dicho proceso de creatividad está dominado por la aspiración subjetiva del ser que participa y de sus circunstancias. Pues bien, dicho continuo es real porque está implicado y forma parte del todo que es el universo. Y el elemento relacional, mediante el cual las entidades actuales se unen en la solidaridad de un todo, forma parte de la experiencia, porque dichas entidades tienen que convertir en reales los movimientos y acciones a los que aspiran. Es de esta manera que se abarca el pasado actual con el futuro potencial. En resumen, el sentido no se puede derivar de una intuición trascendental a la manera kantiana, sino deriva siempre del mundo actual y sus datos. En consecuencia, la percepción no es pura porque deriva de una razón que ordena el mundo, sino que lo es porque deriva del propio mundo (Whitehead, 1956: 109-110).

Ahora, por el contrario, se pondrá todo el énfasis en el sistema de relaciones que afectan al conjunto, al todo. Y se puede hablar de principios de organización, pero estos no dependen de ningún programa preestablecido ni esencial, sino de la propia lógica del acontecimiento, que tiene que ser aprehendida según el complejo relacional a que pertenece. La excesiva idealización del pensamiento, que encuentra su origen en Platón, presenta una noción de orden que remite siempre a una causa primera. Dicha causa, además, es final porque todas las entidades actuales tienen que alcanzar un orden ideal. Se trata, efectivamente, del mismo pensamiento que en la moral propone una actuación por deber. Sin embargo, una nueva visión de las cosas exige nuevos mecanismos de selección para comprender su funcionamiento. Porque el físico que tiene que descubrir lo ideal del acontecimiento, ya no buscará en las alturas, sino en el propio acontecimiento. En resumen, se ha producido una inversión del idealismo para aspirar a una transcendencia que tan sólo será posible en lo inmanente. Con ello la posibilidad de pureza adquiere un significado opuesto, invertido.

Lo que conlleva, en efecto, una nueva lógica del sentido, una nueva manera de pensar el acontecimiento. Según lo planteado, el sentido no existe fuera de la relación o del intervalo que produce el acontecimiento. Es el propio acontecimiento quien hace posible el lenguaje, su expresión. Lo que significa que el sentido tampoco “existe fuera de la proposición que lo expresa” (Deleuze, 2005: 49). Con esta simple formulación, Deleuze no hace sino combatir a las tres grandes tentativas que han pensado el acontecimiento durante la primera mitad del siglo XX (Foucault y Deleuze, 2005: 20-21):

- El neopositivismo: falla porque se olvida de las relaciones y sólo se centra en la realidad de los cuerpos. La nueva ciencia ha vetado el antiguo materialismo.
- La fenomenología: falla porque desplaza el acontecimiento con relación al sentido, fruto de una elaboración del yo. La fenomenología como nuevo kantismo.
- La filosofía de la historia: falla no porque encierra el acontecimiento en el ciclo del tiempo, sino porque no puede dejar de encuadrarlo en un futuro y en un pasado que son siempre lineales. La historia no llega a atisbar el proceso de lo real.

La nueva lógica del sentido, por el contrario, es una metafísica de las relaciones, del acontecimiento incorpóreo. Y ello ya permite la formulación del *puro* acontecimiento, una pureza que exige un tratamiento que esté a la altura. Al respecto, la teoría de Einstein resultó un avance de cara a entender los procesos inmanentes porque prescindió de los sistemas duales. De ahí que ahora ya no sirva la oposición entre sujeto/objeto, Idea/copia o la relación causa/efecto, porque con las viejas dialécticas no se puede hacer acopio de todo el sistema de relaciones. Más bien, hay que pensar en el descubrimiento de principios de organización creativos o en la simultaneidad de series de funcionamiento. Se trata de encarar el problema, de pensar en

términos de problemas y no de dualidades. De ahí la necesidad de un constructivismo o de un artificio para hacer frente a la naturaleza, lo que no puede suponer nunca una contradicción. Y la clave para entender el sistema se encuentra en el tiempo, pero no en la duración lineal y ascendente de las cosas, sino en la cualidad temporal como precursora de la relación: el pasado ejerce una presión sobre el presente y está en todos los sitios.

Conforme a ello, si la posibilidad de la pureza se ha presentado bajo la condición de una superación de los límites comunes, no hay que confundirla con la perfecta objetividad de la universalidad. Antes lo contrario, porque precisamente se destaca por un lado la noción de individualidad de las imágenes y por el otro una visión del universo más próximo a patrones creativos que mecánicos o finalistas. Sin embargo, ello no significa la ausencia de ningún tipo de orden. Eso sí, hay que buscar argumentos más finos que intenten explicarlo, sin rechazar muchos de los planeamientos del mecanicismo, pero matizándolos e, incluso, invirtiéndolos. Es en este contexto que entran en juego mecanismos de funcionamiento como la repetición o la diferencia. Así, que un determinado comportamiento se produzca de manera habitual, no es debido necesariamente a que lo rige una ley eterna, sino a que tal vez se ha repetido tantas veces y durante tanto tiempo que se ha convertido en un hábito, en un ritmo. Lo que significa que hasta la propia materia tendría memoria (Sheldrake, 2006: 35). Y si se habla de un universo múltiple es debido también a la superposición de ritmos. Luego, puede que el medio exista gracias a esa repetición de comportamientos y acciones, pero la propia repetición también produce la diferencia gracias a la cual ese medio muta y pasa a otro.

Mientras en la física mecánica las dimensiones individuales eran en cierta manera independientes entre sí, en la nueva física se refieren sin excepción las unas a las otras. Todas son, en cualquier caso, componentes integrales de la unidad. Conforme a ello, como todo es igualmente importante, todo tiene que ser arrastrado al campo de la atención para que surja el sentido. Ahora bien, que los cuerpos y las materias diferentes tengan su capacidad de formar ritmos, significa que cada acontecimiento que

forman siempre podrá mutarse a otro. Desde este punto de vista, si alguna cosa pone en cuestión la diferencia y la repetición es a la ley. Porque no es lo mismo esa potencia originaria que se manifiesta a través de la repetición del dato objetivo, que una ley subjetiva. Es por eso que ya no tiene sentido preguntarse sobre la aplicación de las matemáticas al mundo, porque el mundo ya es inmediatamente matemático. Ya no se trata de imponer una forma a la materia, sino de elaborar un material consistente y rico. En estas condiciones, *la posibilidad de la pureza ya no puede remitirse a algo limpio, neutro e ideal, sino al movimiento singular de un universo que es básicamente una potencia creadora. De ahí también que haya que conseguir una visión consistente de las cosas, que consiga conjugar las multiplicidades pero sin renunciar ni a su riqueza ni a su heterogeneidad.*

Se ha presentado la imposibilidad de los juicios *a priori* kantianos, según los cuales el sujeto va más allá de la experiencia para explicar el funcionamiento de las cosas. Pero, precisamente, por eso Kant destacó en todo momento que el conocimiento siempre es subjetivo o transcendental. Como es sabido, el paso siguiente en este argumento lo realizó Nietzsche al afirmar que todo conocimiento no es sólo subjetivo, sino también perspectivista. Ello, a la vez, ya indicia otra manera de entender la ciencia y, por tanto, la pureza, porque no hay que olvidar que el objetivo del científico siempre será establecer una criba al caos. Así, desde el nuevo ideal de pureza, la necesidad de contemplar todos los puntos de vista equivale a decir que cada momento es una obra autónoma, que tiene luz por sí misma y no depende de un centro. A lo sumo, desde la conciencia de que no es posible el determinismo, la posibilidad del orden adquiere otro sentido, en el que la capacidad de relacionar los acontecimientos basándose en sus propias relaciones sustituye al causalismo estricto. Con ello se estará buscando una visión de cada momento según su pureza, es decir, en base a su conexión con el suceso al que pertenece. El momento *puro* es aquel que se presenta como completamente individual pero a la vez como completamente dependiente de una unidad compleja y relacional. En suma, el momento puro es aquel que ya contiene en sí mismo la información básica

del todo. Pero ya no hay ni espacio ni tiempo determinantes, tan sólo acontecimientos. De ahí la necesidad de una filosofía del organismo que manifieste un pensamiento implicado.

Pero la totalidad que es el universo no se caracteriza por una situación cerrada, sino antes por su continuo estado en devenir. Se puede hablar de un todo complejo que condiciona lo individual, pero este todo permanece siempre abierto, en continuo estado creativo. En otras palabras, se tiene que demostrar que hay un vínculo entre todos los puntos del universo, un vínculo caracterizado tanto por la relatividad de los objetos como por su carácter relacional. Así, alcanzar la visión *pura* de un acontecimiento será producir una síntesis que muestre el fundamento implícito que permite la relación entre todos los dinamismos espacio-temporales. Pero también ser capaz de comprender las acciones creadoras que permiten a la totalidad su devenir. En un caso el movimiento manifiesta la identidad de las cosas, en el otro se despliega como puro movimiento creador.

Y, en efecto, se están superando los límites comunes de la representación humana en base a una objetividad rigurosa y problemática, que es la del momento puro. Dicho momento tan sólo es posible a través del tratamiento de los problemas. En definitiva, hay que atenerse al drama que se produce entre los dinamismos. Y, en suma, son los problemas y desordenes los elementos que ya constituyen la pureza: sólo con lo impuro se alcanzará lo puro. De ahí que todo conocimiento de las cosas que no se base en su propio devenir siempre será artificial, tan artificial como es el intento de alcanzar lo puro por la intermisión de una ley física. Pero, al mismo tiempo, habrá que ver si esa nueva cualidad de lo puro puede relacionarse o aplicarse a lo subjetivo, a lo mental, sin olvidar que el cine y la música tendrán que dar cuenta de la relación entre lo material y espiritual a través de sus mecanismos de percepción.

A lo sumo, si se ha visto que el planteamiento del conocimiento puro se basaba en una superación mediante la razón de la simple información de los datos empíricos para realizar una síntesis de las fuerzas y de las



relaciones que la constituyen, con este nuevo enfoque es la dinámica de las fuerzas la que provoca la síntesis. De ahí que los planteamientos de la nueva física aquí estudiados obliguen a una inversión de los antiguos planteamientos provenientes de la razón pura o el conocimiento transcendental, y, que, como se ha visto anteriormente, Kant ya planteó:

- Es necesaria una distinción entre las fuerzas basándose en su propia originalidad, lo que significa que no hay que ignorar las fuerzas que se apropian y promueven los fenómenos: contra el principio de permanencia o la neutralización de las fuerzas.
- Ya no es suficiente el desdoblamiento de la fuerza, porque en un suceso lo importante es la participación de muchos elementos diferentes, cuyos cambios y transformaciones no pueden ser apresados bajo permutaciones abstractas y *a priori*: contra el principio de causalismo o el desdoblamiento de las fuerzas.
- Se reafirma la sincronicidad o simultaneidad de las fuerzas por delante de su sucesión lineal, se despliega la potencia de sus dimensiones no cronológicas: contra el falso principio de simultaneidad o la linealidad.

Conforme a ello, lo difícil ahora es hacer coincidir y converger todos los elementos de un conjunto no homogéneo, relacionarlos juntos. Desde este punto de vista, el acontecimiento es algo que sucede entre dos o más términos, agentes o elementos. Por eso entre el estado de las cosas y el propio acontecimiento se produce una complementariedad. Evidentemente porque el acontecimiento se produce en la imagen, en el cuerpo. Por consiguiente, el ideal de ciencia ya no puede ser mecanicista, axiomático o estructural. Hay que atenerse a los acontecimientos en lugar de aislar estructuras de factores homogéneos. Ahora bien, en ningún momento se niega el trabajo o la capacidad de comprensión, sino antes bien se reafirma

el contacto y la identificación con el *puro* acontecimiento, con sus movimientos, singularidades y multiplicidades.

Para ello el físico se acerca al terreno del filósofo, y ambos fundan una filosofía organicista según la cual todas las entidades actuales se relacionan en un universo conjunto. Pero es cierto que la filosofía del organismo no supone una novedad, pues ya en los siglos XVIII y XIX estuvo muy en boga, como prueban los trabajos de naturalistas como Comte de Buffon, Charles Bonnet y Jean Baptiste Robinet. A los que hay que añadir el trabajo de Goethe en *Las metamorfosis de las plantas (Die Metamorphose der Pflanzen)* que también presenta una naturaleza viva y variada pero entendida como una metamorfosis de un número limitado de arquetipos o tipos ideales (*Urform*). Y es que la filosofía organicista pretendía buscar las primeras causas de la vida, complementando los principios mecánicos enunciados por Newton en el siglo XVII.

Claude Lévi-Strauss fue el creador del Estructuralismo, un sistema de pensamiento que, a partir del estudio de los mitos y de la lingüística, también propone un modelo epistemológico que sea capaz de superar las dicotomías entre el sujeto y el objeto al mismo tiempo que va más allá del subjetivismo humanista. Y para ello Lévi-Strauss (2002: 618) también recuperó la analogía con la filosofía del organicismo de Goethe, cuyos fundamentos comparó con el desciframiento del código genético:

Esa lengua universal que utilizan todas las formas de la vida, desde los microorganismo hasta los mamíferos superiores, pasando por las plantas, y donde es posible ver el prototipo absoluto de cuyo modelo es repercusión, a otro nivel, el lenguaje articulado; es decir, inicialmente un conjunto finito de unidades discretas, bases químicas o fonemas, despojadas ellas de significación pero que, diversamente combinadas en unidades de rango superior especifican un sentido aquí, una sustancia química allá, determinados el uno y la otra.

Por consiguiente, tanto el estructuralismo como el organicismo proponen un modelo que descubre detrás de las cosas una unidad y una coherencia. Sin embargo, aquí se ha hablado de una inversión del idealismo. Lo que significa también una nueva filosofía organicista, cuyo objetivo, eso

sí, sigue siendo el problema de la consistencia, es decir, tanto la manera en que se mantienen unidos los componentes de un acontecimiento, como el modo en que se relacionan dos multiplicidades distintas. Sin olvidar que también hay que seguir el momento en que un acontecimiento cambia a otro acontecimiento: la duración misma y por tanto una confrontación directa con el Tiempo. Por tanto, ¿qué hace que todo se mantenga unido? Y, ¿qué hace que todo dure y cambie? Al respecto, la antigua filosofía del organismo y el estructuralismo proponen un esquema central y lineal basado en la jerarquía de un motivo superior e ideal a partir del cual todo es engendrado. La nueva física, por el contrario, advierte de la necesidad de la coordinación de muchas perspectivas. Ya no vale la imposición de una estructura, sino hay que recrear el conjunto coordinado de muchos factores heterogéneos. Así como ya no vale la simple concatenación lineal basada en el dualismo causa-efecto, sino antes hay que atenerse a la simultaneidad separada, a la sincronización de momentos divergentes.

Que se haya elegido la filosofía no sólo como una parte más del encuentro a tres bandas con la música y el cine, sino también como una especie de anfitrión organizador de la cita, ya indica la importancia de dicha perspectiva filosófica, porque si se habla de una experiencia en concreto, ello ya significa que para comparar la música y el cine se recurrirá al problema ontológico fundamental de ambos campos: el problema de la relación entre el ruido y el sonido musical por una parte, y el problema de la relación entre la realidad natural y la imagen cinematográfica por otro. Por todo ello, antes de pasar a la confrontación directa de estas cuestiones, resulta conveniente analizar cómo la nueva experiencia vital también vino promovida por una nueva filosofía y por una revolución en el arte. Una filosofía y un arte en los que, no por casualidad, adquiere mucha importancia el ideal de "pureza" y la preferencia por una metodología próxima a las ciencias naturales. Con ello, además, se contribuirá a organizar el encuentro entre una posible música pura y un posible cine puro. En definitiva, queda ya claro que será desde posiciones filosóficas que se producirá dicho encuentro.

### **2.2.2. La nueva filosofía.**

Se produce una crisis histórica en la ciencia que encuentra su parangón en la psicología, donde se demanda una superación definitiva de la antítesis entre las posturas materialistas y las idealistas. Pero, a su vez, los materialistas e idealistas coinciden en separar la materia de la conciencia, también los sentidos de la razón y las imágenes de sus movimientos. Lo que significa que los movimientos están en el espacio físico y las imágenes de las cosas en la conciencia, en el sujeto que actúa como centro iluminador, bien sea a través de los sentidos o de la razón (Deleuze, 2003: 87). Superar este planteamiento no fue sino el objetivo de Bergson en *Materia y memoria*: (2006: 25-26):

La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”.

Por lo tanto, se considera la materia antes de la disociación que el idealismo y el realismo operan entre existencia y apariencia, es decir, el objeto es una imagen relacionada con el sujeto, pero una imagen que existe en sí misma. Y para demostrar este componente Bergson recurre a la intervención de la memoria dentro de las relaciones entre imágenes, lo que no hace sino avanzar una nueva perspectiva de las relaciones entre el sujeto y la materia, entre el sujeto y el mundo.

El cambio es tan grande que obliga a hablar de una nueva filosofía que está fuera de las coordenadas tanto personales como del objeto. Pero, al mismo tiempo, este planteamiento ontológico conlleva un nuevo tipo de individuación y una nueva valoración de la vida. En definitiva, este esquema tiene que remitirse también al terreno del pensamiento psicológico y del conocimiento. En primer lugar, porque el entendimiento ya implica la noción

de composición. Precisamente, pensar es reproducir de nuevo el sistema de relaciones exteriores que provocan el acontecimiento. Ello significa que la naturaleza incluye sus propias interconexiones y multiplicidades, a las cuales hay que remitirse y experimentar. Pero, asimismo, también porque las propias ideas son problemas e individualidades; existen, además, diferentes tipologías de ideas; y la Idea es el momento fulgurante que las une.

En otras palabras, que la inteligencia se ponga a la altura de la nueva experiencia vital significa que el pensamiento es también uno de esos movimientos fulgurantes. Así, si existe un drama de acontecimientos también existe un drama de ideas. Ello exige, por tanto, una nueva filosofía y una nueva metafísica que estén a la altura de la nueva filosofía de la naturaleza. Y ello no solamente se conseguirá describiendo los procesos naturales, sino presentando formas de pensar plenamente consecuentes. Se identifican, por tanto, dos momentos a la hora de estudiar la nueva filosofía, uno exterior y otro interior, pero, precisamente, si por algo se caracteriza la nueva experiencia será por demostrar que se trata en realidad de dos caras de la misma moneda.

### *2.2.2.1. La noción ontológica.*

La filosofía de Kant supuso un “giro copernicano” por el cambio de perspectiva que aportó, ya que puso en cuarentena cualquier posibilidad de acceder a un conocimiento absoluto. Justamente, se puso los pies en el suelo al afirmar la relatividad del conocimiento humano, siempre sujeto a unas coordenadas de espacio y tiempo (las categorías). Esto significa que todo conocimiento que forma parte de la experiencia tiene validez, es decir, que se concibe la realidad como el producto de la actividad mental. Pero Kant nunca perdió de vista la posibilidad de acceder a una realidad más verdadera, la de la “cosa en sí” o del *noúmeno*. Aunque era consciente que la subjetividad de las categorías era un problema, éste tan sólo podía ser superado por un racionalismo estricto basado en el estudio de las constantes

inmóviles y universales de la vida (Bergson, 1973b: 308-312). Y es en este sentido que surge la aporía, porque si se considera la cosa en sí como la idea inteligible o esencial de la realidad, no se hace cuenta de su naturaleza problemática o siempre en devenir.

El idealismo justamente censura el devenir, que las cosas puedan cambiar. Ahora bien, también es cierto que la “cosa en sí” podría interpretarse según este estatuto problemático, que constituiría una nueva modalidad de entender lo absoluto. Es entonces cuando se produce una inversión del idealismo, que se basa efectivamente en la necesidad del estudio de cada caso concreto y particular. Además, no hay que olvidar que se busca en todo momento una base realista que permita la formación de un sistema de ideas que sirvan para efectuar y construir los conceptos. De ahí que la experiencia no sólo se base en la acumulación de los datos, sino que hace falta una organización que cribe el caos.

Bergson, en el primer capítulo de *Materia y memoria* (2006), denomina imagen al conjunto de lo que aparece. Y se ha visto que en la nueva física resulta fundamental la afirmación de los materiales y partículas que forman los cuerpos, de tal manera que cualquier resultado final dependerá exclusivamente de las particularidades relativas de dichos cuerpos. Por consiguiente, la imagen no se podrá distinguir de sus propios movimientos ejecutados, con sus acciones y reacciones. Y el resultado es un universo a-centrado formado por las relaciones y las reacciones entre todas las imágenes. A partir de aquí, puede establecerse una clasificación de imágenes: la materia inerte, la materia orgánica y el ser humano. Al respecto, cada entidad se compone de medios y sustancias particulares pero que, a la vez, no son realmente distintos en cuanto pueden estar sometidos a cambio y a relacionarse. Así, el cuerpo humano mismo constituye una imagen más, un conjunto de acciones y reacciones. E incluso el cerebro mismo es una imagen en sí, de ahí que no pueda contener las imágenes para su representación, puesto que es una entre las demás: “es el cerebro el que forma parte del mundo material, y no el mundo material el que forma parte del cerebro” (Bergson, 2006: 35).

Por otro lado, si las imágenes se identifican con sus movimientos, con sus acciones y reacciones continuas, también hay que entender cómo se produce su aparecer si no son producidas por nadie. Por eso, si en la nueva visión del universo ya no es suficiente concebir las cosas como cuerpos para luego distinguirlos de sus acciones, la identificación también se produce entre la materia y la luz. En otras palabras, la acción es luz que se difunde, que se propaga. Las imágenes son inmanentes y no necesitan que nadie las ilumine, porque el ojo ya está en las cosas, son luminosas: “¿cómo no ver que la fotografía, si ella existe, ya está tomada, sacada en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio?” (Bergson, 2005: 52). Esta es la ruptura con toda la tradición filosófica anterior, que establecía leyes *a priori* para el comportamiento de los cuerpos y situaba el origen de la luz en la conciencia. Y, como se ha visto, esta es la ruptura que se produce en la nueva música, que sitúa su origen siempre desde abajo, y en el cine, que presenta una unión de imágenes inmanentes.

Con la Teoría de la Relatividad, lo más importante no son los cuerpos, sino los acontecimientos de luz. Pero en dichos acontecimientos se desprenden intervalos de reacciones y acciones. Esto es así porque la entidad actual también es una multiplicidad sobre la que actúan dos tipos de fuerzas, una diacrónica (la sucesión de espacios y movimientos) y la otra sincrónica (simultaneidad de diferentes estados temporales):

- La noción de conexión espacial. Las imágenes se implican entre sí a causa de sus conexiones recíprocas. Se trata de cualquier hecho de conjuntidad. Dicho vínculo se manifiesta en dos niveles. De una manera externa, a través de las relaciones exteriores; y de una manera interna, ya que la imagen se manifiesta como componente de otros puntos del universo y viceversa.
- La noción de conexión temporal. La afirmación del conjunto de fuerzas también implica una constatación del proceso de su duración. Al mismo tiempo, las relaciones exteriores también

son portavoces del tiempo: cómo el presente de una entidad actual se encuentra preñado de su pasado y afecta de manera inmediata a su futuro.

Efectivamente, también se ha visto que la nueva visión del universo que propuso Einstein se basa en la existencia de una porción de espacios que se caracterizan por su situación temporal concreta, en la que actúan una gran cantidad de factores, materiales y de fuerzas. Por eso, si se puede identificar el universo como una serie de porciones de espacio y de tiempo, es más apropiado hablar de espacio-tiempo que separar dicha pareja de variables. No por casualidad, Whitehead considera la existencia de cada entidad actual como un conjunto de momentos ligados unos a otros. Lo que significa que se pueden distinguir dos aspectos en el seno de la misma imagen, uno monista y el otro plural:

    Mi sugerencia es que partamos de la idea de dos aspectos del universo. Incluye un factor de unidad que implica en su esencia la conexión de las cosas, unidad de propósito y unidad de goce. La noción entera de importancia se refiere a esta unidad última. También es igualmente fundamental en el universo un factor de multiplicidad. Existen muchos seres actuales, cada uno de ellos con su propia experiencia, que gozan individualmente y sin embargo se necesitan unos a otros (Whitehead, 1973: 66).

Así, mientras en la física universalista de Newton lo más importante eran las leyes omnipotentes que gobernaban y movían las cosas de una manera misteriosa, ahora resulta fundamental la relación entre todas las imágenes, unas relaciones que se dan en el espacio pero también en el tiempo: cada imagen que aporta su movimiento tiene una función de incrementación del factor temporal y, por tanto, un papel constructivo muy importante. De la misma manera, mientras que la razón pura de Kant convertía el cerebro en un centro que servía para iluminar el universo entero, en la nueva visión del universo esa razón no es sino otra imagen que está sometida a un conjunto de acciones y reacciones, cuyo resultado es una indiscernible creación y restitución de movimientos. Se pone así en duda la separación de la razón teórica y la razón práctica, pero de una manera



diferente a la de Kant. Mientras que para éste todo conocimiento está mediado por las categorías y por un conocimiento previo, en la nueva experiencia se aboga por una percepción inmediata del mundo exterior. El mundo y el sujeto se encuentran en una compleja multiplicidad de inferencias.

En la misma línea de pensamiento, Whitehead presenta una visión organicista del universo, formado por multitud de partes que se relacionan y que constituyen un todo mayor, por lo que en cada parte se puede reconocer de manera implicada una huella de información del todo al que se pertenece (Whitehead, 1956). Y, si cada parte individual posee información implicada del todo mayor al que pertenece, resulta necesaria la intermisión de la memoria. Por todo ello, si hay que distinguir un universal que caracterice la realidad última, éste es el de la “creatividad”. Lo que significa que la realidad se tiene que experimentar como un proceso (tiempo) que facilita el cumplimiento de la consumación (movimiento en un espacio). Efectivamente, con este principio último, las partes individuales se tornan una forma conjunta mayor, de ahí que esté en su naturaleza formar unidades complejas o creativas. Por eso, en lugar de pensar el acontecimiento, se propone su experimentación, el seguimiento de todo el proceso.

Por su parte, al conjunto infinito de imágenes a-centradas Deleuze (2003: 90) lo denomina el *plano de inmanencia*, que es el movimiento general sobre el que existen todas las imágenes a-centradas, el Todo siempre abierto y móvil en el que se manifiesta la materia, la luz y los bloques de espacio-tiempo. Por consiguiente, el plano de inmanencia está formado por: “conjunto de imágenes-movimiento, colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo” (Deleuze, 2003: 94).

#### *2.2.2.2. El principio de individuación.*

Se ha presentado un universo formado por multitud de imágenes que se relacionan unas con otras. Y de su encuentro se producen todo tipo de

consecuencias, de acontecimientos. Es, por tanto, un universo dinámico de acontecimientos espacio-temporales, que expresan tanto la resonancia de las series acopladas como la amplitud de su movimiento. Además, son acontecimientos con memoria.

A partir de aquí, hay que distinguir dos fases en la comprensión pura de un acontecimiento: lo individual del problema y la solución del problema. Precisamente, hay que preguntarse qué acontece en este universo acentrado. Bergson califica la imagen de realidad objetiva en cuanto puede obrar sobre los puntos de las otras imágenes. Sus movimientos, por tanto, son unidades de percepción. Sin embargo, a la hora de estudiar o percibir un acontecimiento es necesario especializarse y centrarse sobre una cara determinada de la imagen: *“llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo”* (Bergson, 2006: 37).

Conforme a ello, si bien se ha presentado un sistema en el que todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y partes, también es posible que una serie de imágenes se relacionen con una que actuará como centro provisional. Dicho centro provisional será la imagen especial que realizará un encuadre, que seleccionará lo que le interesará, que oscurecerá las otras caras de la imagen para ver el movimiento, la luz y el tiempo que le interesa. El mismo Bergson explica el procedimiento (2006: 50):

Lo que hace falta para obtener esta conversión no es iluminar el objeto, sino por el contrario oscurecerlo ciertos costados, reducirle la mayor parte de sí mismo, de manera que el sobrante, en lugar de quedar encajado en el entorno como una cosa, se despegue de él como un *cuadro*.

La acción de encuadrar se refiere, en primer lugar, a las relaciones móviles entre las imágenes. Pero dicho movimiento también provoca que se refleje la cara de la imagen que ha participado. Una imagen tropieza con otra, con un obstáculo a partir del cual se refleja su luz. En otras palabras, se ha producido la percepción de algo. Por consiguiente, según las palabras de

Bergson, se tiene que realizar un encuadre de la imagen, que pasará a ser un instrumento de análisis para estudiar los movimientos. Pero esto siempre es posible por la propia inmanencia de las imágenes, por la especialización interna que presentan.

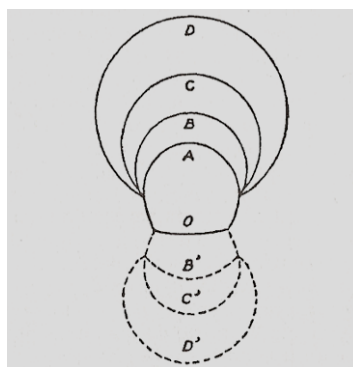
A lo sumo, en la noción de comprensión del mundo serán fundamentales tanto las reacciones motoras que se desprenden del contacto, como la facultad de la inteligencia que analiza dicho contacto y que produce un encuadre en el que selecciona lo que le interesa en el presente. Y, en cualquier caso, será preciso que la inteligencia se vea obligada y coaccionada por las relaciones exteriores que conforman la realidad. Es mediante esta conmoción que se convertirá en una facultad más rica y profunda. Hay que referirse, por tanto, a un principio de individuación que se produce a partir de una reacción sensorio-motriz. En ese caso, el reconocimiento se funda de una manera automática y habitual, a través de la prolongación en movimientos. Sin embargo, también hay que destacar el papel de la memoria como mediador del elemento perceptivo de la misma duración. En otras palabras, se tiene que prestar atención a las relaciones entre la memoria, al reconocimiento atento y a las potencialidades que tiene cada imagen.

Desde este punto de vista, hay que preguntar: ¿dónde se encuentra la memoria? Si en el terreno físico el mecanicismo se refería a la existencia de leyes universales que regían el funcionamiento de la vida, en el terreno psicológico se atiende al papel exclusivo del cerebro a la hora de organizar la memoria. De alguna manera, el cerebro tiene que constituir una especie de almacén de recuerdos. Pero explicar la memoria en base a hechos empíricos que están almacenados y regidos por las leyes de la razón no es más que una hipótesis que no se demuestra en la práctica. Porque antes que la metáfora del almacén, el comportamiento indica que la memoria se encuentra distribuida no en una parte del cerebro, sino por todo el cerebro y hasta en todo el cuerpo. Fue Bergson, también en *Materia y memoria*, quien demostró que el cerebro no podía ser un almacén. El filósofo francés se centró en varios experimentos con amnésicos que habían sufrido daños en

partes del cerebro que se consideraban los sitios clave de posicionamiento de la memoria. Pero se demostró que los amnésicos o cualquier persona que haya sufrido lesiones cerebrales, podían recuperar la memoria, lo que significaba que el cerebro no podía ser el almacén, sino sólo el medio para sintonizar con ese pasado al que hay que ir.

Con ello, la psicología tiene que atenerse más bien a los progresos de las ideas. En suma, la memoria tiene diversos grados de funcionamiento y oscila entre la tendencia práctica de todo organismo de extraer de una situación lo que tiene de útil para recordarlo (imagen-movimiento); y en la existencia de una memoria pura que justificaría la coexistencia entre el presente y su pasado (imagen-tiempo). Se trata de la percepción automática, habitual o motora que funda la imagen-movimiento y de la percepción atenta o descriptiva que funda la imagen-tiempo.

Lo más sorprende de la percepción de la imagen-tiempo es que funciona dotando al objeto o la imagen en cuestión de los componentes mentales que surgen de la memoria. La imagen actual que describe los movimientos orgánicos se convierte en una imagen virtual capaz de albergar diferentes tiempos de una manera indiscernible. La imagen, por tanto, se convierte en una imagen virtual llena de información. Bergson cristaliza este proceso en el siguiente gráfico (Bergson, 2005: 117):



*Círculo temporal de Bergson*

El círculo A es la imagen del objeto y se corresponde, como puede apreciarse, con la percepción inmediata. Sin embargo, esta percepción inmediata no es pura, es decir, todavía no se muestra como una realidad

implicada. Para ello harán falta la intermisión de los círculos B, C y D, que corresponden a los grados cada vez más amplios de la percepción una vez ha intervenido la memoria. Lo que significa, por tanto, una expansión entre la memoria y el conocimiento de la realidad, reflejado en los círculos B', C' y D'.<sup>7</sup> Por consiguiente, las meras potencialidades de las cosas requieren un contenido adicional proveniente del hábito.

Para ello, resulta fundamental la capacidad inductora de la imagen exterior, sin embargo en la fundación de una imagen virtual también se puede prescindir de la memoria y del reconocimiento atento, lo que significa que la virtualidad también estará conformada por una pura creación, en un circuito fundamentado también por una percepción directa del tiempo. En síntesis, se ha establecido un principio de relación entre las imágenes-percepciones y las imágenes-virtuales, ambas organizadas en un circuito de claros tintes mentales, espirituales o creativos.

Así, Bergson, en el primer capítulo de *Materia y memoria* justifica la naturaleza basándose en la existencia de las imágenes a-centradas que, al chocar y relacionarse, provocan reacciones sensorio-motrices. A continuación, en el segundo y el tercero profundiza no sólo en la naturaleza de las imágenes sino en la relación de la materia y la mente, porque la percepción significa tanto situarse en las propias cosas como en dejar que intervenga la memoria y la creación virtual a través de la consciencia. Se trata, por tanto, de dos esquemas diferentes, uno que tiende a la acción a través del movimiento y otro a la visión atenta del tiempo y de la duración. Son las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. Pero en los dos casos se trata de una reacción ante una coacción exterior, para que el cuerpo y el alma entren así en contacto en la percepción, otorgando a la materia toda su densidad temporal (Bergson, 2006: 224). Sin olvidar, además, el grado de concordancia de funcionamiento, porque los restos del pasado son

---

<sup>7</sup> Se ve que el progreso de la atención tiene por efecto el de crear de nuevo no solamente el objeto percibido, sino los sistemas cada vez más vastos a los que puede relacionarse; de suerte que a medida que los círculos B, C, D representen una más alta expansión de la memoria, su reflexión alcanza en B', C', D' capas más profundas de la realidad (Bergson, 2006: 117).

recordados tanto por la materia, que repite las acciones pasadas formando hábitos, como por la mente, que recuerda el pasado a la vez que lo repite. Y en esta relación, el pasado se actualiza con el presente, el objeto pasado en un puro fragmento que se incorpora al presente y lo cualifica.

Ello justamente es lo que posibilita que se pueda entender de una manera diferente lo psicológico y la subjetividad y sus relaciones con el mundo<sup>8</sup>. El rechazo de una explicación mecánico-determinista ha venido dado por el reconocimiento en la naturaleza de un principio creativo y de crecimiento que se manifiesta de manera inmanente. De aquí que la diversidad sea un producto de las variaciones de los procesos, siendo todos ellos sujetos a leyes que siempre serán reversibles. Aun así, en un universo de variación continua y fortuita se reserva una posibilidad de coherencia y consistencia de la materia y de la vida en forma de hábitos y costumbres: la materia como mente, como organización de consistencias.

Finalmente, en la nueva experiencia resulta fundamental el concepto de participación, una participación que es creativa porque transforma una función de la imagen en otra. Pero esta percepción que funda un circuito sensorio-motriz se puede completar con una intervención directa y consciente de la memoria que produce una descripción y una creación mental de la imagen. En suma, hay que referirse a dos sentidos de la

---

<sup>8</sup> Los físicos David Bohm, Rupert Sheldrake e Ilya Prigogine, desde diferentes perspectivas y enfoques, han continuado profundizando en las connotaciones que la nueva experiencia vital aporta sobre las relaciones entre el ser humano y la naturaleza. Bohm es responsable de la hipótesis del “paradigma holográfico”, en la cual se destaca la cualidad del holograma como una imagen que está siempre en movimiento y cuyas partes individuales son capaces de dar información sobre el conjunto. Así, se desprende la posibilidad de un orden que simplemente existe a partir de la interrelación de los acontecimientos inmanentes, por lo que es el tiempo el factor constructor que posibilita la unión de las partes. Y el hecho de que el cerebro humano también funcione como un holograma invita a una equiparación de la materia y la mente, ya que “la conciencia está básicamente en el orden implicado como lo está toda la materia, y, por consiguiente, no es que la conciencia sea una cosa y la materia otra, sino más bien que la conciencia es un proceso material y está ella misma en el orden implicado, como lo está toda la materia” (Wilber y Bohm, 2005: 87).

Por su parte, Sheldrake ha trabajado en la hipótesis de la “causación formativa”, según la cual hay que atribuir a la materia comportamientos psicológicos a partir del reconocimiento de su sistema de relaciones y, sobre todo, de su capacidad de memoria. Así, gracias al factor tiempo surge en cualquier acontecimiento, sea orgánico o inorgánico, una resonancia mórfica en la cual “el pasado se hace presente” (Sheldrake, 2006: 16).

Finalmente, Prigogine ha acuñado el concepto de “Nueva Alianza” entre el ser humano y la Naturaleza a partir de la importancia del tiempo y de la consideración del papel constructivo de los procesos irreversibles (Prigogine, 1983).

subjetividad, la de la imagen-movimiento y su creación de esquemas sensorio-motores que se fundamentan en esquemas de acción y reacción; y la de la imagen-tiempo y su creación de ricos dispositivos temporales y virtuales.

### *2.2.2.3. ¿Qué es la filosofía?*

Como se ha visto, la nueva filosofía propone un nuevo significado de lo puro, formado ahora por los datos inmanentes, las fuerzas y las funciones del mundo. Pero, de la misma manera, para la nueva filosofía es el propio sujeto el que surge de ese mundo, lo que significa que hay que describir cómo los datos objetivos influyen en el sujeto y viceversa. De nuevo, se trata de una inversión de la filosofía de Kant, para quien el mundo surgía siempre del sujeto. Este planteamiento tiene una consecuencia clara: hay que hablar de un nuevo tipo de percepción que esté a la altura de la nueva experiencia vital. Por consiguiente, hay que revisar las relaciones entre la materia y la mente, entre el mundo y el sujeto. Desde este punto de vista, el mundo no surge como una consecuencia de lo subjetivo, sino que es el mundo y sus datos los que crean una reacción subjetiva. La participación directa del que vive, desarrolla sus potencialidades y choca con otras imágenes.

Conforme a ello, las consecuencias de los movimientos tanto monistas como pluralistas de las imágenes dan como resultado sus expresiones, sus sentimientos y sus afectos. Y el propio Whitehead (1973:43) explica que “en todo grado de agregación social, desde una asociación material inerte hasta el cuerpo humano, existe la necesidad de expresión. Es a causa de la expresión media y de la recepción media que las actividades medias de los meros cuerpos materiales están restringidas a la conformidad con las leyes dominantes de la naturaleza. Es a causa de la expresión individual y de la recepción individual que el cuerpo humano muestra actividades expresivas de sentimientos íntimos, emocionales y plenos de propósito, de una persona humana”.

La mente y la materia se reconocen en una forma común, que es la de su naturaleza problemática, cambiante y creadora. En definitiva, la modestia kantiana ha servido para formar una nueva objetividad que supera cualquier visión hecha a la medida del ser humano. Una objetividad basada en el movimiento, en los dinamismos y en la duración de los procesos. Porque el orden de las cosas hay que buscarlo de una manera en que la razón tan sólo sea un medio, no un fin. Esta fue la tarea, por ejemplo, de Nietzsche, quien otorgó al giro copernicano de Kant todas sus consecuencias en el plano físico y espiritual. Nietzsche propone una nueva forma de pensar a partir del momento que reconoce que “es preciso colocar la mayor parte del pensar consciente entre las actividades del instinto, y también el pensar filosófico” (Nietzsche, 2000a: 23).

Así, si se ha visto que la inversión del idealismo otorga un nuevo significado al término pureza, porque el conocimiento ya no se puede imponer a las fuerzas de la vida, lo mismo vale para el pensamiento. La razón, entendida de una manera tradicional, actuaba como cortapisa de esa vida pura que sería lo irracional. Es decir, el pensamiento puro no sería la razón, sino las fuerzas psicológicas, la pura psique. “Se tiene una idea equivocada del irracionalismo”, comenta Deleuze en relación a Nietzsche, “si se cree que lo que esta doctrina opone a la razón es algo distinto al pensamiento: los derechos de lo dado, los derechos del corazón, del sentimiento, del capricho, o de la pasión. En el irracionalismo tan sólo interviene el pensamiento, tan sólo el pensar. Lo que se opone a la razón es el propio pensamiento, tan sólo el pensar” (Deleuze, 2002: 133).

Y, de una manera análoga, Adorno (2002b: 48) reconoce en el arte de la nueva experiencia vital una “forma modificada de lo expresivo”, que se caracteriza por una ruptura de la unidad entre el signo y el significado llevada a cabo por el sujeto racional tradicional. Conforme a ello, la pintura de Egon Schiele o la música de Arnold Schönberg presentan afinidades a través de su voluntad de erigirse en “pura expresión” (Adorno, 2002b: 48), es decir, el sujeto expresado idéntico consigo mismo, abandonado a su puro impulso y a su puro pensamiento. Pero, como se verá, este reconocimiento



tan sólo será posible cristalizarlo a través de la construcción artística, que utiliza un lenguaje no subjetivo. Y, justamente, la posibilidad de reconocer esta posibilidad será fundamental para aplicar el nuevo significado de lo puro al arte y para establecer una característica que será fundamental de ese nuevo arte puro: la convergencia de las artes –no por casualidad, en la búsqueda de esta convergencia serán la música y el cine las dos disciplinas que mejor se adecúen.

Por consiguiente, para captar la naturaleza del pensamiento resulta necesario ver todas las fuerzas que intervienen en su seno. Porque el pensamiento no responde a una única facultad, sea la razón o sea la imaginación. Ya se presenta, por tanto, la nueva definición de pensamiento puro, de razón pura, consistente, precisamente, en una investigación de las fuerzas múltiples en curso. Y ésta coincide plenamente con la definición otorgada para la pureza de la vida. Porque las fuerzas del pensamiento y las fuerzas de la vida se encuentran. Así, se afirma la vida al mismo tiempo que se afirma el pensamiento.

Según los nuevos planteamientos, habrá filosofía cada vez que haya inmanencia. Por consiguiente, ¿qué es la filosofía? La definición deleuziana la entiende como la creación de conceptos, pero hay que ver qué supone esta creación en relación con la inmanencia. Por eso, Deleuze y Guattari completan su definición original, que será la del mismo pensamiento (2005: 199):

Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento, el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos. Pero la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia, que lleva a lo infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia a lo infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas, que define cada vez unos estados de cosas, unas funciones o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas.

En la concepción de las imágenes, que presentan toda suerte de velocidades y de movimientos, se ha reconocido la existencia de un plano de inmanencia que actúa como el Todo abierto sobre el cual se producen los movimientos, las líneas de luz y las relaciones espacio-temporales. Pero, a su vez, se dice que la filosofía traza y reconoce ese mismo plano de inmanencia para efectuar un corte sobre el caos. Dicha lucha sirve para aportar consistencia al universo de imágenes y a la imagen del pensamiento, eso sí, sin renunciar al infinito de sus movimientos. Y cada tipo de filosofía cribará ese caos de una manera, es decir, aportará su imagen concreta del pensamiento. Por ejemplo, Deleuze completa el trabajo de Whitehead y Bergson presentando las herramientas de la “diferencia” y “repetición” (Deleuze, 2006):

- La repetición: remite a la forma superior de lo devenido. Y es que las fuerzas en estado puro hacen referencia también a la cosa como una multiplicidad que deviene. Lo que significa que el entendimiento siempre implica una composición, un ritmo unitario que permite la comprensión de los factores que se entrelazan y repiten para formar el cuerpo total de la formalización.
- La diferencia: remite tanto a la cosa como unidad como a su capacidad de conexión con otras cosas, de desarrollar sus potencialidades y de percibir y experimentar los acontecimientos. En este sentido, los meros datos tienen la potencialidad de cambiar mediante el contacto con otros datos exteriores así como imbuidos por su propio impulso interior.

Con la repetición y la diferencia, por tanto, se relacionan el dato individual con el proceso activo que crea y compone el acontecimiento. Es decir, habrá ocasiones en que se podrá reconocer una invariancia en la que la naturaleza utiliza el principio de imitación a partir de un elemento primordial que será variado según el número de elementos materiales de

que se compone –se trata de constantes que permiten entender cómo se comporta la materia. Y, por el contrario, habrá otras ocasiones en las que será necesaria la secuencia completa de diferencias para describir un acontecimiento, lo que significa que a veces la materia se comporta de una forma radicalmente distinta y no predecible. Por eso, son los fenómenos inmanentes de no equilibrio o probabilísticos los que hacen que sea necesario tratar con el tiempo, lo que significa también que tienen un papel constructivo muy importante.

Y el objetivo del trabajo con la repetición y de la diferencia consiste en construir un método de conocimiento que esté a la altura del hecho, que se produzca su semejanza. Ahora bien, si se ha propuesto la realidad de un universo formada por la interacción de múltiples imágenes a-centradas, para conocerla ya no es suficiente la intervención del sujeto formal que mediante su representación realiza una tarea unificadora. Precisamente, con la repetición y la diferencia se quiere ir mucho más lejos de la representación subjetiva que otorgaba al conocimiento un carácter relativo, humano y mecanicista. En suma, la nueva filosofía, cuya función sigue siendo la realización de una criba en el caos, pretende, como ya indicó Bergson, seguir a lo real en todas sus sinuosidades. Pero ello tan sólo es posible mediante una construcción, mediante la realización de un simulacro formado por repeticiones y diferencias que será tanto materia del mundo como materia del pensamiento. Deleuze (2006: 410) sintetiza en siete apartados las características de dicho simulacro:

- 1) Organizar las intensidades en un *spatium*.
- 2) Dejar fluir las series inconexas que forman las intensidades, porque son los campos de individuación que diseñan (factores individuantes).
- 3) Destacar el “precursor oscuro” que pone en comunicación a las intensidades.
- 4) Mostrar la expresión de los apareamientos, las resonancias internas y los movimientos forzados que se siguen.

- 5) Formar puros dinamismos espacio-temporales mediante la constitución del sujeto larvario en el sistema.
- 6) Recubrir los factores precedentes con las cualidades y las extensiones, las especies y las partes que forman la doble diferenciación del sistema.
- 7) Expresar los centros de envolvimiento que, sin embargo, manifiestan la persistencia de esos factores en el mundo desarrollado de las cualidades y extensiones.

Por consiguiente, pasar al hecho significa afrontarlo como una multiplicidad de elementos, que se relacionan y que presentan momentos diferenciales. Pero el sistema del simulacro también es el lugar donde se actualizan las ideas. Por eso, si la inversión del idealismo propone el fin de las barreras entre la materia del conocimiento sensible y su forma, se constata cómo la materia y la forma del conocimiento humano dependen una de la otra mediante su adaptación recíproca y a través de su misma naturaleza problemática: las imágenes a-centradas y el yo lleno de fisuras. Ahora bien, si se han identificado diferentes tipos de imágenes que forman el circuito de la individuación, el trabajo de criba que se realice será diferente según el tipo de imágenes que se destaquen, bien sea la imagen-movimiento o la imagen-virtual. En otras palabras, de la misma manera que existen diferentes niveles en el proceso de individuación, el plano de inmanencia que se establezca puede presentar diferentes caras. Y, de la misma manera, puede presentarse como una combinación de todas ellas juntas. En cualquier caso, mediante el establecimiento de repeticiones se formará el espacio lleno de intensidades, el cual, sin embargo, no podrá dejar de mostrar la diferencia ocasionada y presentada en el pensamiento.

Y a partir de aquí se puede explicar la distinción que establecen Deleuze y Guattari entre la filosofía y la ciencia. Según la cita anterior, la filosofía pretende salvar lo infinito otorgándole consistencia, mientras que la ciencia busca las referencias, las repeticiones que sean capaces de otorgar una explicación a las cosas, bien sea en forma de leyes o de invariancias

que son reconocidas como patrones. En definitiva, la pregunta que surge, que siempre ha acosado a la ciencia, es si las matemáticas de la ciencia son propiedades reales, objetivas e intrínsecas de las cosas o, por el contrario, son desarrolladas por los matemáticos debido al interés que presentan en sí mismas. De nuevo, la cuestión reside en la relación que se establece entre la lógica de la realidad pura y la lógica del pensamiento puro. Así, en la imagen newtoniana del mundo, el espacio y el tiempo eran dos categorías absolutas e independientes de los sucesos que acontecían en su seno. En cambio, según el físico John Barrow (2004: 202), la nueva física que surge con los trabajos de Einstein y las investigaciones cuánticas supuso un nuevo tipo de experiencia vital porque se fue capaz de combinar tanto los datos immanentes del mundo con la construcción matemática, pues “el acoplamiento entre la materia y la geometría espacio-temporal no está determinado únicamente por las matemáticas: debe incorporar la conservación de la energía y del momento”. En cualquier caso, la nueva ciencia es capaz de unir los movimientos del pensamiento y de la descripción. Y, a lo sumo, que se inviertan las posiciones del idealismo y del mecanicismo científico significa que se da prioridad a una física de sucesos immanentes e individuales, los cuales permiten la introducción de la paradoja del tiempo y del devenir. Y dichos fenómenos no producen un aumento del desorden, sino tienen una faceta constructiva. Ahora bien, esta apuesta no impide que se sigan reconociendo leyes deterministas y repeticiones. La pregunta que surge y que se plantea es: ¿cómo es el mundo para que se pueda confeccionar una descripción global a partir de los elementos particulares? De nuevo, Barrow contesta (2004: 219-220):

En algún sentido, la imagen global del universo debe estar compuesta por muchas copias de su estructura local. Asimismo, deben existir algunas invariancias del mundo frente a los cambios de ubicación en el espacio y en el tiempo de todas sus entidades más elementales, de manera que la fábrica más básica de la realidad sea universal y no dependa de cuestiones parroquiales.

Por consiguiente, la repetición y la diferencia son fundamentales a la hora de comprender el universo y su naturaleza. Y, por su parte, que

también se den en la obra de arte no hace sino indicar la propia naturaleza del pensamiento creador, que otorga consistencia al movimiento de fuerzas pero sin renunciar al propio devenir. Efectivamente, a través del arte se produce una equiparación con la filosofía y la ciencia, que son también creación y pensamiento. Pero las obras de arte aportan a través de las figuras estéticas los afectos que se producen en cada construcción. Con ello, a su vez, el arte constituye una fuente para la provocación, apela directamente a una conmoción que fuerza a sentir y a pensar. De ahí la pertinencia del arte no sólo como medio que sirve para relacionar el mundo con el ser humano, sino como medio que supera los límites comunes y permite un entendimiento más potente, más puro. En definitiva, una aumento de las capacidades perceptivas.

Ahora bien, dicho choque no se limita al mero dato, sino al conjunto de relaciones y al dato siempre implicado de conjuntos heterogéneos; es en este sentido que el arte reproduce y devuelve lo infinito y la duración. Y, al respecto, no hay que olvidar que para realizar la correspondencia entre la música y el cine se han destacado sus respectivas capacidades organizativas y constructivas, es decir, la composición y el montaje. Y son justamente éstas las que permitirán la intermisión del pensamiento. Conforme a ello, la nueva filosofía y la nueva ciencia apuestan por el constructivismo y por el pensamiento, pero destacando siempre la parte inmanente y sensorial, desprendiendo así una noción de pureza que ya no se sitúa ni en los hechos ni en la razón sino antes en su confusión. Por todo lo dicho, hay que calibrar qué puede aportar el arte a la nueva experiencia vital.

### **2.2.3. La revolución del arte moderno.**

En la presentación de la nueva experiencia se ha destacado una característica por encima de todas: la crítica al mecanicismo a la hora de estudiar los acontecimientos. En este sentido, se ha demostrado que la obra

de Einstein y otros avances en el terreno de la física se esfuerzan por aportar un realismo renovado. El cambio radical que hace necesaria la referencia a una nueva experiencia se explica por las nuevas relaciones entre el ser humano y la naturaleza, es decir, por la nueva manera de comprender cómo se presenta el mundo ante los individuos. Con la inversión del idealismo, la observación subjetiva y omnisciente que permitía comprender el universo en términos estáticos o eternos y que convertía al propio ser humano en un ser divino por su capacidad de constitución sintética, ya no es posible, lo que significa también que el propio ser humano ya no puede estar separado de la naturaleza. En otras palabras, en un universo dinámico de acontecimientos, la observación es sustituida por una necesidad de participación creativa. Pero esto no significa que se desprecien los usos instrumentales de la razón, antes al contrario, ya que son necesarios para comprender factores como el de la relatividad o la incertidumbre cuántica.

La pregunta que surge a continuación es si esta crítica puede aplicarse al mundo del arte, para seguidamente estudiar si coinciden estos requisitos con la música y el cine. En principio, resulta evidente que un cuadro, una película o una escultura son construcciones humanas y el resultado de procesos compositivos. Pero eso no impide que se pueda valorar el cuadro, la película o la escultura en sí mismos, de una forma immanente. Precisamente este es el objetivo de Ortega y Gasset cuando acuña el concepto de “deshumanización del arte” (Ortega, 1983a: 359):

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea.

Cuando Ortega publicó este texto ya había conocido a Einstein y ya se había dado cuenta de todas las consecuencias que suponían sus trabajos, entendiendo perfectamente que cabía la posibilidad de hablar de

una nueva experiencia vital. Así, no hay que olvidar que en el artículo *El sentido histórico de la teoría de Einstein*, afirma (Ortega, 1987: 196):

Frente al pasado racionalista de cuatro siglos se opone genialmente Einstein e invierte la relación inveterada que existía entre razón y observación. La razón deja de ser norma imperativa y se convierte en arsenal de instrumentos, la observación prueba éstos y decide sobre cuál es el oportuno. Resulta, pues, la ciencia de una mutua selección entre las ideas puras y los puros hechos.

Seguramente resulta pertinente mantener el concepto de razón pura, sin embargo, como ya indicaba Ortega, la posibilidad de pureza también hay que aplicarla a los hechos. Asimismo, el origen del término “deshumanización” no proviene exclusivamente del arte, puesto que hay que entenderlo de una manera general, perteneciente a toda una experiencia vital. Y de esta visión se puede plantear un tratamiento de la obra de arte entendida como un cosmos, estudiada en sí misma en sus relaciones internas. Lo que significa que se tiene que tratar de encontrar la forma global, el todo y las partes, la estructura, cómo están organizadas las partes, qué relaciones establecen entre ellas. Y ello atañe tanto a la faceta del creador como a la del crítico; de hecho, será la manera más plausible de encontrarse ambos.

No por casualidad, Deleuze y Guattari (2005: 165) consideran que “la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo”. Y, por su parte, Adorno (2004: 235) fundamenta su teoría estética en el carácter procesual de toda obra de arte:

Al hablar, la obra se convierte en algo movido en sí mismo. Lo que en el artefacto se pueda considerar la unidad de su sentido no estático, sino procesual, resolución de los antagonismos que cada obra tiene necesariamente en sí misma. Por eso, el análisis sólo alcanza a la obra de arte si comprende de manera procesual la relación de los momentos entre sí en vez de descomponerla en sus elementos presuntamente primordiales. Que las obras de arte no son un ser, sino un devenir, se puede comprender tecnológicamente. Su continuidad la exigen teleológicamente los momentos individuales.



Por consiguiente, el proceso de creación llega a confundirse con la experiencia estética, siempre por mediación de lo procesual; en otras palabras, hay que pasar al hecho. Así, el reconocimiento de la obra artística como una totalidad orgánica apela también a rasgos objetivos que encuentran su referencia inmediata en la naturaleza, es decir, en realidades que no son estéticas. Se produce, de nuevo, una inversión del kantismo, ya que ahora toda la importancia se aloja del lado, no de los objetos, sino de las relaciones temporales y de movimiento de esos objetos. Como explica Simón Marchán Fiz (2000: 238):

Las diversas estéticas de la formalización comparten la creencia positivista de que existen hechos artísticos de carácter objetivo. A diferencia de lo que acontecía en el Iluminismo, la “especificación” de lo artístico se levanta sobre unos principios *a posteriori*, es decir, extraídos de una observación que se detiene en las obras artísticas. Por todos estos motivos, la estética del siglo XX ha sido eminentemente objetivista.

En efecto, en el paso del siglo XIX al XX se asiste al triunfo de un nuevo arte del que se deriva también un nuevo concepto de pureza, basado en la inmanencia de los acontecimientos, bien sean naturales o artísticos. Se propone, por tanto, una valoración objetiva de éstos que dé cuenta de su validez inmanente. En otras palabras, de la distinción kantiana entre juicios estéticos y objetivos, se está ahora del lado de los objetivos. Sin embargo, para su definición del juicio estético, del que se deriva la posibilidad de la belleza, Kant empleó una justificación fundamental: “la satisfacción que determina el juicio de gusto es totalmente desinteresada” (Kant, 2007: 115). En otras palabras, para Kant no hay que estar preocupado en lo más mínimo en la existencia de la cosa o en su utilidad, sino sólo destacar las cualidades estéticas que pueden afectar al sujeto.

En cambio, si la nueva experiencia vital plantea una inversión del idealismo, también se obtendrá una nueva noción de desinterés, pero esta vez situada del lado de la obra de arte. Es decir, la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo, lo que significa que la obra de arte es algo movido en sí mismo de una manera procesual. Y

ahora será mucho más importante describir el funcionamiento de dicha obra de arte que tratar de establecer un juicio de valor en términos de belleza o fealdad. La inversión del idealismo obliga a un juicio objetivo, el cual, sin embargo, excede cualquier atadura en forma de concepto racional para presentar una realidad de acontecimientos pura y autónoma. Y será a partir de aquí cuando se podrá establecer de nuevo el simbolismo que permite desprender connotaciones ontológicas del arte.

Ortega identificó la posibilidad de un arte deshumanizado con la nueva música de Debussy y Stravinski, calificándola de formalista, autónoma y profundamente “desinteresada”, ya que se sostiene perfectamente por sí misma. Sin embargo, antes de estudiar por qué la música es ideal para explicar dicho paradigma, al mismo tiempo que habrá que especificar por qué también lo es el cine, se hace pertinente una valoración general sobre las consecuencias del proceso de deshumanización en el arte.

Al respecto, el historiador Hans Sedlmayr (2008) identifica cuatro determinaciones generales que pueden reconocerse tanto en la arquitectura, en la escultura, en la pintura y en la poesía de vanguardia: un afán de pureza, el hechizo de la construcción técnica, libertad creativa y búsqueda de la originalidad. Pero, según lo planteado hasta este momento en este marco teórico, hay que confrontar dichos parámetros con la nueva definición de pureza que se ha deducido de la nueva experiencia vital. Y esto ayudará a llenarlos de contenido y a evitar lecturas reduccionistas, pero también servirá para preparar el terreno para una entrada en escena de la música y del cine.

### *2.2.3.1. La arquitectura pura.*

Según el ideario más estricto de las vanguardias, la arquitectura pura es aquella que se desprende de los elementos de las otras artes, sean los pictóricos, los simbólicos o los antropomórficos. En este sentido, la propuesta más radical consistiría en promover edificios sin utilidad ni

propósito alguno (Sedlmayr, 2008: 34-35). Sin embargo, esta definición no se corresponde con la propuesta planteada, que ha reaccionado precisamente contra el significado de lo puro en términos de ausencia de elementos extraños. Antes al contrario, el nuevo significado de lo puro se ha basado en dos directrices: 1) la unidad de un acontecimiento no es una entidad simétrica y cerrada, sino que posee muchos elementos heterogéneos; 2) dichos elementos no están unidos por un elemento de igualdad o adición, sino por un signo dinámico de creatividad procesual. De aquí se ha derivado que la principal consecuencia del nuevo significado de lo puro consiste en unir la noción de materia con la forma que adquiere ésta.

Pero, ¿cómo puede la arquitectura conjugar el principio de construcción formal tanto con los materiales constructivos como con el proceso? A esta pregunta responde el arquitecto Otto Wagner en su libro-tesis *La arquitectura de nuestro tiempo* (1993: 31): “el único punto de partida para la creación artística debe ser la vida moderna.” Para lo cual se deben ofrecer formas modernas que sean representativas de la época concreta y del modo de vida concreto, siempre respondiendo a las necesidades funcionales. Sin embargo, esta visión de la arquitectura no se queda sólo en el aspecto pragmático. Según Wagner, la arquitectura debe coronar cualquier actividad humana en cualquier época, y lo consigue construyendo un plano donde se superponen los valores funcionales y los valores estéticos. En otras palabras, la culminación del proceso arquitectónico debe ser la idealidad estética. Por ello, la forma sólo adquiere significado en la medida en que deriva de la construcción, cualquier significado pasa por los materiales inmanentes y por la modelación de dichos materiales a cargo del lenguaje. Wagner, por tanto, propone su ideal de pureza para la arquitectura:

De entre todas las artes plásticas, la arquitectura es casi la única verdaderamente creativa y fructífera, es decir sólo ella está en condiciones de crear formas que se revelen a la humanidad como bellas, sin tener que buscar sus modelos en la Naturaleza (Wagner, 1993: 34).

Por consiguiente, por lo que se refiere a Wagner, en la arquitectura tiene que reflejarse la expresión más elevada del saber humano, es decir, la razón pura, que será más eficiente en la figura del arquitecto porque es capaz de unir el idealismo de la estética y el realismo de la pragmática. Sin embargo, el nuevo significado de lo puro obliga a contemplar el medio en cuestión como un instrumento, como una posibilidad técnica que abre las puertas a nuevos recursos y que se adapta a las necesidades del momento. El edificio no como un objeto, sino como un hecho, un lugar, un acontecimiento. Y el edificio como un cúmulo de formas y de sensaciones en cuanto que el espacio es experimentado. Pero, ¿en qué medida es posible conseguir una arquitectura pura? Al respecto, resulta necesario introducir el pensamiento de Adolf Loos, que va más allá del fin de la dualidad funcionalidad-estética wagneriana y propone un ideal de función colectiva que se adecua al nuevo significado de lo puro.

En principio, el edificio moderno, en busca del hecho heterogéneo, no tiene que aspirar al concepto de “obra total” en el que las otras artes, sea la pintura, la escultura o la misma música, se presentarían en una función de itinerario iniciático. Porque de esta forma no se contemplaría una convergencia de las artes, sino que tan sólo se aspiraría a su mera aplicación cuantitativa. Pero, al mismo tiempo, tampoco sirve el ideal armónico griego fundamentado en la simetría de las relaciones numéricas enteras y que suponía una unión de base entre las artes, principalmente entre la música y la arquitectura –la arquitectura como “música congelada”.

Por el contrario, una verdadera comunidad tan sólo será posible mediante el dominio propio del lenguaje de los materiales y de la construcción, y siempre de una manera adecuada a los tiempos modernos. Y se exigen al arquitecto dichas competencias, pero también un conocimiento de la tradición. A partir de aquí, su papel no se encuentra en el tablero de dibujo, sino en la obra siempre sometida a la contingencia de sus circunstancias. Así, el propio Loos (1993: 27) considera que el verdadero arquitecto es el maestro de obras, no el que dibuja un proyecto sobre el papel. En otras palabras, según Loos, en la arquitectura no se trata de

proyectar planos o fachadas, sino espacios; es más, espacios que se comunican. Conforme a ello, para Loos la arquitectura no tiene que ser mirada, sino penetrada, vivida y habitada, de ahí que la existencia de un edificio se valore en función de su capacidad de permitir que el devenir humano discurra sin trabas. Esto significa que toda la importancia en la creación de espacios se sitúe en el interior de la casa. Y de ahí también la crítica a los ornamentos y su caducidad (Loos, 1993: 35): “cada vez que el arte de construir se aleja más de los ornamentos, se acerca al gran constructor.”

Ahora bien, llega un momento en que aparece una clara contradicción entre la obra de arte desinteresada que se sostiene por sí misma y la casa cuya función es siempre la comodidad de sus inquilinos. En suma, la casa “pura” no tiene nada que ver con el arte (Loos, 1993: 33). Sin embargo, si el ideal de hecho procesual es clave para entender el nuevo significado de lo puro, y éste se ha reconocido en el planteamiento teórico de la nueva arquitectura, es posible una analogía. En una adecuación que es conceptual, lo que significa que su semejanza se cumplirá con el mayor distanciamiento, es decir, con la mayor autonomía de sus partes. Y en este ideal, en el que se destaca el factor procesual, serán fundamentales las nociones de composición y montaje, de ahí que también se tengan que presentar de una manera evidente en la escultura, la pintura, la literatura y, por supuesto, en la articulación de espacios en la música y el cine.

### *2.2.3.2. La escultura pura.*

Lo mismo se puede aplicar a la escultura: no será más pura cuanto antes elimine los elementos de las otras artes, sino cuando antes relacione lo procesual con lo estático, la composición con el caos, el movimiento y el tiempo. Pero en esta confrontación del espacio visual con el tiempo, la escultura presenta una situación fracturada: por un lado la imagen inmóvil que es capaz de atrapar los gestos, y por el otro el intento de imitar la vida y

el movimiento. Por ejemplo, la escultura de Rodin o los móviles de Calder son esculturas colocadas en una especie de armazón, cuya función, no obstante, es la de permitir su movimiento, como si se pudiera cambiar su posición.

Y esta aspiración de movimiento no hace sino valorizar la imagen, dotarla de contenido y de proyecciones, de tal manera que se encuentran en su seno tanto los caracteres objetivos de la materia como la concretización de los procesos resultantes del choque con las fuerzas. La imagen, por consiguiente, deviene un doble que concentra lo más objetivo y lo más subjetivo. Y, según Edgar Morin (2001: 35), “doble e imagen deben ser considerados como los dos polos de una misma realidad. *La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica.*”

A lo sumo, con la posibilidad del doble se quiebran todas las coordenadas figurativas, liberando las líneas y los contornos para constituir así las tendencias y los movimientos que caracterizan un cuerpo, que no es puro porque es único y libre de elementos extraños, sino que lo es porque presenta un conjunto heterogéneo y mixto de tendencias, funciones y fuerzas. Y esta idea de pureza que se identifica en la tendencia misma, tiene que presentarse a su vez en las imágenes de la escultura y de la pintura, pero también en las de la fotografía y del cine. No por casualidad, André Bazin (2001: 26) plantea de la misma manera el problema del realismo en el arte:

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas.

Precisamente, Bazin considera que con la nueva experiencia, el conflicto que él identifica entre lo estético y lo psicológico podrá superarse definitivamente, es decir, se podrá acabar con la disociación entre la

aspiración del realismo de suplantar la realidad con su figura externa y la aspiración que busca la expresión interna del acontecimiento y de la tendencia. Y fue la fotografía la que lo possibilitó, ya que con sus posibilidades objetivas liberó a la pintura y a la escultura de la necesidad mimética. Sin embargo, lo más importante es que Bazin va más allá y plantea una ontología de la imagen fotográfica, la cual encontrará todo su significado en el cine (Bazin, 2001: 30):

La distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiene a desaparecer. Toda imagen deber ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. La fotografía representaba por tanto una técnica privilegiada de la creación surrealista, ya que da origen a una imagen que participa de la naturaleza: crea una alucinación verdadera.

En cualquier caso, si es posible referirse a la existencia de toda una nueva experiencia vital, este planteamiento tiene que permitir utilizar el concepto de imagen pura en todos los sentidos posibles, por ejemplo, en las descripciones verbales de la literatura (imágenes literarias) y en los sonidos de la música (imágenes musicales). Por supuesto, por su presentación del movimiento y de su duración temporal, esta imagen de pureza parece que encuentra su vehículo ideal en el cine. A lo que hay que añadir que, a la vez, el cine contará para ello con el apoyo de las otras artes. Por tanto, de aquí se deduce el desafío primordial de este trabajo y a la vez su resolución: conceptualizar las imágenes de la música, el arte que no necesita las figuras pero que, al mismo tiempo, cuenta con los mismos factores no estéticos y que se puede acompañar de las otras artes.

La imagen del cine está relacionada con la escultura. Un cineasta clave para el estudio las relaciones de la escultura con el cine, aunque también de la arquitectura, fue Fritz Lang. Cada una de las imágenes de sus filmes está compuesta de tal manera que el drama se traduce simbólicamente en las ocasionales figuras esculpidas y en los espacios, como si fueran su reflejo desmesuradamente aumentado (Eisner, 1996: 107-117). Pero para ello, el ocasional tratamiento escultórico y arquitectónico siempre se tiene que entender en relación con el poder articulador del

montaje sobre el proceso. En un proceso que, por tanto, tiene unas consecuencias en las figuras humanas, en sus cuerpos y en las representaciones que se hacen al respecto. Según Jure Mikuz (2008: 17), “Lang usa el concepto de doble humano (el *Doppelgänger*) tal y como el expresionismo alemán lo tomó del romanticismo, que representa la idea de inmortalidad ya desarrollada en el Antiguo Egipto”. Sin embargo, las intenciones de Lang van más allá del simple objeto mágico y constituyen en realidad un cambio total de perspectiva. Si en el romanticismo se conseguía una reconciliación del espíritu con la naturaleza a partir del trabajo del genio en la obra de arte total, ahora las poderosas arquitecturas, la utilización de esculturas de una manera simbólica o la presentación de personajes como si fueran formas plásticas en movimiento, poco tienen que ver con lo humano, al menos con lo humano entendido en un sentido individual. Porque el mundo deviene imagen y verdad artística, pero a través de la operación articuladora que extrae el sentido de la ruptura de la identidad romántica con la naturaleza y de la atención a las fuerzas que golpean y desgarran la trama.

Así, si en el cine de Lang son tan importantes la arquitectura y la escultura es debido al carácter de referencia ineludible que se atribuye al montaje. Todo el mecanismo formal emana funcionalmente del propio desarrollo, y es por esta arquitectura y por esta escultura que es posible hablar de un contenido puro o modelado, que transforma el devenir, el caos y las catástrofes en espacio estructurado. Dicho trabajo, además, se convierte en imagen a través del contacto con los personajes, de ahí la importancia de la escultura como capaz de atrapar los gestos y de imitar la vida y el movimiento.

### *2.2.3.3. La pintura pura.*

La pintura será el campo donde se pondrá de manifiesto de una manera consciente el nuevo concepto de “imagen” que surge con la nueva



experiencia vital. Y el resultado consistirá en una nueva pintura obsesionada por conseguir una visión exacta de las cosas. Ahora bien, resulta imprescindible desplegar todo lo que significa una declaración semejante. Así, como explica René Huyghe (1986):

La noción que se desarrolló en Occidente y que concluye en el siglo XIX basaba su conocimiento en la articulación racional de las formas estables separadas del juego de las apariencias llamadas “engañosas”; es, al contrario, a través de la dependencia de esas apariencias experimentadas en su cambiante duración donde el siglo XX va a seguir el flujo de la energía en acción.

De nuevo se destaca, por tanto, la revisión fundamental que se produce de lo material y de lo real. Para formar el concepto de “imagen” o de “intervalo”, la nueva física de Einstein o la nueva filosofía de Bergson ya no se centran en las formas inmutables y en el concepto de representación, sino dan toda la preponderancia a los acontecimientos y a su duración. Y con ello se produce, en efecto, la inversión del idealismo, que también será fundamental en el mundo del arte y, en concreto, en la pintura.

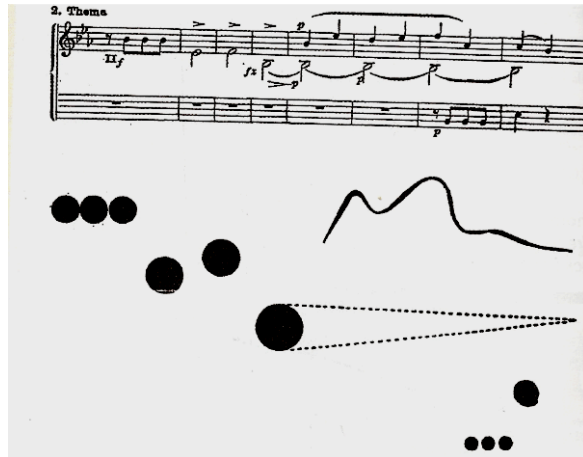
La pregunta que surge a continuación es cómo se puede alcanzar con una representación espacial el nuevo concepto de imagen, en la cual es fundamental el movimiento y el tiempo. En otras palabras, si en apariencia la pintura es un arte que elabora el espacio, se tiene que abrir la posibilidad de conseguir el flujo temporal que exige el nuevo concepto de imagen. Y la nueva pintura resolvió este dilema a través de dos vías: 1) renunciando a lo figurativo y centrándose en las formas puras; 2) centrándose en la pura figura y sus relaciones.

El primer camino es el de la abstracción, que se ocupa de las formas geométricas y abstractas que forman los objetos así como de sus relaciones. Se trata de la aportación de artistas como Vasili Kandinsky o Paul Klee. El primero se propuso destacar la primacía de lo interno que atraviesa todo objeto, es decir, la necesidad interna, que él denominaba “lo espiritual” (Kandinsky, 2005). Por consiguiente, por espiritual hay que entender la expresión de la esfera específica de algo, nunca aquello que lo condiciona desde el exterior. Sin embargo, esta especificidad que rehúye toda forma

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

concreta tan sólo se puede alcanzar mediante el movimiento y su duración. Y este será el objetivo de la nueva pintura, de cuya necesidad interna se deriva la posibilidad de una síntesis escénica dominada también por la abstracción y formada por los colores de la pintura, el sonido de la música y el movimiento de la danza. En el caso particular de Kandinsky, éste utiliza los puntos y las líneas para conseguir algo similar a la música:



*Representación de la Sinfonía nº 5 de Beethoven por parte de Kandinsky*

Por su parte, Klee, cuya fórmula teórica consistía no en “hacer lo visible sino hacer visible”, siempre tuvo también muy presentes las analogías con la música, como se demuestra en *Fuga en rojo*, *Pastoral* o *Libro de las ciudades*. Y su pintura toma prestado de la música el concepto de partitura, es decir, la representación gráfica y simultánea de varias partes instrumentales. A lo sumo, la modelización de la música se fundamenta en el proceso de articulación y en la construcción de un sentido totalmente inmanente, es decir, proveniente del trabajo sobre los propios materiales, sean las líneas, las figuras o el color –lo cual permitiría, también, una aplicación de las formas musicales, como, por ejemplo, la fuga, que es la más compleja forma de composición polifónica y horizontal.

En cualquier caso, estas intenciones, desprovistas de cualquier referencia, se dirigen en exclusiva al cerebro. Ahora bien, desde este punto de vista surge una contradicción con la nueva definición de pureza: el camino de la abstracción, al renunciar a la representación de las figuras o los

objetos, apuesta por la pintura pura. Pero este significado de pureza, por mucho que consiga alumbrar la dimensión del tiempo, encaja con el tradicional, es decir, con el calificativo que obliga a una ausencia de elementos extraños. Sin olvidar que elevarse por encima de los datos figurativos también significa prescindir de su devenir y de su caos. Y el presente marco teórico va en otra dirección. Por eso, cabe preguntarse a qué hay que referirse cuando se habla de los materiales de la pintura: a la materialidad de los cuerpos y a la materialidad del tiempo, es decir, a la relación del cuerpo con las fuerzas, que siempre se transmite en forma de imágenes. Y, desde este punto de vista, si se renuncia de una manera literal a los objetos siempre habrá un acto forzoso, una renuncia a la misma experiencia. Un problema que, evidentemente, no tiene la música, sin relación alguna con los mismos objetos.

Precisamente, la convergencia de las artes desde el nuevo significado de lo puro se fundamenta en un lenguaje constructivo que aspira a mostrar la realidad como un proceso, pero siempre desde los extremos, desde la inmanencia de los materiales. Así, también hay una pintura moderna que se centra en los cuerpos y sus relaciones, buscando siempre reproducir las sensaciones del momento, como en los cuadros de Egon Schiele y Kokoschka en Viena, o Cézanne y Picasso en París. En suma, de la misma manera que en la pintura resulta contraproducente tomarse demasiado en serio la propia soberanía del medio, tratar con los cuerpos no significa reivindicar una mirada mimética que, además, se encuentre sometida a una lógica lineal. Antes que eso, el ojo tiene que ser capaz de acoger el rostro cambiante de las cosas, su tendencia. Precisamente, el nuevo significado de lo puro, que se cristaliza en el concepto de "imagen", tiene que recoger toda esa diversidad de planos mixtos y relaciones heterogéneas. Y de ahí también la necesidad del poder articulador del arte, de la necesidad de una obra pura que se sostiene por sí misma, porque tan sólo de esta manera se podrá para captar la infinitud del espacio y del tiempo.

Conforme a ello, las figuras de Schiele o Kokoschka son cuerpos que al mismo tiempo son objetos y sujetos: el ojo convertido en una imagen, es

decir, la fuerza aplicada sobre el ojo. Y lo pintado más bien es la sensación, la experimentación, el resultado de la convergencia. Además, una sensación que se busca también en el espectador y su sistema nervioso, produciéndose otro circuito de convergencia. Por lo que de nuevo es posible una analogía con la música. Kokoschka es el autor de la serie de imágenes *El concierto: variaciones sobre un mismo tema*, en la que se muestran las transformaciones de la apariencia de una mujer a lo largo de un concierto. Por consiguiente, no se pinta el rostro, sino se quiere captar la sensación, la conmoción a lo largo del evento. Y todo ello para llegar a algo muy similar a lo que produce la música, ya que se articulan de una manera rítmica las relaciones de las diferentes sensaciones, recorriendo toda la imagen del cuadro como el ritmo recorre la misma música. Sin embargo, en este proceso de mostrar lo dinámico, la música siempre actuará en otra parte que la pintura, precisamente porque no tiene que mostrar la materialidad de ningún cuerpo (Deleuze, 2005: 61). En la misma línea, los paisajes de Monet ya se esforzaban por retener del mundo material aquello que no se puede reproducir a simple vista, por condensar en la imagen todos los elementos que aportan una modificación. En otras palabras, buscaban captar las modificaciones que transforman la propia naturaleza, la influencia de las fuerzas y de las energías.

Posteriormente, el movimiento cubista, sobre todo por parte de Pablo Picasso, promulgó un montaje interactivo de fragmentos del mundo de las cosas con la misma intención: situar en la misma diversidad de planos al objeto y al sujeto, tanto en el tiempo como en el espacio. Pero el resultado de ello es un rompimiento con el paradigma de la obra de arte orgánica plena del sentido que el sujeto transcendental había sido capaz de construir. En el montaje cubista la obra se transforma al admitir fragmentos de realidad. Lógicamente, el montaje cubista tiene que ser entendido en términos de percepción entre las partes y el todo, por lo que el factor de la comprensibilidad y el seguimiento del proceso resultan fundamentales. Y esto resultará fundamental para el cine pero también para la música. Asimismo, Benjamin también reconoce en el movimiento Dadá elementos

que ya adelantan el montaje cinematográfico, su uso de materiales reciclados y la voluntad de crear *shocks* en los espectadores (Benjamin, 2008: 42):

Que todo lo percibido, lo sensible, nos escandalice es algo que el dadaísmo ha puesto en vigor una vez más. Y con ello favorecería la demanda de cine, cuyo elemento de distracción es en él, igualmente, ante todo táctica, es decir, estriba en el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador.

Por consiguiente, la elaboración del espacio en la nueva pintura busca su dinamización o tratamiento temporal, lo que significa que lo importante no son los objetos sino la imagen en que aparecen. Efectivamente, este planteamiento permite la comparación de lo visual con el arte que, en apariencia, no tiene relación con objeto alguno, la música. Así, compositores como Schönberg, él mismo pintor, y Debussy se encuentran en comunión con pintores como Kokoscha o Monet. Sin embargo, si el concepto de montaje y de fuerza es fundamental en la nueva experiencia, también resulta indispensable tratar de verbalizarlo. Y este tratamiento de las imágenes a través de la literatura y lo literario será fundamental para el estudio de la música pura y del cine puro.

#### *2.2.3.4. La literatura pura.*

Como se ha visto, la cuestión de la separación de las artes, de la contemplación de su pureza entendida como ausencia de elementos extraños, pierde toda su importancia a favor de un nuevo significado de lo puro que se centra en el circuito que engloba, en el terreno que sea, a los participantes con las fuerzas que les afectan. Por ejemplo, Deleuze (2005: 63) reafirma los contactos entre un arte de los cuerpos como la pintura y un arte incorporal como la música:

Porque hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo.

Conforme a ello, la tarea de la pintura se ha definido como el esfuerzo por mostrar y hacer visible la afectación de las fuerzas sobre los territorios y los cuerpos, de la misma manera que la música se esfuerza por hacer sonar las sensaciones y por entenderlas como el resultado de la participación y de la vida. Desde este punto de vista, similar tiene que ser el empeño de la literatura, sea en forma de prosa, poesía o teatro. Porque, lógicamente, si se habla de una convergencia entre las artes como base para el nuevo significado de lo puro, tampoco tiene sentido una separación estricta entre géneros.

Los casos de Marcel Proust o Franz Kafka son paradigmáticos precisamente por su contraposición al modelo de pensamiento idealista. Como se ha visto en el estudio sobre la filosofía kantiana, el modelo idealista acomete el estudio del movimiento y de las otras fuerzas a través de una mecanización impuesta por la inteligencia, y el resultado de esta voluntad es una forma lógica creada por la razón pura y caracterizada por no comprometer a la experiencia. En definitiva, hay un rechazo contra todo aquello que trastorna y fuerza a pensar y que se encuentra en el terreno de las impresiones. Por el contrario, Proust aboga porque el pensamiento fluya libremente sin las cortapisas de la razón, alentado por las fuerzas y por todo aquello que suponga una conmoción para la memoria involuntaria (Deleuze, 1993). Conforme a ello, no se puede aislar el pasado que perdura en el presente, ni el impacto de todas las fuerzas que aportan una modificación. De nuevo hay que insistir en el gráfico de la memoria de Bergson, que es la figura a la que se aspirará: sacar a la luz la imagen resultante de la confrontación del ser humano con el tiempo.

Por su parte, Kafka (2005: 31) denominó lo *indestructible* a esa figura, cuyo resultado es la constatación de un nuevo principio de individuación:

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

No aspiro al autodomínio. El dominio de uno mismo significa querer actuar sobre un punto casual de las infinitas irradiaciones de mi existencia intelectual. Pero si tengo que trazar esos círculos en torno a mí, prefiero hacerlo de modo inactivo, dedicándome a la mera contemplación del enorme complejo, y me llevo conmigo solo el reforzamiento que esa visión me da *e contrario*.

A partir de aquí, la mayor tarea consiste en contemplar el enorme complejo formado por multitud de sensaciones que se presentan como un jeroglífico y que hay que descifrar en función de las relaciones con el Tiempo, con la presión, con la atracción, con el movimiento o con la germinación. Y, efectivamente, Proust plantea la *Recherche* como el estudio de un conjunto de acontecimientos cuyos signos pueden utilizarse en provecho propio a partir del momento en que invisten el ser y alzan la realidad del cuerpo –de ahí el tiempo perdido y el tiempo recobrado (Edo, 2009).

En resumen, se aspira a la obra literaria como artefacto que se sostiene por sí mismo y que es el resultado de la articulación de los elementos compositivos que forman el hecho específico. Así, el hecho de renunciar a la unidad, a lo que Kafka denomina el autodomínio, no significa una renuncia al sentido, a un sentido que es construido a partir de la contemplación y de la conmoción. Y dicha articulación supone una proyección en la que el sujeto es convertido en objeto por mediación de las fuerzas. Pero que se produzca una depuración de los tradicionales contenidos psicológicos en beneficio del material, no significa que se elimine la subjetividad o el pensamiento. Precisamente, el nuevo significado de pureza se caracteriza por englobar los dos lados: el del material plural y el de una subjetividad que es acentuada también por su pluralidad creativa – justamente todas las veces que el protagonista de la *Recherche* muere y nace según el patrón del amor y del desamor.

Y, al mismo tiempo, la obra de arte pura también tiene que actuar como referencia englobante para con el lector, que también utilizará el texto en provecho propio. De ahí que su importancia radique en las consecuencias estéticas que se derivan. Esto explica precisamente las múltiples referencias de Proust a la música, a la pintura, a la arquitectura, a la política, a la

sexualidad, etc. Hay que remitirse, por tanto, a una fusión de elementos y al necesario distanciamiento para lograrlo. Y, en este terreno, si hay un modelo ineludible para las otras artes es justamente la música, porque si por algo se caracteriza es por su capacidad de penetración sobre el oyente. Proust (2004: 175) lo ha explicado como nadie:

La música, muy diferente en esto a la compañía de Albertina, me ayudaba a entrar en mí mismo, a descubrir en mí algo nuevo: la variedad que en vano había buscado en la vida, en el viaje, cuya nostalgia me daba, sin embargo, aquella corriente sonora que hacía morir a mi lado sus olas soleadas. Diversidad doble. Lo mismo que el espectro exterioriza para nosotros, la composición de la luz, la armonía de un Wagner, el color de un Elstir nos permiten conocer esa esencia cualitativa de las sensaciones de otros en las que el amor a otro no nos hace penetrar. Diversidad también dentro de la obra misma, por el único medio que hay de ser efectivamente diverso: reunir diversas individualidades.

Y Proust tampoco se olvida de la capacidad organizadora que siempre tiene en cuenta la música: hay que unir diversas individualidades para, justamente, convertir en audible aquello que, sin la intermisión del arte, no sería posible. En consecuencia, hay que diferenciar dos niveles (diversidad doble): el plano de las fuerzas y el plano de la organización. Pero Proust reconoce en este esquema un principio de unidad que iría más allá de la música y que pertenecería al Arte y a un nuevo pensamiento, en definitiva, a una nueva experiencia.

---

Si se puede hablar de una nueva experiencia vital, ésta también afecta al mundo del arte. Para describirla se han establecido varios principios concretos, como “inversión del idealismo”, la propia “deshumanización” y, sobre todo, un nuevo significado de “pureza” que ya no se centra en el subjetivismo estético y filosófico sino en el estudio científico y psicológico de los hechos.

En principio, el nuevo significado de pureza tiene que superar el significado tradicional de lo puro como algo que no posee elementos extraños. Efectivamente, se ha visto que cualquier estudio de los hechos no



puede remitirse a algo limpio, neutro e ideal, porque estos siempre están sujetos a la intervención de elementos heterogéneos y a la influencia de fuerzas diversas. Además, la potencia singular del universo es básicamente creadora, un continuo devenir. Por todo ello, conseguir una visión pura del acontecimiento significa conjugar todas sus multiplicidades pero sin renunciar a su riqueza procesual, es decir, al hecho en sí mismo. Todo ello conduce a un nuevo ideal de pureza que, aplicado a la obra de arte, invierte los parámetros kantianos:

- Lo bello requiere una satisfacción de un valor universal: pero según la cantidad y la cualidad de los elementos heterogéneos que forman su proceso.
- Lo bello tiene que carecer de interés: pero según la cantidad y la calidad de las relaciones que se establecen entre los elementos heterogéneos y que forman el proceso que dura y se sostiene por sí mismo.
- Lo bello tiene que hacer representable una finalidad subjetiva: pero según el nuevo principio de individuación que hace pensable la temporalidad del devenir.
- Lo bello es lo que, sin concepto, es conocido como un objeto de una necesaria satisfacción: pero según la modalidad de las fuerzas e intensidades que afectan y trastornan a las entidades.

Del mismo modo, se puede contemplar la posibilidad de lo sublime, es decir, de las fuerzas e intensidades que afectan a las cosas, pero siempre desde el lado del objeto, ya no desde el sujeto creador como en las filosofías idealistas. En suma, cualquier estudio de los hechos puros remite de manera intrínseca a las cualidades propias de sus materiales, siendo el objetivo único el estudio de los hechos artísticos en tanto que tales, por lo que resulta evidente que mientras cada una de las distintas artes manifiesta su afán de pureza, sus productos resultantes están cada vez más separados.

Pero, a partir de aquí, la máxima de esta investigación reside antes en encontrar argumentos generales que sirvan para modelos diferentes y hasta alejados, lo que significa que el concepto de pureza no puede entenderse de una manera literal y excluyente. Es verdad que hay que reconocer los materiales específicos de cada arte, sin embargo también que existen elementos estilísticos comunes dentro de cada arte que pueden, a su vez, ser comparados con los de los otras artes. Y, ¿dónde se encuentran dichos elementos? En otras palabras, ¿dónde se encuentran el movimiento, el tiempo, el espacio o el pensamiento? El proceso de autonomía estética trae consigo la realidad extraestética, es decir, las audiciones y visiones generales, de ahí la necesidad de la filosofía y del análisis y que llegue un momento en que ya no se pueda hablar de tal arte en concreto, sino de filosofía en general. Y dicho afán de pureza conduce a una convergencia de las artes, a que no se pueda hablar de tal o cual arte sino tan sólo de puros acontecimientos, que afectarán tanto al material como al pensamiento (composición o montaje).

Y es en este sentido que la música y el cine pueden ayudar a resolver esta encrucijada. En principio, la música y el cine se pueden añadir a la lista de artes del siglo XX que han aspirado a la pureza. Sin embargo, la música siempre ha contado con motivos extramusicales y el cine se relaciona con campos no cinematográficos. En otras palabras, la música y el cine mantienen un contacto con el resto de las artes, de ahí que la posibilidad de una música pura y de un cine puro pase obligatoriamente por ese elemento de heterogeneidad. Pero si la música y el cine pueden ser calificados como las artes que mejor sintetizan la nueva experiencia vital será sobre todo por su apuesta explícita por la composición del movimiento y el tiempo. A partir de aquí, se tienen que forjar argumentos que demuestren su equivalencia a la nueva experiencia vital, y para ello habrá que recurrir al tiempo, al espacio y al pensamiento de dicha nueva experiencia.

#### **2.2.4. La(s) nueva(s) música(s)**

La historia de la música muestra un esfuerzo de los compositores por conseguir atributos dramáticos, retóricos y hasta descriptivos a partir del trabajo sobre los sonidos. Por ejemplo, según Adorno, han existido compositores que han escrito música como otros han escrito novelas (Adorno, 2002a). No obstante, ya se ha visto que, en principio, el concepto de música pura rechaza cualquier elemento no musical. Aunque, al mismo tiempo, también se ha propuesto que ello no tiene que impedir ir más allá. Así, la posibilidad de hablar de drama, de narración o de descripción desde la música se tiene que contemplar en un orden diferente, porque la cualidad de narración no vendrá dada del exterior, sino del devenir de la propia música, de la misma manera que el cine será narrativo en base a lo que muestren y digan las propias imágenes, no por ningún factor externo. En otras palabras, para descifrar la “narración musical” o la “narración cinematográfica” se tiene que partir de un estudio inmanente de la música y del cine, es decir, de los propios acontecimientos tonales, temáticos o referentes al montaje.

Seguidamente, otro asunto diferente radica en la atracción de la música en el oyente. De nuevo, se tiene que remitir a la autonomía de la música y sus acontecimientos estrictamente musicales, a pesar de que estos acontecimientos musicales pueden actuar como pretexto para que los oyentes los interpreten de manera narrativa. En cualquier caso, el hecho de que la música se preste a una descripción narrativa concreta, siempre por parte de la fantasía del oyente subjetivo, “no constituye de hecho narratividad inmanente” (Abbate, 2002: 227). En cambio, a la hora de establecer las relaciones a través del trabajo analítico musical se estará hablando de acontecimientos, pero siempre musicales. Y para hablar de ellos también servirán conceptos como el de simultaneidad, sincronidad o la teoría de las partes y el todo. Simplemente porque la forma en música no

es algo que pueda comprenderse al instante, porque se parece más al devenir y a las progresiones de un relato. Ello ya da pistas sobre la manera de establecer las relaciones de la música con el mundo y con el cine. Por eso, ahora hay que ver cómo la música se adaptó a los rasgos de la nueva experiencia vital. Es decir, cómo la música se adaptó a la preponderancia de un universo de imágenes-acontecimientos.

Se ha contextualizado toda una nueva experiencia vital. La pregunta que cabe hacerse es si esta referencia afectó a los propios datos de la música. La adaptación a la nueva experiencia vital, en el caso de la música, vendrá dada por el surgimiento de una nueva música que reacciona contra los métodos de composición anteriores. Evidentemente, el momento clave es el de la disolución de lo que se conoce como la Práctica Común de la Tonalidad, a finales del siglo XIX y principios del XX (Leuchter, 1946), que instaura una práctica musical particularizada a la individualidad de las obras y de los compositores plenamente afín con los descubrimientos de los nuevos tiempo. Por consiguiente, ¿cómo no tomar a la música en cuenta si podía aportar evidencias de la nueva imagen del universo? En otras palabras, si se puede hablar de una nueva experiencia vital es porque diferentes campos presentan nuevos comportamientos de una manera espontánea pero afín. Y, como se ha visto, en la nueva experiencia vital coinciden en un muy breve espacio de tiempo la nueva física, la nueva filosofía, la nueva música y el nacimiento del cine –y también se puede hablar de una revolución en el resto de las artes.

Además, la Práctica Común de la Tonalidad, que estuvo vigente desde el siglo XVII, presenta claras equivalencias con una visión mecanicista del universo, surgida a partir de los trabajos de Newton. Y al igual que la tradición intelectual que se instauró con el paradigma newtoniano, basado más en los aspectos legibles de lo que podían conseguir las leyes supuestamente universales que en el estudio de los casos particulares e inmanentes, en la música también se tendió hacia una actitud académica que no siempre dejaba fluir los resultados particulares. Además, la existencia de un centro tonal al que hay que volver y que sirve como mecanismo de

organización, hace pensar en la cosmovisión de un universo regido por leyes eternas sujetas a una finalidad concreta. No obstante, el gran aporte de la música tonal también es el establecimiento de unas reglas que, a modo del lenguaje, otorgan una sintaxis y un vocabulario que sirven para construir el discurso musical. Conforme a ello, la música se pudo separar de su vasallaje a la palabra para convertirse en un elemento autónomo e independiente. Estructuras como el concierto o la sonata responden a ello, lo que significa que se pueden contar historias con la música. Y resulta evidente que el concepto de pureza es posible a partir de esta reacción, ahora bien, ello tampoco tiene que impedir ir más allá a la hora de valorar esa autonomía de la composición.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la crisis del propio sistema tonal y de sus estructuras establecidas permite pensar en un cambio cualitativo. Esa crisis se debe al agotamiento de un sistema que ya no podía hacer frente a las nuevas necesidades narrativo-musicales. Porque no hay que olvidar que cuando se habla de música dramática, el elemento dramático no lo aporta la palabra o un texto, sino la música misma con sus eventos estrictamente musicales. Es de esta manera que hay que entender la pureza en la música instrumental, porque lo puro no hace referencia sólo a la ausencia de elementos no musicales, sino a la posibilidad de crear un todo dramático, psicológico y temporal con la exclusiva articulación de los sonidos. El sistema tonal también consigue esto, pero llegó un momento en que surgieron necesidades que iban más allá de sus posibilidades. Justamente, las óperas de Richard Wagner, los poemas sinfónicos de Richard Strauss o las sinfonías de Gustav Mahler no encajan en el mundo ordenado de la tonalidad porque los acontecimientos musicales que presentan lo desbordan.

Todo esto llevó a la nueva música de Arnold Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, los cuales llega un momento en que deciden prescindir por completo de la tonalidad a la hora de organizar sus obras. Y es cierto que, por ejemplo, Schönberg utilizó programas literarios para sus poemas sinfónicos, o que Webern recurrió a poemas y canciones,

pero no es en este sentido que hay que buscar en la música atributos propios de lo lingüístico. Hay que remitirse siempre a la propia música de una manera pura, al discurso musical y a sus acontecimientos inmanentes. Y si en el sistema tonal la jerarquía de la tónica y la dominante son los mecanismos para estructurar la obra, la nueva música depende exclusivamente de la forma de las frases y de la forma de cada pieza.

Para explicar la lógica dispersa y narrativa de las nuevas obras, Adorno recicló el viejo concepto filosófico del *nominalismo*<sup>9</sup>. Así, en las obras nominalistas “no se compone música desde arriba, desde una ontología de las formas, sino que el movimiento del concepto musical comienza abajo, comienza en cierto modo con los hechos de la experiencia; luego se da a esos hechos, en la unidad de su sucesión, una mediación; y al final se hace saltar de la totalidad el destello que brilla por encima de los hechos” (Adorno, 2002a: 146). Se trata, por tanto, de superar los viejos mecanismos esquemáticos por un sistema de libertad que tan sólo se encuentra sujeto a las exigencias del propio acontecimiento; además se reclama la unicidad particular de cada obra. Para ello Schönberg acuñó el término de *prosa musical*, a través del cual se exponen directamente las ideas, evitando de una forma consciente los esquemas preconcebidos.

Además, la nueva música supera el sistema tonal en la medida que ofrece nuevas perspectivas de construcción que a la vez sirven como comentario de las antiguas. Y, al mismo tiempo, se produce un enriquecimiento a la hora de encontrar nuevos mecanismos de valoración, a los que el concepto de pureza quiere agregarse. Conforme a ello, cualquier referencia a un nominalismo musical estará amputada si no hay una referencia al todo, “al destello que brilla por encima de los hechos”, porque

---

<sup>9</sup> Los nominalistas, de la mano de Guillermo de Okham, reaccionaron en la Edad Media contra las visiones de la vida que anteponian las esencias a los momentos individuales. Para los nominalistas, la identidad de una idea general tan sólo es el nombre que se otorga a la unión de las diferentes partes individuales. En este sentido, la recuperación del concepto por parte de Adorno tan sólo es testimonial, para destacar que todo creador tiene que trabajar desde abajo, en dos sentidos: cada obra es única en cuanto a forma, por lo que no puede basarse en los esquemas o estructuras concebidos *a priori*; y son sus detalles internos los que se convierten en el fundamento sociológico. Así, con el nominalismo, los universales son conceptos posteriores a las cosas, primero siempre será la forma propiamente inmanente.

las partes no sólo acaban formando parte de una unidad mayor según su acumulación, sino la prefiguran en su propia individualidad.<sup>10</sup> Así las cosas, la perfección de una composición, pero también la posibilidad de hablar de ella, estriba en la manera en que se relacionan los diferentes acontecimientos musicales o partes dentro de un conjunto que es el todo. La melodía, la armonía, el contrapunto, el ritmo, la instrumentación y la forma de una obra individual tienen que dar cuenta por sí mismos del todo de la propia obra, tienen que ser criterios de unificación. Y es en este sentido que se sigue la lógica de los acontecimientos en lugar de las leyes formales preestablecidas.

Esta es también la rebelión de Debussy. Pero no hay que olvidar que el compositor francés también reaccionó contra la música alemana, es decir, contra los desarrollos temáticos de Beethoven, contra las densidades orquestales de Wagner y contra el gigantismo sinfónico de Mahler. Con ello ya estaba avanzando una nueva manera de hacer que Ortega explicó con el concepto de deshumanización. Como se ha visto, el vértice general lo explica la crisis que se produce en las antiguas relaciones entre sujeto y objeto. Ahora ya no vale una filosofía racionalista según la cual el intelecto humano es el que otorga la luz a las cosas. Ni tampoco un arte romántico que se basa, a modo de diario personal, en las experiencias personales del artista. De alguna manera, se veta el factor humano para dejar paso de manera exclusiva a los propios dinamismos musicales. Y ese es el sentido de la frase de Ortega, es decir, que el arte se deshumaniza.

Pero, al igual que el de relatividad, también es necesario matizar dicho concepto. Porque que el arte esté deshumanizado no significa, en realidad, que se ha eliminado el factor humano, sino que éste se encuentra

---

<sup>10</sup> Además, ello no significa que se menosprecie a los grandes compositores del pasado (Bach, Rameau, Mozart, Haydn, Beethoven). Precisamente, otra manera de luchar contra la cosmovisión tradicional es acabar con la visión teleológica de la historia según la cual lo nuevo siempre es mejor y más complicado que lo antiguo. Antes que eso, hay que dejar claro que en cada momento histórico hay una relación particular con el mundo. A partir de aquí, si se pueden reconocer unos parámetros convencionales, destacarán aquellos que son capaces de aportar soluciones originales. Por ejemplo, los grandes compositores de la Práctica Común fueron aquellos que lograron trascender las normas gracias a la introducción de innovaciones técnicas (Monteverdi, Bach) o a su propia ampliación según los intereses subjetivos (Beethoven).

en otro lugar diferente que en el arte romántico, que es tradicional porque basa su funcionamiento en la expresión de los sentimientos, es decir, todo el artefacto es una representación personal, subjetiva y natural. El arte moderno, en cambio, no presenta sus temas de esta manera. De hecho, una constante será la aparente disolución de todo tema. Pero ello tampoco significa que se prescindiera del transcurrir histórico de la obra, sino todo lo contrario, pues las obras modernas, y Ortega piensa en la nueva música de Debussy, presentan una gran complejidad formal que es, justamente, una imagen misma del teatro del mundo, del mundo como cúmulo de imágenes no fijadas. Desde este punto de vista, esta nueva música tal vez deje de ser narrativa, pero es más novelesca que nunca. Y si han desaparecido los elementos humanos es en la medida que la obra ahora no es fruto del solipsismo del sujeto, porque en la nueva ficción se sustituye la expresión personal por la objetividad de una red de acontecimientos, de ahí que “en vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento” (Ortega, 1983a: 363).<sup>11</sup> Así, el ser humano continúa apareciendo, pero las formas de relación con la materia y la vida han cambiado.

Al respecto, la principal referencia de Debussy a la hora de componer no es la música en sí ni las normas académicas, sino más bien la propia naturaleza. Los títulos programáticos de sus obras lo atestiguan, en unos poemas sinfónicos que, lógicamente, poco tienen que ver con la música naturalista del siglo XIX. Aunque, ¿hubiera podido Debussy escribirlos sin esos modelos? Es en este sentido que la nueva música conserva el individualismo típicamente romántico, también la visión de la música como portavoz del mundo. Pero, justamente, la relación de Héctor Berlioz o Franz Listz con el mundo se basa en el solipsismo y su visión de las cosas queda

---

<sup>11</sup> El único inconveniente de la interpretación de Ortega es que éste asocia el nuevo formalismo musical con una especie de elitismo cultural sólo apto para “las mentes artísticas”. Es cierto que las nuevas músicas, tanto la de Debussy como la de Schönberg, no conectaron con las grandes masas populares. Sin embargo, ello no tiene que impedir el establecimiento de un paralelismo con el cine, que es el arte de las masas por excelencia. Aunque tampoco habría que olvidar que el cine de vanguardias, que puede ser comparado por su abstracción con la música, nunca ha alcanzado la popularidad de los modelos cinematográficos mayoritarios.



conformada con la representación y la intermisión de programas exteriores. En cambio, Debussy plantea la contemplación de una manera centrípeta, es decir, sigue existiendo una relación entre el sujeto y el mundo, pero ésta no es consecuente. Más bien, si existe la posibilidad de una identificación es en la medida que ambos niveles sólo poseen diferencias de grado: el sujeto como una imagen más.

Así, Debussy ausculta directamente los movimientos de la naturaleza y compone a partir de esta experiencia. Se trata de retratar el propio entorno, que con sus flujos hace reaccionar y sentir a las individualidades que lo conforman. Porque dicho entorno es el propio todo en su perspectiva para el hecho. Y dicha perspectiva no es sino el sentimiento que ha sido promocionado por el material, por lo que en la música de Debussy resulta fundamental la percepción directa. Esto hace que el compositor huya de la vieja concepción de tema para unir movimientos con movimientos, de ahí la capacidad de sus obras de mutar hacia elementos siempre nuevos. Se supera, por lo tanto, el trabajo temático sobre un tema o *leitmotiv*, para dar así cuentas de manera exclusiva del devenir, del tiempo en estado puro. Y es este devenir el que producirá las impresiones y las sensaciones perceptivas, a la vez que será capaz de reproducir el estatus de las imágenes naturales. Es por eso que, por ejemplo, sus obras no tienen necesariamente un principio ni un final, como tampoco lo tienen los ciclos naturales. En un artículo fundamental, el propio compositor explica qué es la esencia de lo musical:

La música es precisamente el arte que está más próximo a la naturaleza, el que le tiende la trampa más sutil. A pesar de sus pretensiones de traductores, jurados, pintores y escultores no pueden darse más que una interpretación bastante libre y siempre fragmentaria de la belleza del universo. No escogen y fijan más que uno solo de sus aspectos, uno solo de sus instantes: únicamente los músicos tienen el privilegio de captar la poesía de la noche y del día, de la tierra y del cielo, de recrear su atmósfera y de ritmar su inmensa palpitación (Debussy, 2003: 219).

En definitiva, la renovación de Debussy se debe a su constante búsqueda por crear una nueva música orquestal. Y para ello no servía el

modelo de los poemas sinfónicos decimonónicos. En el siglo XIX, la música instrumental pasó a ser pensada como arte autónomo y puro, en una emancipación que fue posible gracias a la adopción del paradigma organicista, cuya característica principal es el desarrollo de los temas y de sus movimientos en una unidad coherente. Sin embargo, Debussy aspira a otro tipo de pureza musical, más próxima a una concepción directa del tiempo y del sonido. Y de la misma manera se pueden enmarcar los trabajos de Stravinski o de Béla Bartók de la misma época, es decir, en el mismo afán de proponer un nuevo modelo de música instrumental o pura. Así, no tiene que resultar llamativo que se presenten nuevas propuestas de música pura en contextos no-musicales, sea en la música para *ballet* o adaptando la influencia del cine o del jazz, lo que significa que el nuevo purismo musical se fundamenta desde vertientes heterogéneas. También desde la incorporación de los diversos materiales folclóricos en el trabajo compositivo<sup>12</sup>.

Conforme a ello, si se puede decir que la nueva música está a la altura de la nueva experiencia vital que propone la física contemporánea, ello se debe a que plantea el tratamiento de las fuerzas de una manera similar. Es en este sentido que Debussy sitúa la música como el arte más próximo a la naturaleza, una naturaleza cuyos movimientos y datos permiten la experiencia individual. Sin embargo, también es cierto que la música es composición y, por tanto, pensamiento, lo que significa que la nueva concepción del tiempo musical de Debussy estaría relacionada con lo mental. En definitiva, también es al nivel del pensamiento y de lo mental donde es necesario medir las potencialidades de la nueva música.

Esto, a su vez, ya indica otra importante consecuencia, porque uno de los planteamientos del presente trabajo consistía en investigar las relaciones entre la mente y el mundo, para ver si las diferencias son de naturaleza o más bien de grado. Así, si a lo que realmente invita la nueva música es a nuevas formas de pensar, habrá que ver en qué medida esas nuevas formas

---

<sup>12</sup> Precisamente, con la nueva música de Debussy, Stravinski o Bartók surge una nueva manera de bailar que también recoge las nuevas concepciones del tiempo y del movimiento. Así, los ballets de Diaguilev rechazan las poses y las figuras y se refieren cada vez más a movimientos no pulsados y a la recopilación de instantes cualesquiera.

de pensar son concordantes con las fuerzas del mismo mundo. Y con ello los temas musicales podrán equipararse a las imágenes, a aquello que aparece y que presenta connotaciones mentales a través de la implicación de su densidad temporal. La capacidad de la música será ideal para reproducir este esquema de las imágenes y sus combinaciones. Sin embargo, no se puede obviar el cine, que trata directamente el movimiento y el tiempo de las imágenes. En definitiva, si bien es cierto que se ha tratado el problema de las convergencias de las artes, que en el nuevo concepto de pureza es factible su solución, también se ha manifestado que las propias condiciones de la nueva experiencia convierten a la música y al cine, por su capacidad de tratar el movimiento y el tiempo, como los medios ideales de reproducirla.

### **2.2.5. Un arte nuevo: el cine.**

Los responsables de la primera sesión del cinematógrafo fueron los hermanos Lumière, en 1895. Sus películas consistían en una única escena fija seleccionada de la vida cotidiana. Marcel Proust, un testigo excepcional del nacimiento del cinematógrafo, no tuvo inconveniente en incorporarlo a su poética. Sin embargo, su apreciación no es precisamente positiva debido a sus incapacidades perceptivas (Proust, 1986: 196-197):

Si la realidad fuese esta especie de residuo de la experiencia, más o menos idéntico para todos, porque cuando decimos: una mala época, una guerra, un aparcamiento de coches, un restaurante iluminado, un jardín florido, todo el mundo sabe lo que queremos decir; si la realidad fuera eso, ciertamente habría suficiente con una especie de película cinematográfica de las cosas, y el “estilo” y la “literatura” que se alejaran de sus simples datos serían un añadido artificial. Pero, ¿era eso, la realidad? Si probaba de darme cuenta de lo que pasa realmente en el momento en que una cosa nos causa una cierta impresión (...), yo me daba cuenta que aquel libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no lo tiene que inventar, en el sentido corriente, porque ya existe en cada uno de nosotros, sino que lo tiene que traducir. El deber y el propósito del escritor son los de un traductor.

Así, según Proust lo importante de las cosas no es su simple apariencia, una apariencia que el ojo humano y el ojo de la cámara se limitan a reproducir. Antes al contrario, lo importante es la impresión que causan, pero no los objetos en sí mismos, sino sus relaciones y movimientos. En otras palabras, lo importante es el acontecimiento y su capacidad de conmover e influir sobre los participantes. Y Proust no rechaza la posibilidad de situarse en el acontecimiento, de dar con el campo de relaciones. Pero para ello demanda un ideal artístico acorde con esta nueva experiencia, que, en principio, no puede cumplir el cinematógrafo.

Proust en realidad niega al cine la capacidad de traducir el movimiento de las relaciones. ¿Se debe esto a que el cine funciona a través de una ilusión, la de los 24 fotogramas por segundo? Porque un fotograma es un corte inmóvil, por lo que el movimiento es una ilusión proveniente de la velocidad. Este es también el inconveniente que Bergson atribuyó al cine:

Tal es el artificio del cinematógrafo. Y tal es también el de nuestro conocimiento. En lugar de vincularnos al devenir interior de las cosas, nos ubicamos fuera de ellas para recomponer su devenir. Hacemos tomas de vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa y, como ellas son características de esta realidad, nos basta con enhebrarlas a lo largo de un devenir abstracto (...). Percepción, intelección y lenguaje proceden en general así. Cuando se trata de pensar el devenir o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Resumiríamos entonces todo lo que precede diciendo que el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica (Bergson, 1973: 263).

Por consiguiente, según Bergson, esta aseveración sobre los fotogramas del cine, que destaca cómo reproducen el movimiento de una manera ilusoria, es equivalente a la subordinación del devenir a las formas por parte del pensamiento. Ello significa que el cine siempre habría existido en el pensamiento en base al conocimiento tradicional de la representación idealista, cuyo origen se retrotrae a los inicios de la filosofía occidental, cuando Platón y Aristóteles instauraron una filosofía de las formas que rechaza el devenir de la realidad a partir de un ideal de conocimiento basado en la individualidad de estados autónomos.

Así, el cinematógrafo, según Bergson está muy lejos de poder reproducir el devenir de la realidad debido a que es imposible reproducirlo mediante vistas estables y superpuestas. Se trata de la conocida como “ilusión cinematográfica”, que Deleuze caracteriza en tres apartados (2003: 44):

- El cuadro de la cámara fija es un punto de vista único y frontal, y no hay comunicación de conjuntos variables que remitan los unos a los otros.
- El plano es una determinación únicamente espacial que muestra una “porción de espacio”, lo que significa que el movimiento no se desprende por sí mismo y permanece fijado.
- El todo se confunde con el conjunto en profundidad de tal manera que el móvil lo recorre pasando de un plano espacial a otro, lo que significa que no hay duración.

Esta descripción del cine de los orígenes, por tanto, conduce a pensar que la imagen no es todavía una imagen-movimiento, sino más bien se encuentra en movimiento. En este sentido, tendrían que venir la movilidad de la cámara y el montaje para desprender la imagen-movimiento, lo que significa que el movimiento se desprende de las cosas y de las personas. Sin embargo, Deleuze (2003, 45) se empeña en reconocer esta tendencia en el estado primitivo de la imagen, una tendencia que se resume en las posibilidades del plano espacial y fijo a ser una imagen-movimiento pura, tendencia que pasará a la movilidad y al montaje. Pero, además, dicha tendencia también irá más allá, hacia una imagen-tiempo capaz de implicar mucha información en el interior del plano, lo que ya esconde unas consecuencias ontológicas impredecibles, todas ellas ya presentes en la imagen primitiva.

Otro de los teóricos que defendió el valor realista de la representación cinematográfica fue André Bazin, basándose precisamente en las

connotaciones ontológicas que se desprenden de la imagen fotográfica (Bazin, 2001: 28):

La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción.

Pero precisamente lo importante de esta explicación ontológica es la diferenciación que se establece con respecto a la pintura: la originalidad de la fotografía reside en su esencial objetividad, que permite una duplicación del mundo pero sin la intervención de la subjetividad del ser humano. Y esta revolución se transmite al cine, un aparato que reproduce la realidad. Sin embargo, el cine permite la introducción del movimiento y del tiempo, lo que originará que sea una realidad depurada en la que es el propio mundo el que se expresa. Ahora bien, Bazin cierra su artículo con una frase que introduce un factor fundamental (Bazin, 2001: 30): “por otra parte, el cine es un lenguaje”. Esta matización ya indica que se tiene que distinguir entre el cinematógrafo, un invento técnico que mediante una cámara fija filma la realidad, y el cine, que ya supone una construcción a partir de la unión de diferentes imágenes, aunque la concepción del cine como lenguaje deba ser matizada e incluso rechazada.

Y también hubo pioneros del cine que se dieron cuenta de las afinidades del nuevo medio con la nueva experiencia vital. Así, por ejemplo, Jean Epstein acuñó el concepto de “fotogenia” para referirse a la cualidad que se desprendía de la filmación de algo. Una cualidad que precisamente rebela aspectos de la nueva física:

Generalmente se considera que las direcciones que revelan sentido de orientación son tres: las tres direcciones del espacio. Nunca he entendido por qué se rodeaba de tanto misterio la noción de la cuarta dimensión. Existe, y da abundantes pruebas de ello: es el tiempo. El espíritu se desplaza en el tiempo, al igual que se desplaza en el espacio. Pero mientras en el espacio se imaginan tres direcciones perpendiculares entre sí, en el tiempo sólo es posible

concebir una, el vector pasado-futuro (...) La movilidad fotogénica es una movilidad en este sistema espacio-tiempo, una movilidad a la vez en el espacio y en el tiempo. Podemos decir entonces que el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo (Romaguera y Alsina, 1989: 337)<sup>13</sup>.

Al mismo tiempo, no hay que olvidar que Vertov también justificaba sus ideas del cine y del montaje de una manera científica, como antes indicamos: “extendamos el vasto campo, el espacio de las cuatro dimensiones (3 + el tiempo), a la búsqueda de un material, de un metro y de un ritmo totalmente propios” (Vertov, 1973: 16).

En definitiva, lo fundamental del reconocimiento de un universo implicado o plegado es que la lógica de las conexiones materiales no se puede entender como perteneciente a las cosas, sino antes lo es del Todo. La nueva experiencia vital se basa en una realidad de acontecimientos, no de cosas: el universo formado por un conjunto de imágenes-movimiento que pasan por la percepción, la acción y la afección y que forman un todo mayor. Como sucedía con la nueva música, si el cine quiere estar a la altura, tiene que desarrollar un conjunto de imágenes a través de sus mecanismos sensorio-motrices. Pero también se ha intuido que este tratamiento del movimiento produce un ordenamiento del tiempo que da como resultado un tratamiento indirecto del mismo. De ahí la reacción de Debussy y su reivindicación de una música que sea capaz de tratar el tiempo de una manera directa. De la misma manera, en el cine también hay que tratar con una realidad interválica que posee un orden implicado y memoria según el sistema de relaciones. En otras palabras, también el cine tiene que ser capaz de presentar el tiempo de una manera directa y no a través de los dispositivos sensorio-motrices de la imagen-movimiento. Y, a falta de términos mejores, esta pureza material que son las relaciones, si no se encuentra en las cosas, sólo puede catalogarse de espiritual o psicológica – aunque siempre dentro de la materia. Es por eso que, junto a un tema-movimiento y una imagen-movimiento, habrá que estudiar si puede hacerse referencia a un tema-tiempo y a una imagen-tiempo que sean capaces de

---

<sup>13</sup> En *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926)

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

mostrar en la propia imagen toda la densidad histórica y mental del acontecimiento.



### **2.3. MÚSICA, CINE Y FILOSOFÍA: EL PLANO DE INMANENCIA.**

Con la descripción de la nueva experiencia vital se han revisado y cambiado una serie de postulados de la ciencia y la filosofía modernas, centrados básicamente en el mecanicismo científico y el trascendentalismo filosófico. El problema ha consistido en presentar una nueva manera de percibir la realidad. En la ciencia y en la filosofía modernas (Newton y Kant), las categorías de espacio, tiempo y ser tenían una entidad propia absoluta y sustantiva, al mismo tiempo que el entendimiento humano estaba colocado fuera de las cosas, es decir, el propio entendimiento consistía en una condición de inteligibilidad de las mismas (Zubiri, 2009: 280). Este planteamiento corresponde a la crítica kantiana del conocimiento y a su ideal de pureza: la cosa en sí misma queda fuera del entendimiento, que es puro precisamente por esta ausencia de elementos extraños, y la labor del sujeto trascendental consiste en realizar representaciones en las cuales las cosas están en el espacio y el tiempo. En cambio, se ha visto que la nueva experiencia acaba con este divorcio entre la realidad y el sujeto trascendental. En primer lugar, según las propuestas de Einstein y Bergson, se tiene en cuenta la realidad por su capacidad de estimulación, de provocar impresiones, por lo que las cosas ya están presentes en la inteligencia de una manera primaria. En otras palabras, no se separa la inteligencia de los sentidos, sin embargo tampoco se sigue al empirismo de una manera estricta, porque los sentidos tampoco son los que presentan las cosas a la inteligencia. Antes que eso se produce una equiparación entre los sentidos y la inteligencia, de la misma manera que ahora el sujeto trascendental forma parte de las cosas que le rodean, como una imagen más. Se propone así una instalación dentro del ser concreto de cada caso, por lo que se promueve el contacto y la fusión entre la materia y la consciencia.

Para comprender este planteamiento, que ha sido caracterizado por una inversión del idealismo porque el ser no se completa en la realidad sino

que el mundo ya tiene el carácter de ser, también resulta imprescindible destacar las nuevas formulaciones sobre el espacio y el tiempo. En la nueva experiencia vital no sólo ya no se entienden el espacio y el tiempo como categorías absolutas e independientes de las cosas, como receptáculos donde están las cosas. Asimismo, tampoco se les entiende como categorías separadas. Efectivamente, Einstein propuso el concepto de espacio-tiempo y de relatividad para explicar cómo la percepción no se fundamenta en una representación subjetiva que utiliza de manera *a priori* el espacio y el tiempo, sino que se entiende como una inmersión respectiva en las propias cosas, en su propio devenir espacio-temporal. Por consiguiente, si lo propio de la percepción ya no es la creación de representaciones, sino la conexión con una realidad espacio-temporal en continuo proceso, se tiene que destacar un nuevo ideal de pureza, que supone una inversión del antiguo en la medida en que se quiere destacar:

- La unidad de un acontecimiento no es nunca pura, no es nunca una entidad simétrica y cerrada, sino que posee muchos elementos impuros y mixtos que es preciso disociar.
- Los elementos no están unidos por un centro sintético de igualdad o adición, sino por un signo dinámico de creatividad procesual que se desarrolla en el espacio-tiempo y que no se identifica con ningún sujeto transcendente, con ninguna subjetividad psicológica ni con ningún horizonte de idealidad, sino en el devenir de una comunidad de imágenes.

Pues bien, esta tendencia de creatividad, de duración y de proceso constituye el nuevo ideal de pureza, que se realiza sobre la impureza y mixtura de las cosas. En otras palabras, lo único puro es la tendencia, la modalidad de existencia del conjunto de elementos heterogéneos, la cual les otorga consistencia y les permite ser más que la simple suma de las partes. A partir de aquí, resulta necesaria una puesta a punto metodológica que vendrá dada en la crítica a los presupuestos que guiaron la ciencia, la

filosofía y la estética modernas. En síntesis, se trata de pasar de una *epistemología trascendental* a una *epistemología inmanente*. Y en esta nueva epistemología el ideal de pureza conceptualizado será básico porque ya pone en cuestión la centralidad del sujeto trascendental, para centrar toda la atención en el magma de complejidades de la obra pero también en su capacidad de sostenerse por sí misma de una manera procesual. Como referente para todo ello, tanto para la atención a la parte inmanente de las obras como para la pregunta por su consistencia, puede pensarse en la propuesta analítica que propuso Michel Foucault para las formaciones de las modalidades discursivas e historiográficas, según la cual para entender su posibilidad de enunciación resulta necesario ir más allá del sujeto trascendental que realiza una síntesis de conocimiento y un conjunto compacto.

Las diversas modalidades de enunciación, en lugar de remitir a *la* síntesis o a *la* función unificadora de *un* sujeto, manifiestan su dispersión (...). Se renunciará, pues, a ver en el discurso un fenómeno de expresión, la traducción verbal de una síntesis efectuada por otra parte; se buscará en él más bien un campo de regularidad para diversas posiciones de subjetividad. (Foucault, 2008: 75).

Por consiguiente, el nuevo estatuto de pureza va mucho más allá del sujeto trascendental que realiza la síntesis, pero también más allá de los simples objetos propios y empíricos que lo forman. De ahí que tampoco se proponga un análisis empírico. Más que eso, se propone ilustrar las mixturas y las redes de complejidades que forman el producto, es decir, la tendencia por la que se consigue ser más que una serie de trazos, de signos o de cosas. Este planteamiento se realiza desde un punto de vista filosófico en la medida en que el estudio de la constitución impura de las cosas y de su tendencia pura implica argumentos generales de tipo filosófico. No por casualidad, según Foucault (2008: 81), la creación de conceptos también recurre a una construcción consistente que va mucho más allá del idealismo y del empirismo, que son dos conceptos claves en el mundo de la filosofía:

Lo que pertenece propiamente a una formación discursiva y lo que permite delimitar el grupo de conceptos, dispares no obstante, que le son específicos, es la manera en que esos diferentes elementos se hallan en relación unos con los otros; la manera, por ejemplo, en que la ordenación de las descripciones o de los relatos está unida a las técnicas de reescritura.

Y desde este planteamiento también se ha identificado la posibilidad de una convergencia entre las artes basada en el reconocimiento de una tendencia pura que se traduce en el proceso y en la creatividad y que permite, al mismo tiempo, una reivindicación de sus diferentes materiales propios y autónomos, aunque sin dejar de estar abiertos a cualquier proceso de mestizaje, confusión de géneros y de mixtura. El nuevo ideal de pureza consiste en aplicar la tendencia de creación sobre un conjunto heterogéneo de materiales, los cuales demostrarán así su propio funcionamiento puro. En otras palabras, no se valora la capacidad de representación de la obra de arte, sino la posibilidad de erigirse en un acto implicado, ya que, según la nueva experiencia vital reconocida, este trabajo de pensamiento y de creación permite una unión de lo mental con lo material a través del acontecimiento. De hecho, como se ha visto, las artes en general han estado a la altura de esta nueva experiencia vital. Sin embargo, hay dos medios que son especialmente aptos para comprenderla: la música y el cine. Así, esta tesis pretende demostrar cómo la música y el cine permiten pensar de una manera nueva el ideal filosófico de pureza, a partir de la constatación de una nueva experiencia vital que ha implicado los campos de la ciencia, la filosofía y la estética. Esto es posible porque la música y el cine son los medios que mejor se adecuan a dicha nueva experiencia, que implica tanto una manera determinada de pensar como de relacionarse con el mundo. Finalmente, con este objetivo se conseguirá demostrar las afinidades que existen entre los dos medios. Unas afinidades que son generales y que tan sólo la autonomía de las respectivas partes podrán mostrar.

Pero, ¿cómo se puede conseguir esto, es decir, lo más general a partir de lo más particular? Precisamente, con el reconocimiento de esa tendencia pura de creación que crea patrones de composición y que se realiza sobre los materiales heterogéneos de cada campo. Aun así, a la hora

de estudiar la música y el cine puede recurrirse a descripciones de distintos tipos: a relatos biográficos del autor o de los autores, a estimaciones estadísticas sobre los objetos o a verificaciones de muy diverso tipo. Pero el planteamiento de esta tesis y el ideal de pureza presentado conducen ya a una determinada postura. Porque, en principio, el ideal de pureza presentado obliga a centrarse en el estudio inmanente de la pieza musical o de la película, es decir, en la ilustración que pone el énfasis en la propia obra autónoma, mientras que, por el contrario, la aproximación histórica se centra en el contexto y en las fuerzas sociales que han intervenido en el producto, al mismo tiempo que entiende el producto como un proceso social que se encuentra, por tanto, en permanente cambio. Sin embargo, si se produce una ilustración que se centra exclusivamente en los temas musicales y en los planos cinematográficos puros, ¿no se corre el riesgo de no poder llegar a esas audiciones y visiones generales que se tienen que identificar para demostrar el vínculo entre los dos medios? Por todo ello, queda por explicar cuáles son los motivos que han provocado que sea la filosofía la disciplina que organiza el encuentro entre la música y el cine, por lo que habrá que prescindir de los estudios musicales y de los estudios cinematográficos que no apliquen esta posibilidad, pero que, a la vez, siguen formando el *plano musical* y el *plano cinematográfico*. Una vez realizada esta aclaración, se podrá pasar al estudio definitivo de la “crítica de la música pura” y de la “crítica del cine puro”.

### **2.3.1. El plano musical.**

Se han reconocido en la música y en el cine argumentos que caracterizan a toda una nueva experiencia vital. Pero para el estudio de dicha experiencia no se ha recurrido a los hechos históricos, sino más bien a manifestaciones concretas surgidas en campos diversos, ya que centrarse exclusivamente en las ideas o las obras podría ser una reducción. Precisamente, Hanslick ya fue consciente del peligro que suponía entender

la obra de arte autónoma de una manera extrema. Por ello, siempre quiso distinguir entre “filosofía de la música” e “historia de la música” (Hanslick, 1876: 74-76):

Manifestación del espíritu humano, la música está en recíproca relación con los demás productos de la actividad intelectual, con las creaciones del arte sus contemporáneas, en pintura, poesía; con las ciencias, con las doctrinas sociales de su tiempo, en una palabra, con todos los conocimientos y convicciones que puede haber adquirido el compositor. La investigación y demostración de estas cuestiones, en el músico, y en la obra musical, están, pues autorizadas y serán provechosas. Pero no hay que olvidar nunca que esta aproximación de las especialidades artísticas al centro en que se producen, pertenece a la historia del arte, no a su estética. Por necesaria que parezca la conexión de ésta con la historia bajo el punto de vista metodológico, no es menos indispensable que cada una de las dos ciencias quede rigurosamente en su propia naturaleza, y no usurpe nada al dominio de la otra

Para Hanslick, la filosofía de la música tan sólo tiene que centrarse en lo musical. Se trata del consabido significado de música pura como ausencia de elementos extraños. Sin embargo, con la inclusión de la historia de la música ya se introduce el concepto de historia, que será el que sustentará cualquier sistema formal. De la misma manera, Guido Adler, discípulo de Hanslick y unos de los pioneros de la musicología, la dividió entre “musicología histórica” y “musicología sistemática” (Rodríguez, 201-206). La primera se centra en la investigación de las leyes artísticas de las diferentes épocas, centrándose tanto en la función de la teoría como en la ejecución práctica. Y estas leyes históricas conducen a la musicología sistemática, centrada en el estudio especulativo y puro de lo musical. Además, dentro de cada perspectiva se pueden reconocer diferentes áreas de conocimiento:

<b>MUSICOLOGÍA HISTÓRICA</b>	<b>MUSICOLOGÍA SISTEMÁTICA</b>
<b>Paleografía musical (notaciones)</b>	<b>Armonía, ritmo y melodía</b>
<b>Categorías históricas</b>	<b>Estética y belleza musical</b>
<b>Secuencia histórica de leyes</b>	<b>Pedagogía y didáctica musical</b>
<b>Historia de los instrumentos</b>	<b>Musicología comparada</b>

Por consiguiente, el estudio de la música tiene un alcance mucho mayor que lo puramente musical, ya que resulta necesario relacionar de manera simultánea los diferentes aspectos y afinidades que forman la sociedad, la ciencia y la cultura. A partir de aquí, para Adler la musicología histórica sería la encargada de preocuparse de los aspectos contingentes de la música, es decir, de la música en el tiempo histórico, con sus rasgos cambiantes según cada época o sus circunstancias. Mientras, con la musicología sistemática, Adler esperaba encontrar los aspectos esenciales y objetivos de la música, que siempre estarían más allá del devenir del tiempo (Rodríguez, 2002: 202).

Sin embargo, aquí se ha manifestado que si se puede desprender una visión del tiempo y del devenir es de la propia música pura en su funcionamiento. Por el contrario, la propuesta de Hanslick y Adler de la música pura, del estudio de hecho sonoro desde dentro, se limita a la observación material de una pieza de música, descomponiéndolo en sus elementos básicos, sin derivar ningún tipo de conclusión que vaya más allá. Además, esta visión es, en nuestro criterio, corta de miras porque tan sólo valdría para un tipo ideal de música –la música clásica occidental, en concreto la del clasicismo vienés–, mientras que se ha demostrado que el fenómeno musical es mucho más amplio<sup>14</sup>.

Conforme a ello, la solución pasaría por dotar de significado general a los hechos sonoros, de la misma manera que dotar de significado musical a la metodología histórica. Para ello, y como reacción contra los planteamientos extremados de pureza que situaban la música fuera del tiempo y la convertían en un objeto ideal, surgió la disciplina de la Etnomusicología, que se ocupa precisamente de los procesos sociales de la actividad musical, es decir, de aquello extramusical que condiciona lo

---

<sup>14</sup> Comparables a las visiones de Hanslick y Adler serían las de otros musicólogos como Hugo Riemann e incluso la de Heinrich Schenker, cuyo análisis esencialista en ningún momento es capaz de corresponderse con la obra de arte como proceso.

musical. John Blacking fue uno de los ideólogos de esta propuesta (Blacking, 2006: 62):

Los análisis funcionales de la estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social. La función de las notas en sus interrelaciones no puede explicarse adecuadamente como parte de un sistema cerrado, sin hacer referencia a las estructuras del sistema sociocultural del cual forma parte el sistema musical, así como al sistema biológico al que pertenecen todos los creadores de música.

A lo sumo, para la Etnomusicología no tiene ningún sentido un estudio que pretende conservar el significado de lo puro, es decir, de la música como algo material y formal en sí, ya que para este enfoque lo más importante es el hecho musical en cuanto que es un proceso social que depende siempre de un contexto y de unas coordenadas culturales –desde este punto de vista, la etnomusicología más bien sería la antítesis de cualquier viso de pureza.

Otra propuesta sería el planteamiento de la sociología de la música y de la historia social de la música. Así, si la historia aborda el estudio concreto de los hechos, la historia social lo hace relacionándolos con los factores sociales generales. Y la sociología más bien se encarga de estudiar los hechos concretos, en este caso de la música, en tanto que hechos sociales. El musicólogo Joseph Kerman criticó a la musicología tradicional por su metodología exclusivamente positivista, limitada a una recopilación cuantitativa de datos que se presentaban como objetivos y universales. Al mismo tiempo, Kerman pidió un aumento de las lecturas críticas de las obras, sobre todo con el objetivo de demostrar la falsedad del objetivismo. En otras palabras, Kerman desconfiaba de todo lo que se declarara universalista, racional y objetivo, y se centró en denunciar la influencia de los propios musicólogos a la hora de crear una historia y un canon de supuestas obras maestras (Rodríguez, 2002: 223-224). Por su parte, Nicholas Cook ha seguido reivindicando la necesidad de una pluralidad metodológica según los momentos específicos (Cook, 2006: 163-164):



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

La música posee poderes únicos en cuanto que agente de ideología. Necesitamos entender su funcionamiento, sus encantos, tanto para protegernos contra ellos como, paradójicamente, para disfrutarlos plenamente. Y para hacer esto necesitamos ser capaces no sólo de escuchar música sino también de *leerla*: no en términos literales, notacionales, por supuesto, sino por su relevancia como una parte intrínseca de la cultura, de la sociedad, de usted y de mí.

En suma, Kerman y Cook piden también una nueva musicología que acabe con el tradicional significado de lo puro mediante el cual se contemplaba la obra musical como un objeto autónomo, ideal e independiente de la sociedad<sup>15</sup>. Para ello proponen la incorporación de todos los factores externos que condicionan el acto musical y lo convierten en una actividad social. Sin embargo, la presente investigación no quiere centrarse en la relación entre lo individual y lo social, tampoco en la sociología o la antropología de la música. Esta tesis, que también ha buscado una alternativa al antiguo significado de lo puro, se centra en el estudio de la obra de arte como un proceso inmanente que presenta de manera implicada argumentos de tipo filosófico. Se ha reivindicado en todo momento el estudio desde dentro de la propia obra, de ahí que se tenga que sostener en sí misma. Y se ha demostrado que desde esta postura es posible plantear y reconocer argumentos extramusicales. Pero dichos argumentos extramusicales no serán de tipo sociológico o antropológico, sino referentes a las prácticas compositivas que atraviesan las obras individuales, y cómo estas prácticas son el vehículo de potencias generales y filosóficas. Y este es el principal motivo por el que en esta investigación no sirven las propuestas de Kerman y Cook, ya que, empeñados en destruir el significado de lo autónomo o lo puro, no contemplan la posibilidad de la riqueza

---

<sup>15</sup> La música y el cine coinciden en que funcionan como un espejo en el que aparecen reflejadas las relaciones sociales, la religión y las costumbres. En definitiva, la música y el cine reflejan la sociedad, por lo que también es posible estudiarlos desde el punto de vista de la Antropología. Ahora bien, desde esta posición el tradicional ideal de pureza también tiene que ser cuestionado. Por un lado, porque resulta muy difícil establecer la esencia pura de cualquier entidad social debido a su compleja heterogeneidad. Y, por el otro, porque no sólo se trata de estudiar cómo la música y el cine forman parte de la cultura y de la vida social, sino de focalizar cómo las piezas musicales y las películas reflejan de una manera inmanente aspectos de la cultura y de la vida social. Por consiguiente, también desde la postura antropológica podría aplicarse la nueva metodología de la complejidad, un nuevo ideal de pureza que busca en la ilustración de las obras audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas pero que tan sólo la música y el cine consiguen proponer.

inmanente de las obras<sup>16</sup>. De la misma manera, para demostrar el planteamiento propuesto también se tendrán que elegir unas obras muy concretas, y es en este sentido cuando se comprenderá la diferencia con los intereses concretos de la etnomusicología.

Antes que Kerman o Cook, como sociólogo ya había trabajado Adorno, concretamente como sociólogo de tradición dialéctica y hegeliana. Desde este posicionamiento, la noción imprescindible para entender la historia es el concepto de “progreso”, un elemento que tanto Hanslick como Adler ya habían contemplado. Ello permite a Adorno reconocer lo que considera la peculiaridad de la historia de la música occidental, caracterizada por una progresiva racionalización, en un tránsito de lo simple a lo complejo que presenta siempre connotaciones acumulativas. Este planteamiento, que encuentra su origen en el último capítulo de *Economía y sociedad* de Max Weber (2002), relaciona el proceso de racionalización de las sociedades occidentales con la noción de historicidad. Y esta conexión sirve para construir una sociología musical, ya que se puede establecer un paralelo entre el desarrollo técnico de la música y de los instrumentos musicales con la evolución de la racionalidad propia de las sociedades occidentales.

La propuesta de Adorno, precisamente, radica en aprovechar los dos enfoques musicológicos –el sistemático y el histórico– a través de la sociología. Adorno defendió tanto la necesaria autonomía de las obras musicales como el significado sociológico de las propias formas musicales.

La historia aparentemente hermética de la música en sí misma reproduce estructuras y legalidades del movimiento social. Quien en Beethoven no perciba la emancipación burguesa y el esfuerzo de síntesis del Estado individuado; en Mendelssohn la reprivatización renunciante del sujeto burgués común y anteriormente vencedor; en Wagner la violencia del imperialismo y el sentimiento

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, Kerman (2007) ha propuesto un estudio de los conciertos para piano de Mozart en función de su relación con el público, destacando el hecho de la lucha del compositor por su independencia creativa en un sistema de producción todavía feudal. Esta perspectiva le permite a Kerman interpretar los textos musicales de una manera metafórica en lugar de inmanente: “en un concierto, la parte del solo y la parte orquestal y su relación se pueden leer como una metáfora compuesta sobre Mozart, su público y la relación *entre ellos*” (Kerman, 2007: 86). Por consiguiente, Kerman propone, para el estudio de una música clave a la hora de entender el concepto de autonomía formal, un modelo que justifica las relaciones inmanentes musicales con aspectos sociológicos.

catastrófico de una clase social que no ve nada más ante sí que la fatalidad final de la expansión: quien no se percata de todo esto ignora no solamente como especialista empedernido la realidad de la que está entrelazada la música y a la cual ésta reacciona, sino también su propia implicación (Adorno, 2009: 130-131).

Adorno aboga por la autonomía de la música, pero el mismo concepto de pureza no debe ser unidimensional, sino dialéctico. Que la música no puede separarse del correspondiente estado de las fuerzas sociales tiene que probarse a partir de su estudio inmanente. Y los antagonismos que se suceden en la realidad aparecerán cristalizados en las obras de arte como problemas puramente formales. En suma, el sentido musical, que tan sólo se puede confirmar a través de la autonomía musical, tiene que ver con la sociología. Ahora bien, no con la sociología en general, sino con una visión particular que fusiona el historicismo dialéctico con la racionalidad: historicidad y composición están ligadas al concepto de lo “nuevo”, a la renovación continua y progresista de la producción.

A partir de aquí Adorno reconoce en las sociedades industrializadas un conflicto entre el ideal de formalismo y la no adecuación cultural de los ciudadanos, un conflicto que afecta a la calidad de los productos culturales en la medida que no pueden ser demasiado complicados para una audiencia que, sometida a la tiranía de la “industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 2004), es incapaz de valorar las creaciones formales y consistentes. Precisamente, según Adorno (2002b: 65), el enfoque sociológico tiene que desvelar este conflicto:

La crisis de la música, sobre la cual huelga advertir, no concierne meramente a las dificultades de una creación consistente y con sentido, ni al endurecimiento y nivelación que tienen lugar en la comercialización de la vida musical, ni a la ruptura entre la producción autónoma y el público. Más bien se trata de que todo esto se ha incrementado hasta el punto de que la cantidad se convierte en cualidad.

Por tanto, el problema es que la música ya no puede ser algo en sí, puro e inmanente. Por ejemplo, la no asimilación de las disonancias y de la complejidad formal de la nueva música por parte de la industria cultural

indica la quiebra de las relaciones sociales. Este problema fue sintetizado por Adorno (2003b) a través de una conceptualización dialéctica que servía para clasificar en una jerarquía cualitativa los diferentes tipos de música, aunque Adorno tan sólo contempló dos: la música del progreso que muestra en su concepción formal tanto el grito desgarrado de la criatura oprimida como la dignidad del sujeto (Schönberg); y la música de la restauración que aniquila de una forma baja y miserable la dignidad del mismo sujeto a través de una renuncia a la composición organicista (Stravinski). Y, según esta propuesta, la música de Haydn, de Mozart y de Beethoven fue la música de la plenitud de lo humano: las formas perfectas del clasicismo vienés presentan implicaciones morales directas, en un planteamiento que caracteriza a los mecanismos formales de la obra autónoma con atributos sociales (Adorno, 2003a).

Finalmente, el ideal de estudio de las obras según su perfecta articulación organicista, que será el símbolo de una sociedad verdaderamente emancipada, también tiene que aplicarse en la pedagogía musical (Adorno, 2009: 116):

El camino, el único, es el conocimiento musical inmanente: que uno aprenda a penetrar intelectualmente en cada obra, en el modo según el cual la totalidad de su manifestación sonora se constituye como un entramado intelectual. Es el camino del *análisis*, en el sentido de exhortar al estudiante, desde el principio, para que toda música con la que se tope y que haya de interpretar sea comprendida a partir de su función en la estructura, de su relevancia constructiva.

Y, asimismo, Adorno, en su trabajo sobre el cine, escrito junto a Eisler (Adorno y Eisler, 1981), y siguiendo con el mismo planteamiento estético y sociológico, también propuso que el ideal cinematográfico tenía que responder a una unidad formada por partes autónomas, es decir, por la colaboración de diversos medios, sea la música, el montaje o la literatura, que funcionan como elementos de verdad y absolutamente libres a nivel estético y social. No se esconde aquí, pero, la poca confianza de Adorno en un medio como el cine, acaparado, según sus planteamientos marxistas, por las fuerzas del capitalismo, sus intereses propagandísticos, por simples

funciones de pasatiempo y por una manera de trabajar según patrones de la división de trabajo industrial. De la misma manera, otro intelectual de corte marxista, Bertolt Brecht, también consideraba escaso el radio de acción del medio: “Aquí hay una oportunidad para los artistas que tienen que ver con el cine, una pequeña oportunidad, pero es la única. No deben especular sobre cuánto arte está dispuesto a admitir el público. Tienen que descubrir con qué mínimo de anestesia está dispuesto a pasarse el público en su diversión” (Brecht, 2004: 249). Por consiguiente, en la cultura de masas el análisis de la música y el cine tiene que tener en cuenta el aspecto propiamente capitalista, del cual, no obstante, es necesario extraer un punto de verdad para así conseguir una futura liberación: “el análisis de la cultura de masas debe ir dirigido a mostrar la conexión existente entre el potencial estético del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual” (Adorno y Eisler, 1981: 15).

Ahora bien, estos planteamientos negativos sobre el cine y la visión maniquea de la música que propone Adorno no encajan con el panorama presentado en este marco teórico. Además, el ideal de racionalización musical que Adorno considera como ideal está en contraposición a las propuestas de libertad de Debussy, pero también de la música nominalista de Schönberg que se tiene que someter al momento específico de cada forma.<sup>17</sup> Por consiguiente, la crítica adorniana, a pesar de querer conjugar la pureza musical con la sociología, se decanta por la segunda, es decir, por la lectura social en clave dialéctica –eso sí, siempre justificada a través de una interpretación de las formas inmanentes. Lo que significa, en definitiva, que si se toma a la obra como un fin en sí mismo, como una obra pura, ésta estaría afectada por su inutilidad, una inutilidad acuñada en términos sociales. Y en un estudio que se quiere centrar en el concepto de pureza, seguir este planteamiento ya supone una traba insalvable.

---

<sup>17</sup> Pero Adorno también fue muy crítico contra los peligros de una excesiva formalización, lo que impedía el seguimiento por parte del oyente. Así, en *Filosofía de la nueva música* (Adorno, 2003b), ya reconoce este peligro en el sistema dodecafónico de Schönberg. Y la interpretación sociológica la explica en términos de deshumanización, al comparar el serialismo con los procesos degenerados y frívolos del trabajo en serie propio de la industrialización. En este sentido, el mismo Adorno planteó críticas a la música serialista o estructuralista de Pierre Boulez, aunque también a la aleatoria de John Cage.

Es por ello que se han querido demostrar de otra manera los argumentos generales que se encuentran dentro de algo puro. Y un primer paso ha consistido en seleccionar del amplio corpus teórico de Adorno todas las partes referidas a la música pura, siempre en detrimento de sus lecturas sociales. Al mismo tiempo que para ello se ha realizado su misma propuesta: hay que reivindicar la obra pura en toda su complejidad formal e inmanente, pero dicha obra estará incompleta hasta que la filosofía hable de ella, hasta que el concepto filosófico consiga responder al enigma que plantea la misma música (Adorno, 2002b: 74).

Cuestionado este concreto punto de vista sociológico, urge buscar otra propuesta para enmarcar la posibilidad de la nueva experiencia vital y la posibilidad de trabajar con el concepto de pureza. Al respecto, Carl Dalhaus propone no una historia social ni una sociología, sino una historia estructural de la música, que encuentra su lugar precisamente en la mediación entre “la descripción de situaciones históricas, cuyos fundamentos sistemáticos deben ser reconstruidos, y la elaboración de sistemas teórico-estéticos” (Dalhaus, 2003). En suma, el planteamiento estructural quiere destacar las múltiples y complejas relaciones que se producen en cualquier sistema de producción. Concretamente, Dalhaus habla de espíritu de una época, y para ello se tienen que relacionar todos los ámbitos de una cultura determinada, tanto los hechos como, en este caso, las técnicas de composición. El ejemplo que propone, justamente, es la gestación del concepto de música pura en el siglo XIX. Y consigue establecer una serie de rasgos, que serán los componentes de esa estructura (Dalhaus, 2003: 159-185):

---

## **ESTRUCTURA MUSICAL DEL SIGLO XIX**

---

### **La estética del genio**

### **La idea de la formación cultural**

### **La categoría de la comprensión de la música como penetración en la lógica musical y como empatía con la individualidad y originalidad del compositor**

---

---

**La emancipación de la música instrumental**

**El respeto a la originalidad**

---

**La acentuación de lo poético y la desvalorización de lo mecánico**

---

Esta historia de las estructuras se caracterizaría, además, por la capacidad de relacionar las simultaneidades y las correspondencias entre diferentes campos del conocimiento. Pero, sin embargo, con el concepto de estructura ya se está hablando de una cosa inmóvil y hasta preconcebida, y no se da cuenta del obligado componente formativo de esas relaciones y correspondencias. Además, se ha visto que el todo se tiene que entender como algo siempre abierto, nunca cerrado. Por consiguiente, el de estructura no sería el concepto buscado.

A lo que también hay que añadir que Dalhaus, para justificar la simultaneidad de los significados, se refiere a la presencia de un “espíritu de la época” que penetra por igual en todos los ámbitos de una cultura. Sin embargo, hablar de “espíritu” es hacerlo desde las alturas, cuando hay que destacar precisamente los cimientos de esas simultaneidades. Es por ello que aquí no se ha hablado de espíritu, sino de experiencia vital, un concepto que es filosófico y al que no han podido llegar las diferentes propuestas musicológicas, bien sean las históricas, las positivistas, las etnomusicológicas, las sociológicas o las estructuralistas.

La posibilidad de justificar el ideal de pureza desde una postura estructuralista proviene de Lévi-Strauss, el padre del estructuralismo. Lévi-Strauss estudió en sus *Mitológicas* el papel que juega el conocimiento mítico dentro de las diferentes culturas. Para ello, partió del hecho de que cualquier aproximación a lo mítico tiene que trascender la oposición de lo sensible y lo inteligible. Para conseguirlo, el antropólogo se sitúa en el nivel de los signos, lo que le obliga a una presentación de los documentos que supere la linealidad en pos de la simultaneidad. Y no lo duda: la música, en cuanto es el arte de la simultaneidad, es la referencia para comprender los mitos. Además, también reconoce en la música y en los mitos una función fática y

una función conativa que son inseparables. Sin embargo, “sólo a condición de reconocer que hay varias especies de música podemos superar lo que de aparentemente contradictorio ofrecen nuestras predilecciones por compositores muy diferentes” (Lévi-Strauss, 2002: 38). Por eso, Levi-Strauss se encarga de presentar una breve tipología de tipos de música, “entre los que existen todos los tránsitos y todas las combinaciones”:

1. Músicos del código: que explicitan y comentan en sus mensajes las reglas del discurso musical.
2. Músicos del mensaje: conciben la música como un relato de acontecimientos musicales.
3. Músicos del mito: pliegan al código sus mensajes a partir de elementos que son ya del origen del relato.

Asimismo, se percibe en este trabajo de Lévi-Strauss una reacción en contra del pensamiento dialéctico de Adorno, cuyos argumentos hegelianos le conducen a valorar una música por encima de otras según los factores de la complicación formal. En cambio, Lévi-Strauss distingue la existencia de diferentes estructuras de conocimiento que serían universales y que se podrían aplicar a cualquier medio expresivo.

### **2.3.2. El plano cinematográfico.**

En la propuesta musical ya se han explicitado las consecuencias que se tienen que derivar de un análisis de la comunicación: la obra, bien sea musical o cinematográfica, es una realidad compleja que se tiene que estudiar desde dentro. Y en este proyecto de inmanencia es posible reconocer elementos de pensamiento que servirán como vínculo de comunicación entre el creador y el oyente o espectador. En primer lugar, ya se ha reconocido que el esquema perceptivo que propone la nueva experiencia vital va mucho más allá de la percepción natural. Precisamente,



en el cine, que es el arte de las imágenes, sería muy fácil reconocer la representación subjetiva a partir de una identificación clara entre la imagen y lo que ve el ojo. Sin embargo, también resulta evidente que reducir todo el cine a este tipo de imágenes sería imposible y falso. “Si el cine no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva”, explica Deleuze, “es porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas a-centradas y desencuadradas” (2003: 98). Es en este sentido que el cine y todos sus mecanismos de funcionamiento, que van desde el ojo de la cámara al montaje, suponen siempre una superación de los límites comunes del ojo humano. Además, este ha sido uno de los principales denominadores de la nueva experiencia vital, lo que significa también la importancia del cine y cómo de sus imágenes pueden desprenderse connotaciones ontológicas.

A pesar de que la obra es un artefacto consistente que se tiene que sostener por sí mismo, Casetti y di Chio (2007: 199) ya señalan que “podemos encontrar no sólo las huellas de quien opera gracias y a través de las imágenes y los sonidos, sino también el modo en que estas huellas se insertan en arquitecturas y dinámicas concretas. Lo que emerge entonces con nitidez es, literalmente, el ‘hacerse’ y el ‘darse’ del film”. Estos autores proponen un cuadro comunicativo basado precisamente en la autosuficiencia de la obra de arte (Casetti y di Chio, 2007: 199-219), lo que no significa que se pueda prescindir del elemento de la comunicación, es decir, de la identificación de elementos destinados a hacer explícito el pensamiento.

- El autor implícito y el espectador implícito: el primero se localizará en las marcas constructivas del film, mientras que la figura del espectador convertirá en explícitas dichas realidades.
  
- El narrador y el narratario: el narrador es la figura de la emisión y se presenta en todo aquello interno del film que promueve la visión o la audición de una forma explícita. Por el contrario, el narratario es una figura de recepción, y se encuentra tanto en

el interior del film como en el exterior. En otras palabras, el narratario vincula explícitamente la recepción con el receptor.

Además, con ello no se intenta reproducir el esquema tradicional de toda comunicación entre el Emisor y el Receptor, ni tampoco se apela a una percepción subjetiva en la que lo más importante es la impresión subjetiva – si acaso, dicha impresión será importante en alguna parte del film o en todo un film concreto, pero siendo imposible generalizar dicha práctica. En definitiva, que se proponga un estudio inmanente significa que se tiene que adoptar el punto de vista que requiere la obra, y a partir de aquí se podrán encontrar los signos que muestran el pensamiento y la comunicación dentro del material. Una vez más, se seguirá el modelo de la música, que siempre obliga a tratar el pensamiento de una manera abstracta. Por eso en la música se han reconocido para los temas diferentes funciones individuales dentro del funcionamiento global de la pieza, como puede ser el reconocimiento de un material original o funciones transicionales entre diferentes episodios. Desde esta perspectiva, el cine también presenta elementos funcionales a través de las imágenes, como pueden ser la presencia de indicios que recuerdan que las imágenes y los sonidos no se dan por sí solos, sino que hay alguien que los proporciona; o los emblemas de recepción que ayudan a desempeñar el papel de receptos (Casetti y di Chio, 2007: 203-204).

Por consiguiente, como se ha visto en la propuesta para la música, la relación que se establece entre las imágenes y los acontecimientos afecta tanto a lo que se produce como al resultado que le sigue. Hay que destacar una postura global. En otras palabras, si se destaca de la música y del cine su carácter procesual siempre habrá que atender qué sigue a qué y cómo. Por tanto, la relación entre las entidades y los acontecimientos siempre tiene que contemplar la posibilidad del cambio, del cambio de una situación a otra. Y en una investigación que pretende estudiar al mismo nivel la música y el cine, tiene que primar el valor formal. Pero, al mismo tiempo, esta realidad es la que posibilita el reconocimiento de diferentes tipos de construcciones a

partir de los diferentes usos de la repetición y la diferencia, ya que sólo a condición de reconocer que hay diferentes tipos de películas se podrá ofrecer una propuesta metodológica que pueda adecuarse al complejo panorama inmanente. Diferentes autores han propuesto sus clasificaciones y metodologías.

Metz (2002a: 112-115) distinguió no diferentes tipos de películas, sino diferentes maneras de acercarse al cine:

- El punto de vista de la crítica, que juzga las películas.
- El punto de vista de la historia del cine, que organiza en fechas los diversos acontecimientos.
- El punto de vista de la teoría del cine, que se fundamenta en una reflexión sobre el propio cine, cuya singularidad es que siempre se efectúa desde el interior del mundo cinematográfico.
- El punto de vista de la filmología, que busca entender el hecho cinematográfico como tal. Pero siempre desde el exterior del cine, adoptando puntos de vista como la psicología, la sociología, la pedagogía o la semiología.

A partir de aquí, según Metz, los grandes teóricos del cine han sido algunos cineastas y críticos que han propuesto interpretaciones y estudios de filmes, seguramente debido a la novedad del propio medio y a la necesidad de pensarlo y dotarlo de contenido. Y entre estos destaca la figura de Eisenstein o del crítico Bazin.

El cineasta soviético unió su faceta de cineasta y teórico filmico con la necesidad de producir trabajos altamente sintéticos, y, por tanto, sujetos a un análisis riguroso que identifique en la propia relación de sucesos la idea del conjunto. Este trabajo doble, ya que se sitúa tanto en el terreno de la

construcción como en el de la crítica que lo de-construye, tiene siempre como objetivo la propia ilustración de un sentido, “ya que un episodio no se forma simplemente como la suma de sus secuencias de montaje, sino que surge en el proceso de la interacción entre secuencias como la imagen generalizadora de ellas” (Eisenstein, 2001a: 234). Por lo tanto, el sentido no es una dimensión impuesta o situada en las alturas, sino que proviene de ese ensamblaje de los fragmentos, del mismo acontecimiento entendido como un sistema de relaciones. Además, Eisenstein encorseta la historia del cine en tres etapas que se suceden en una progresión lineal (Eisenstein, 2001a y 2001b):

1. Un cine de composición simple, mediante la composición plástica.
2. Un cine de composición múltiple, mediante la composición con el montaje.
3. Un cine sonoro mediante la composición musical.

Según Eisenstein, la primera etapa recoge la invención del cinematógrafo y sus primeras representaciones (1895-1915), que se limitaban a recoger el movimiento de un cuadro, de una fotografía, a partir de planos prolongados y estáticos, de ahí que las películas fueran de composición simple, situándose el trabajo tan sólo en un nivel interno, en la composición del propio plano. Sin embargo, el cinematógrafo dio lugar al cine con el montaje, que ya permite la combinación de diferentes imágenes para conseguir algo diferente. Precisamente, lo que busca la segunda etapa sería la construcción de totalidades orgánicas a través de los planos. Un montaje que, evidentemente, no puede olvidar la composición interna del plano.

Eisenstein, a su vez, fue uno de los primeros cineastas que destacó el papel referencial de la música a la hora de relacionarla con el montaje, entendiendo que “el movimiento del contrapunto dentro de una pieza musical también se corresponde exactamente con el fenómeno por el que el trazado

*material visible* de la imagen en un plano cinematográfico evoluciona dentro de la senda *mental* entre secuencias” (Eisenstein, 2001b: 31). Además, no hay que olvidar que esta analogía fue su punto de partida a la hora de realizar y teorizar productos audiovisuales, es decir, a la hora de combinar la imagen con el sonido. Lo que ya conduce a la tercera etapa, que presenta un tipo de cine cuya banda sonora tiene que integrarse en la imagen de una manera contrapuntística, produciéndose la correspondencia a partir de una misma realidad sismográfica por parte de los dos elementos.

Conforme a ello, la postura de Eisenstein se presenta claramente evolucionista y dialéctica, es decir, cada etapa presenta una evolución arborescente hacia una mayor complejidad, lo que significa, por ejemplo, que el cine sonoro será mejor que el cine de composición múltiple porque representa un estadio más avanzado. Además, como sucedía con Adorno, entre la pureza y la sociología, para Eisenstein al final queda la segunda. Aunque hay que tener claro que en el cine esto se comprobará de una manera más concreta que en la música. Así, se podrán incorporar ideas concretas, unas ideas que tendrán que mostrar obviamente el compromiso dialéctico, a menudo de una manera panfletaria. Precisamente, este compromiso es el que le obligará a valorar el filme en términos de lucha y compromiso en lugar de por la pura construcción orgánica.

Por otro lado, Eisenstein también se preocupó por el tema de la convergencia de las artes. Así, derivó su teoría del montaje de lo que él denominaba “principio del montaje en general” (Eisenstein, 1955: 37), que se podía reconocer de una manera humanística en las diferentes artes. Por ejemplo, en las estructuras narrativas heredadas de la novela (Dickens). O también explicó su creación de metáforas visuales y lingüísticas a partir de Homero. O trazó su teoría del cine sonoro como perfecto arte sintético y multimedia a partir de la tragedia clásica, la ópera, el teatro clásico japonés o en la celebración de la liturgia de la iglesia cristiana medieval (Eisenstein, 2002: 249-309). Conforme a ello, en su labor de teórico siempre estuvo preocupado por encontrar los rasgos del montaje en cualquier otra manifestación cultural, incluida la música, ya que “para entender bien la

naturaleza del montaje como una de las disciplinas constituyentes de la realización cinematográfica sólo nos cabe hoy día proceder a partir de un conocimiento exacto de su desarrollo anterior” (Eisenstein, 2001a: 29).

Por su parte, Bazin también se preocupó por establecer una teoría del cine que se preocupa tanto por el pensamiento de la imagen como por el montaje de las diferentes imágenes. Asimismo, Bazin aportó su punto de vista sobre la relación del cine con las otras artes y también con la filosofía. Las aportaciones de Bazin pueden catalogarse en tres puntos fundamentales:

- En el artículo *Ontología de la imagen fotográfica* (Bazin, 2001: 23-33) se produce una interpretación de la imagen cinematográfica en clave ontológica, es decir, se recupera el planteamiento de Bergson según el cual la realidad está formada por imágenes. Sin embargo, el artículo concluye con toda una declaración de principios: “por otra parte, el cine es un lenguaje”. Dicha declaración ya informa que el cine también es pensamiento, construcción y participación por parte de los creadores de las películas, que reflexionan sobre las imágenes y a través de las imágenes.
- Bazin caracteriza un tipo de cine diferente al orgánico en su artículo *La evolución del lenguaje cinematográfico* (2001: 81-90), al advertir dos grandes tendencias dentro del cine: “los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (2001: 82). Al primer grupo pertenecen los directores que montan filmes organicistas, formados por multitud de partes que presentan el acontecimiento dividido y compartimentado. Por el contrario, los segundos se centran en la composición interna de la imagen, reducen al mínimo el montaje externo gracias a los planos-secuencia, las grandes panorámicas y la profundidad de campo: “reducir el montaje a

la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad”  
(2001: 97).

- Bazin reivindica la posibilidad de un “cine impuro” basado en la adaptación de novelas y textos teatrales e influido constantemente por todas las otras artes, mucho más antiguas (2001: 101-129). Este planteamiento, que supone una reacción contra los de la autonomía literal del cine absoluto, pretende reconocer en el cine los argumentos generales que también se reconocen en las otras artes: el movimiento, el tiempo, la psicología, el pensamiento, etc. Pero el cine debe dialogar con las otras artes resaltando su especificidad. Es por ello que, en realidad, Bazin propone un nuevo significado de lo puro conformado por elementos de toda clase para realmente llegar a esa generalidad, a la convergencia.

Precisamente, a partir de la constatación del cine como un medio impuro influido constantemente por las otras artes, Bazin propone diferentes tipos de cine, ya que diferencia claramente entre un cine de montaje y otro de efecto-montaje (plano-secuencia y profundidad de campo). Y este planteamiento no sólo le permite diferenciar entre distintos tipos de cine, sino que además le permite hacerlo en función de criterios estéticos y filosóficos. Hay que recordar que Bazin se encuentra fuertemente influenciado por Bergson, la teoría de la duración del cual ya diferencia entre un realismo basado en el tratamiento de partes diferentes (montaje) y otro que se basa en la duración del acontecimiento (efecto-montaje). En este sentido, para Bazin, lo fundamental es la continuidad espacio-temporal de la escena, la duración (Bazin, 2001: 67-81):

Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada.

Y, de acuerdo con este planteamiento, Bazin propone tres estilos de cine según el tratamiento del montaje (Bazin, 2001: 81-90):

- El montaje soviético: busca a través del montaje significados ideogramáticos e intelectuales a partir de una posición dialéctica, al mismo tiempo que quiere ejercer una violencia y una conmoción sobre el espectador.
- El montaje americano: busca la invisibilidad del relato, sin embargo lo consigue mediante técnicas de construcción organicistas (primer plano, montaje paralelo, etc.), lo que significa que no puede hablarse de un realismo ontológico .
- Montaje sintético: elige la profundidad de campo y plano-secuencia en lugar del tratamiento de las partes y el todo propio del cine organicista. Ello significa la eliminación de la violencia sobre el espectador, al cual se le presentan unas imágenes que tendrá que descifrar.

Por su parte, en sus estudios de cine, Deleuze (2003 y 2004) propone una taxonomía de imágenes cinematográficas, cuya práctica permite la diferenciación de diferentes tipos de películas. El filósofo francés no se propone crear una historia del cine, sino antes bien una taxonomía de las imágenes y de los signos. Así, en lo referente a la posibilidad de diferenciar diferentes tipos de películas, Deleuze distingue entre cuatro tipos de montaje (2003: 52-86):

- El montaje orgánico-activo: corresponde al cine americano creado a partir de la experiencia de Griffith.
- El montaje dialéctico: asimilable al cine de Eisenstein, también orgánico pero de tipo dialéctico e intelectual.



- El montaje cuantitativo-psíquico: corresponde a los cineastas franceses, que rompieron con lo orgánico para centrarse en la naturaleza interna de las imágenes.
- El montaje intensivo-espiritual: vinculado al expresionismo alemán, que se propuso unir lo orgánico con lo psicológico.

Pero, como se verá, esta tipología de montajes antes forma parte de una práctica concreta de las imágenes, es decir, son partes de las imágenes-movimiento, por lo que habrá que atenerse a la constitución interna de las imágenes y a la manera en que éstas se relacionan o se ponen en serie de una manera repetitiva o diferenciadora. En cualquier caso, en la realización de una taxonomía lo importante es la visión inmanente y autónoma que se da de las imágenes y su funcionamiento: se tienen que entender las imágenes como elementos constituyentes y se tienen que reconstruir sus relaciones. Porque son las propias imágenes y signos del cine los que promueven a pensar –de la misma manera que promueven la narratividad o la poesía. El tratamiento de las imágenes exige, por tanto, una descripción y una práctica relacional que no existe más que por esas imágenes y por su medio. De ahí que el propio Deleuze se base en el estudio directo de las películas de los grandes directores. En otras palabras, se propone un estudio del cine desde su pureza. Ahora bien, este planteamiento en ningún caso significa recurrir a la biografía de los directores o a una descripción de los condicionantes sociales y contextuales que influyeron en su trabajo. A lo sumo, estudiar las películas desde una perspectiva pura e inmanente no quiere decir que hay que investigar las intenciones de los directores. Ello supone, además, una posibilidad inalcanzable. Como explica Santos Zunzunegui (2007: 56):

Pensar que una obra tiene que ver con las intenciones del autor es dar un salto conceptual que no podemos probar puesto que una obra puede reflejar las intenciones del autor o puede no reflejarlas en la medida en que el autor puede –o no– fracasar en su intento de plasmarlas. Por tanto, la única manera razonable de

afrontar el análisis es estudiar la obra y no las intenciones del autor porque la obra no nos garantiza que las intenciones del autor empírico estén contenidas en la obra tal y como aparece ante nuestros ojos.

En el estudio del cine desde el nuevo ideal de pureza, es muy importante destacar que cualquier referencia a la posibilidad de la convergencia de las artes tiene que venir dada por los propios mecanismos del medio. En cualquier caso, si hay historia, drama o teatro en la película se debe a los eventos propiamente cinematográficos, es decir, a la combinación de los elementos sujetos a montaje. “La narración”, explica Deleuze (2004: 45), “no es nunca un dato aparente de las imágenes, o el efecto de una estructura que las subtiende; es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas, tal como se definen primeramente por sí mismas.” A lo que hay que añadir que, en el estudio del cine desde una vertiente de la autonomía de las películas, no resulta pertinente aplicar posiciones historicistas o referidas a los datos externos del contenido. Porque, precisamente, el estudio inmanente de los datos de la película ya implica el reconocimiento de los materiales así como su organización en un conjunto mayor. Por consiguiente se trata de, en palabras de Alain Bergala (2007: 39), “aprender a devenir un espectador que experimenta las emociones de la creación misma.” En otras palabras, se propone el estudio material e inmanente de las películas para ser sensibles ante el propio objeto y para ser capaces de reconocerlo como un proceso mental de pensamiento y de creación artística.

Esta también es la postura metodológica de Noël Burch en *Praxis del cine*, manifestada de una manera explícita: “a favor de la inmanencia y contra la trascendencia” (Burch, 2004: 174). Para conseguirlo, Burch busca, no de una manera sistemática sino a partir del análisis de una serie de películas y de autores considerados ejemplares (Eisenstein, Renoir, Ozu, Antonioni, Bergman o Godard), las claves para constituir la verdadera autonomía del cine frente a las demás artes, con lo que se alcanzará lo que el propio Burch denomina “cine del futuro” (Burch, 2004: 25). Burch busca una definición de cine puro que responda a una forma estrictamente

cinematográfica. En principio, parte del concepto francés de *découpage*, pero de una manera ampliada, de manera que una película es el resultado de “un ‘*découpage*’ del espacio realizado en el momento del rodaje, y de un ‘*découpage*’ del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje” (Burch, 2004: 13). De esta manera, la película se presenta como una “realidad sensible” montada a partir de trozos de espacio (continuidad, discontinuidad y *raccord* para formar una realidad sensible) y de tiempo (*raccord* directo, elipsis, elipsis indefinida para formar una realidad sensible). A continuación, describe el espacio formal en el que el montaje debe cristalizar, destacando siempre la necesidad del factor de la comprensibilidad: “hay estructura cuando un parámetro evoluciona según un esquema reconocible como tal, ya sea por el espectador en la sala, ya sea por el realizador en la mesa de montaje” (Burch, 2004: 75). Aunque también resulta necesario anotar que Burch explica siempre que esta noción de forma tiene que crecer desde abajo y no a partir de estructuras predeterminadas, incluyendo siempre los factores del azar, la contingencia o la probabilidad. Al respecto, Burch (2004: 127) explica:

Creemos que (...) es indispensable encontrar un medio para tener en cuenta ese carácter esencialmente refractario, para tenerlo en cuenta en el seno mismo de una aproximación preconceptual; creemos que si el film quiere ser de un rigor absoluto a todos los niveles es preciso que su forma final haya tenido en cuenta la función de los aleas *desde la elaboración de la planificación* (y no solamente en la sala de montaje, o al rodar ciertas escenas en exteriores), tanto al nivel del lenguaje (acercamiento eisensteiniano) como al nivel de la forma (aportación del cine-verdad)

Finalmente, Burch también comenta la necesidad de un uso consecuente del sonido y reflexiona sobre la utilización conveniente del argumento narrativo como principio estético y formal. Con lo cual quedarían formulados, según Burch, los fundamentos de un hipotético “cine del futuro” totalmente “autónomo”. Sin embargo, que esta confección tan sólo se realice a partir de unos pocos títulos selectos impide un mayor alcance de la propuesta. En primer lugar porque de su obra no se desprende un reconocimiento o una síntesis de los diferentes tipos de películas que han

existido o pueden existir. Su propuesta es totalmente subjetiva y partidista, cosa que el mismo Burch reconoce, y realizada a partir de unos pocos nombres y películas consideradas imprescindibles. Aún así, como el propio Burch reconoce, su obra está realizada más en provecho de los cineastas que no para campos más amplios (Burch, 2004: 177-178). Y es en este sentido que no es capaz de encontrar los argumentos de tipo generales que se desprenden de las películas, de proponer modelos generales en los que agrupar las películas –tan sólo destaca el modelo de representación institucional del cine clásico y la acuñación de cine del futuro. Asimismo, tampoco reconoce afinidades con otras artes. Es cierto que en todo su libro Burch sí que tiene en mente a la música para explicar el cine, en concreto a la música de tipo serial. Y el objetivo secreto de Burch es provocar una sustitución: “a partir de ella el cine se convertirá en lo que fue la música hasta ahora, es decir, el arte de las artes” (Burch, 2004: 173). Sin embargo, la obra de Burch no sólo fracasa a la hora de sentar unas bases para encontrar un cine puro, por su incapacidad de reconocer diferentes modelos cinematográficos y en proponer argumentos generales para caracterizar dichos modelos. Su error, en nuestro criterio, también consiste en ocuparse tan sólo en la música serial y en las características principales de este tipo de música, centradas, básicamente, más en el terreno de la organización serial que en la posibilidad de un tratamiento directo del sonido. En esta investigación se ha visto que existen otros tipos diferentes de músicas que también pueden ser comparadas con el cine, lo que significa, en definitiva, que también habrá diferentes tipos de películas.

En otras palabras, el proyecto de Burch no alcanza su culminación consistente ni en el terreno de lo particular ni en el de lo general. Ahora bien, en esta investigación tan sólo se siguen de una manera tangencial los estudios generalistas de la filmología, es decir, los que, según Metz, se centran en el estudio del hecho filmico en lugar del filme en sí. Para lo cual, necesitan del soporte teórico de argumentos generales exteriores, como la estética, la psicología o la semiología. El propio Metz y Edgar Morin son dos autores que estudian el cine desde posiciones foráneas al propio medio.

Morin se propuso desentrañar la naturaleza antropológica y psicológica de la creación cinematográfica. Es decir, en su estudio del hecho cinematográfico en general reconoció el mismo impulso creativo que en el resto de las artes. Y dicho impulso se explicaría por los mismos argumentos de tipo psicológico, que son los de la proyección del “hombre imaginario” (Morin, 2001: 185):

Así, lo imaginario no puede dissociarse de la “naturaleza humana”, del hombre material. Es parte integrante y vital. Contribuye a su formación práctica. Constituye un verdadero andamiaje de proyecciones-identificaciones a partir del cual, al mismo tiempo que se enmascara, el hombre se conoce y se construye. El hombre no existe totalmente, pero esta media existencia es su existencia. El hombre imaginario y el hombre práctico son las dos caras de un mismo “ser de necesidad”.

Por consiguiente, según Morin, en las imágenes del cine existiría el mismo impulso por parte del ser humano de trascender la realidad a través de proyecciones inconscientes de todo tipo, bien sea a través de las pinturas rupestres primitivas, de los cuentos, de la música o de las artes plásticas. A partir de este planteamiento, Morin siguió reflexionando sobre la naturaleza del cine y su relación con la antropología. A título de ilustración, escribió el artículo *Pour un nouveau cinéma vérité* (Morin, 1960), en el cual reivindicaba un cine que girara alrededor del ser humano real dotado de palabra y del mundo dotado de sonido. Y como demostración empírica de esta propuesta realizó junto a Jean Rouch el documental *Chronique d'un été* (1961). Y al igual que en la propuesta de una antropología musical inmanente, las investigaciones del cine directo focalizan su interés en la manera cómo las imágenes crean y reflejan aspectos de la cultura y de la vida social. Y ello desde un renovado ideal de pureza y desde una epistemología compleja. Además, Morin no sólo se queda en esta postura antropológica que dará como resultado un “cine directo”, sino que valora el cine como el arte a través del cual “comprendemos mejor las estructuras comunes a todo arte” (Morin, 2001: 190). Así, el poder del cine estribaría en ser el mejor medio para reflejar en el mismo plano la realidad más objetiva del mundo con la realidad más subjetiva de la psique. En suma, algo a lo que todo arte más o

menos aspira pero que tan sólo puede conseguir de una manera total el cine.

Por su parte, para Metz el estudio del cine tiene que ir mucho más allá del juicio subjetivo (la crítica), aunque tampoco es suficiente el estudio inmanente del filme. En otras palabras, lo más importante de las películas se encuentra en el exterior, es decir, tanto en las significaciones como la recepción de las mismas. Para ello propone una vía alternativa, que adopta elementos de la teoría, la filmología y la psicología de la percepción y los fundamenta en una semiología del cine de claras raíces fenomenológicas. En otras palabras, pretende una relación del cine con el lenguaje. Pero se trata de una semiología abierta, en la que reconoce muchos problemas si se quisiera forzar una identificación total entre el cine y el lenguaje. En primer lugar, el cine no es una lengua porque sus materiales y sus signos no están destinados a la intercomunicación entre sujetos (Metz, 2002a: 99). Además, reconoce que los materiales del cine poseen un significado inmanente, es decir, hay una semejanza total entre la imagen o el sonido y lo que representan, mientras que el signo lingüístico siempre mostrará un elemento de arbitrariedad entre el significado y el significante. En principio, ello ya vetaría cualquier posibilidad de una semiología, sin embargo Metz sigue por esta vía para reconocer en el cine caracteres de la literatura (Metz, 2002a: 107), ya que el lenguaje literario también se separa del ordinario debido a sus connotaciones expresivas y a su sentido inmanente. Y este planteamiento permite aplicar nociones de la lingüística al cine, fundamentadas en el estudio de la narratividad del cine, bien sea la denotación, la connotación, la paradigmática y la sintagmática. A lo sumo, el cine sería lenguaje por sus métodos de organización y por su relación con el público.

Por consiguiente, Morin y Metz proponen sendos estudios que pretenden entender el hecho cinematográfico como tal. Sin embargo, para ello recurren a puntos de vista exteriores al cine. Así, los argumentos de Morin recurren a nociones generales de antropología y estética que son capaces de explicar tanto lo que el cine tiene de novedoso como lo que

recicla y amplifica de las otras artes. Precisamente por ello, la posición de Morin en todo momento es de tipo generalista y nunca se propone una demostración inmanente de sus argumentos. Por el contrario, Metz sí que demuestra con análisis específicos la posibilidad de aplicar las estructuras semiológicas en el cine. Sin embargo, desde el punto de vista del ideal de pureza presentado en esta investigación, la propuesta de Metz se presenta como inviable, ya que, como se ha visto, si hay narración, ésta proviene siempre de las imágenes, lo que significa que cada obra tiene tales y tan fuertes leyes internas que sólo puede aparecer en una única forma. Y, a partir de aquí, en otro plano se sitúan los argumentos generales, por ejemplo los filosóficos o los semiológicos.

En suma, el nuevo concepto de pureza, a pesar de que conlleva argumentos de tipo general, tiene que estar formado por elementos propios de cada campo, sea de la música y del cine. Precisamente, demostrar esto ya fue el objetivo de Mitry en su *Estética y psicología del cine* (1984a y 1984b), es decir, realizar una síntesis que pudiera explicar lo puramente cinematográfico. Para ello, Mitry rechaza de las ideas de Metz:

Las formas cinematográficas no deben su existencia más que a las cosas representadas, a la realidad que ofrece, en su imagen, un medio de figurarla y de transfigurarla a un tiempo. Estas formas, por tanto, son tan variadas como la vida misma, y no habiendo forma de reglamentar la vida, tampoco se puede reglamentar un arte que es a la vez sujeto y objeto de esa vida (Mitry, 1984b: 559)

Según Mitry, el cine sería diferente del lenguaje e incluso de la literatura porque ofrece directamente los objetos para que se reproduzca un pensamiento, mientras que una novela va de lo abstracto (el lenguaje) a lo concreto (la representación del lector). Así, a partir de esta inmanencia, Mitry establece una serie de parámetros que actuarían como las estructuras del hecho cinematográfico puro (Mitry, 1984a: 224-225):

- La imagen no quiere decir nada, simplemente muestra un contenido.

- En tanto que imagen, devuelve todo real concreto a lo abstracto, es decir, se convierte en signo de lo que muestra.
- Toda imagen es un corte practicado en la realidad objetiva que se convierte en una forma compositiva.
- Las imágenes se desprenden de la superficie sobre la que son proyectadas.
- El cuadro, los ángulos, los planos y las formas compositivas que de ellos se desprenden constituyen los valores de representación.
- Sólo existe lo representado.

Y el establecimiento de estas estructuras cinematográficas tiene que conducir al estudio de las condiciones formales de continuidad entre ellas. En otras palabras, al estudio de su ritmo. Además, esta historia de las estructuras se tiene que caracterizar por la capacidad de relacionar las simultaneidades y las correspondencias no cinematográficas. Ahora bien, el estudio estructural de todos los aspectos es la condición necesaria de su estudio histórico, antropológico o social. Sin embargo, el reconocimiento de estas estructuras se caracterizaría también por la capacidad de relacionar las simultaneidades y las correspondencias entre diferentes campos del conocimiento. En suma, Mitry también presenta la posibilidad de unir lo puro cinematográfico con argumentos de tipo general, bien de la psicología o bien de la estética.

Además, a partir de este planteamiento, Mitry (1984a: 422) identifica cuatro tipos de montaje:

- Narrativo: que cuenta una historia.
- El lírico: que expresa ideas o sentimientos que trascienden el drama.



- De ideas: que se practica sobre un cúmulo de fragmentos materiales.
- Intelectual: que parte de una determinación dialéctica para ofrecer o no una síntesis.

Conforme a este punto de vista, el cine se tendría que dividir según el resultado que pueda interpretarse en el contenido. Sin embargo, esta apuesta no resulta adecuada para la presente investigación debido a que no se destacan las formas y procedimientos que conducen a los contenidos. Asimismo, también hay que recordar que la diferenciación de montajes que presentó Eisenstein no responde realmente a características cualitativas, sino a un procedimiento cuantitativo dentro del mismo ideal de montaje. Ahora bien, hay que recordar que, por su parte, Mitry también diferenció entre el montaje y el efecto-montaje, es decir, entre la organización de elementos en el exterior del encuadre y la organización de elementos en el interior del encuadre. Puesto que se está buscando una propuesta metodológica que explique objetivamente la obra, sería mucho más interesante partir de esa posibilidad que afecta al montaje.

Así, tanto para Dalhaus en la música, como para Mitry en el cine, la posibilidad de lo puro viene dada por el estudio de diversos elementos que son considerados como estructuras generales de los respectivos medios. Sin embargo, este procedimiento, que sí que requiere el estudio inmanente de la pieza musical y de la película, se convierte en algo estático desde el momento en que insta a reconstruir la síntesis con fragmentos de lo desarrollado. En otras palabras, no se consigue sugerir la idea de una realidad que dura o que deviene en sí misma de una manera autónoma. Esto es debido a que la metodología estructural tampoco permite ir más allá a la hora de deducir argumentos generales, precisamente porque toda estructura no deduce el conocimiento desde abajo, sino lo presupone desde arriba, desde lo inmóvil de una identidad espiritual y no inmanente. Conforme a ello, el concepto de estructura no servirá en el objetivo de

conseguir una metodología inmanente que sea capaz de invertir los esquemas transcendentales.

### **2.3.3. El plano de inmanencia.**

Con la propuesta de un estudio de la música y del cine desde un nuevo ideal de pureza, se propone un método alternativo para estudiar las obras desde su autonomía inmanente y con el objetivo de decir y traducir los mecanismos que sostienen el artefacto. Por eso se quiere ir en todo momento más allá de la simple recopilación de datos (biográficos, referentes al contexto, a los medios de producción) y del análisis empírico de temas y de planos, así como de la simple opinión personal subjetiva. Se trata de conseguir una ilustración cualitativa que tiene como objetivo ilustrar la formación del acontecimiento, el plan general de las cosas dichas al nivel específico de formación. Al igual como se ha propuesto una inversión del pensamiento transcendental sintético, en la ilustración de la música y del cine se quieren superar las operaciones de síntesis de carácter subjetivo y sociológico para poder proponer argumentos que también tienen un carácter general y que, por tanto, van más allá de la música y del cine pero que afectan directamente a la formación consistente de las piezas musicales y de las películas. Precisamente, esta será la base para el reconocimiento de las afinidades entre la música y el cine: la posibilidad de reconocer similares planes de pensamiento y de funcionamiento sobre los materiales respectivos.

Como se ha visto en la confección de este marco teórico, el paso por la inmanencia de la obra resulta obligado. En este estudio de la música y del cine no se quiere realizar una cosa diferente de la propuesta de Foucault de aplicar métodos *arqueológicos* a las unidades del discurso (Foucault, 2008: 42):

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Se trata de captar el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecer, de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites de la manera más exacta, de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que puedan tener vínculos con él, mostrar qué otras formas de enunciación excluye.

Hay que describir la singular existencia del acontecimiento, que ya no es exclusivamente musical o cinematográfico. Sin embargo, para ello sí que resulta pertinente el estudio de las unidades dadas de significado. Como se ha visto, en las diferentes propuestas que forman el plano musical y el cinematográfico, hay diversas opciones que presentan su posicionamiento particular pero que no coinciden con los intereses concretos de esta investigación. A título de ilustración, la música y el cine pueden ser estudiados desde perspectivas sociales y antropológicas, y también a estas perspectivas tiene que aplicarse un renovado ideal de pureza, como han demostrado los trabajos de Blacking o Cook. Sin embargo, al igual como propone Foucault (2008: 192) para su arqueología del discurso, la ilustración inmanente de la música y el cine

No quiere encontrar el punto enigmático en que lo individual y lo social se invierten el uno en el otro. No es ni psicología, ni sociología, ni más generalmente antropología de la creación. La obra no es para ella un recorte pertinente, aunque se tratara de volverla a colocar en su contexto global o en la red de las causalidades que la sostienen. Define unos tipos y unas reglas de prácticas discursivas que atraviesan unas obras individuales, que a veces las gobiernan por entero y las dominan sin que se les escape nada; pero que a veces también sólo rigen una parte.

Asimismo, Foucault propone una metodología de trabajo capaz de incorporar la actividad procesual, que está llena de elementos coexistentes y que incluye siempre discontinuidades, rupturas, crisis y transformaciones, por lo que lo primero que hace es rechazar las nociones referentes a la “tradición”, a las “influencias”, a la visión “historicista” y “evolucionista” de las cosas y a las agrupaciones sintéticas y subjetivistas en términos de “espíritu”, “estructura” o “mentalidad”. No se aceptan, por tanto, los conjuntos tradicionales de la historia, para así tratar de examinar un nuevo ideal de

pureza basado en la ilustración del hecho en toda su complejidad cualitativa. Por ejemplo, ya se ha reconocido que el esquema perceptivo que propone la nueva experiencia vital va mucho más allá de la percepción natural. En definitiva, se desprende una apuesta por el estudio inmanente de los acontecimientos y una filosofía de la percepción basada en los efectos que dichos datos ocasionan en el sujeto. Con ello se presenta un axioma claro a la hora de tratar la obra de arte, que Adorno señala (2008: 362):

En el arte lo que importa es el producto, cuyo órgano es el artista; lo que éste imagina difícilmente puede reconstruirse enteramente, y además es de todo punto irrelevante. Gracias a su ley inmanente, la obra asigna determinadas características al autor, a su ejecutor, sin que él tenga que reflexionar sobre ellas. La obra será tanto mejor cuanto más resueltamente se entregue el artista a lo que hace. La subordinación del artista a las exigencias que le impone la obra desde el primer compás pesa incomparablemente más que la intención del mismo.

Por consiguiente, la pieza musical poseerá de una forma pura e inmanente los signos de comunicación que la posibilitan. Y esto será todavía más destacado si se tiene en cuenta que la obra musical tiene que ser ejecutada y reproducida por un intérprete. Dicho intérprete, por tanto, tiene que reconocer los signos, de la misma manera que el oyente tendrá que reproducirlos y seguirlos en el acto de escucha. Con ello se podría pensar en el esquema típico de toda comunicación: hay un Emisor y un Receptor; y en el caso de la música la figura del Emisor se encuentra dividida entre el compositor y el intérprete, aunque también por el oyente que tiene que seguir todo el proceso. Sin embargo, en la apuesta por el estudio inmanente de la obra, dicho esquema deja de ser importante cuando se pone toda la atención en el propio comunicar de la obra: “la obra será tanto mejor cuanto más resueltamente se entregue el artista a lo que hace”. Y, por ejemplo, en el propio interior de la obra existirán elementos destinados a mostrar cómo se hace y se deshace, al mismo tiempo que se reconocerán signos que servirán de identificación de estilos particulares o históricos. Estos signos no son realidades concretas como los son el Emisor o el Receptor, pero, sin

embargo, se refieren a ellos de una manera abstracta. Se trata, en otras palabras, de posibilitar el sentido inmanente de la semiosis.

Pero en la relación semiótica también se tiene en cuenta la faceta del oyente y del espectador, que tienen que forjar y descubrir las claves que el arte del compositor y del cineasta han forjado. Se trata de un acto de seguimiento, cuyos efectos, no obstante van mucho más lejos. Lévi-Strauss (2002: 593) lo explica al referirse a la emoción musical:

La música logra en un tiempo relativamente breve lo que la vida misma no siempre consigue, y eso al cabo de meses o años, si no es que de una existencia entera: la unión de un proyecto a su logro, que, en el caso de la música, permite que el orden de lo sensible y el de lo inteligible confluyan, simulando en compendio esta exaltación del logro total que, a mucho más largo plazo, sólo consiguen alcanzar logros profesionales, sociales o amorosos que exigieron la movilización total del ser, cuyas tensiones de pronto se relajan con el logro, provocando una caída paradójica, feliz, puesta a las consecutivas al fracaso y que como éstas engendra también lágrimas, pero de dicha.

Así, el nuevo significado de lo puro entiende la obra como un circuito que tan sólo queda desvelado en el propio proceso interior de la obra. Y una vez realizado el análisis filosófico de los conceptos, bien sean musicales o fílmicos, se constata que dicho circuito consta de varios planos:

- 1) La obra de arte es autónoma porque se sostiene por sí misma. En su seno se refleja la implicación de las fuerzas con un tema, una figura o un cuerpo, que forman un dispositivo de imágenes. Que se sostenga dicha relación de una manera pura significa que a través de la formalización el objeto y el sujeto quedan implicados. Implicados en una imagen que es experiencia y devenir, proceso y duración, lo que significa que no hay sujeto de enunciación.
- 2) La obra se presenta como un artefacto puro y autónomo que supera siempre la subjetividad de sus creadores. Sin embargo, en la medida que es capaz de presentarse a través de su

construcción, se erige como materia del ser (datos inmanentes) y como material del pensamiento (relación de los datos).

- 3) El mismo impacto que se produce entre las partes del dispositivo se traslada en la relación entre el oyente-espectador y la obra. Y dicho impacto reproduce los mismos mecanismos que se producen en el interior de la obra pura, bien las connotaciones sensorio-motrices o aquellas relacionadas con el tiempo puro.

El trabajo constructivo presenta el devenir y todas sus consecuencias de una manera consistente. En la escucha de una obra musical se podrán reducir sus esquemas fundamentales, bien sea la inscripción de una totalidad coherente o la suma de diferentes estímulos singulares. Y a pesar de su carácter abstracto, la música ofrece siempre una imagen esquemática de sus procesos, en forma de modelo reducido que es perfectamente comprensible y garante de su formulación. Por su parte, el cine propone aventuras y procesos concretos a través de sus imágenes, aunque de los cuales es posible realizar la misma interpretación y reducción formal a partir de argumentos generales (el movimiento, el tiempo y el pensamiento) y esquemas de funcionamiento. Precisamente, en el cine sería muy fácil reconocer la representación subjetiva a partir de una identificación clara entre la imagen y lo que ve el ojo. Sin embargo, también resulta evidente que reducir todo el cine a este tipo de imágenes sería imposible y falso. Es en este sentido que el cine y todos sus mecanismos de funcionamiento, que van desde el ojo de la cámara al montaje, suponen siempre una superación de los límites comunes del ojo humano. Además, este ha sido uno de los principales denominadores de la nueva experiencia vital, lo que significa también la importancia del cine y cómo de sus imágenes pueden desprenderse connotaciones ontológicas.

A partir de aquí, si la música y el cine se parecen a la filosofía es porque también suponen un tratamiento de las fuerzas del caos, un *corte del*

caos. Y para ello se ha hecho referencia a una nueva experiencia vital, cuyo significado no puede entenderse en términos étnicos, sociológicos o estructurales. Por el contrario, la explicación tiene que ser filosófica. Y se ha visto, a partir de la definición de Deleuze y Guattari, que hay filosofía cada vez que hay mundo e inmanencia. Por eso, la filosofía, además del concepto, también construye o crea un plano de inmanencia, que es el terreno que los conceptos van a poblar. Por lo tanto, una definición del plano de inmanencia será:

El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento... (Deleuze y Guattari, 2005: 41).

De este modo, el plano de inmanencia no es un estado, ni un método, ni una posición histórica, ni una opinión, ni una estructura dada. Es lo que permite la forma de pensar de una determinada experiencia, es el terreno firme que sirve de soporte para la filosofía, el cine, la música, la física y cualquier otro campo de la misma experiencia vital. El cambio es evidente: experiencia en lugar de espíritu; plano de inmanencia en lugar de estructura. Conforme a ello, el parentesco entre las imágenes del cine y las imágenes de la nueva filosofía de Bergson, comprobable hasta en lo más singular; o la comunidad de los mismos planteamientos con el surgimiento de una nueva música, se presentan como algo mayor que una simple analogía. Tienen su fundamento en un plano mayor, y, no por casualidad, se ha hablado en repetidas ocasiones de una “nueva experiencia vital” y de un nuevo significado de pureza.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Con la propuesta de la articulación de un plano de inmanencia, que engloba muy especialmente a la filosofía, a la música y al cine, se pretende conseguir una alternativa real a otras diferentes posturas que han servido tanto para estudiar la música como el cine. En principio, dichas posturas se articulan en un nivel general de pensamiento, de ahí que sean enfoques que se aplican a todas las artes y al concepto mismo de historia. Así, en la historiografía de la música y del cine se encuentran posiciones fenomenológicas que se centran exclusivamente en la percepción y en el sujeto, como la “Teoría de la percepción” y la “Hermenéutica”. En contraposición a éstas, también han surgido propuestas que se centran en la autonomía de las obras en detrimento del sujeto individual, sobre todo a cargo del “Estructuralismo” y de la “Narratología”.

Precisamente porque se quieren hacer explícitas las relaciones entre tales elementos, toda ilustración inmanente y filosófica intentará verbalizar los pensamientos que no existen más que por los propios temas y las propias imágenes. Y una descripción de las imágenes y de los signos equivale a considerarlas como conceptos. Pero los conceptos de la música y del cine no son técnicos o críticos, sino una ilustración de los temas y las imágenes de la música y del cine –de ahí el énfasis en su autonomía, pero también en la posibilidad de comparar ambos medios. Tampoco son estructuras, porque éstas tan sólo pueden acceder al grado de la representación, mientras que se ha visto que la nueva experiencia vital aspira a un tipo de simulacro mucho más potente. Y esto es lo que hay que ilustrar. Al mismo tiempo que el estudio inmanente de la pieza musical y del film reconoce el impacto de las relaciones entre las imágenes, también hay que desvelar el mismo circuito sobre el espectador. Porque en el nuevo

---

Según las posiciones hermenéuticas, que encuentran su fundamento teórico en los trabajos de Georg Gadamer, el significado de una obra, sea literaria, musical o cinematográfica, no se agota con las intenciones de su autor, sino que puede pasar de un contexto a otro y asociársele significados diversos. Así, el significado de una hipotética pureza estaría relacionado con el contexto y los usos del momento. Dicho posicionamiento ha permitido el surgimiento de la conocida como “Teoría de la percepción”, promovida por los estudios de Roland Barthes y Umberto Eco. Esta teoría proviene de la literatura y reivindica el papel del lector, hasta el punto de llegar a la conclusión que los textos no existen, sino sólo los significados materializados por la práctica de la lectura. Roman Ingarden ha estudiado la música desde esta postura. Por su parte, en el cine ha sido promovida por el propio Barthes y Eco (Montiel, 1992: 102-108, y también en Gómez Tarín, 2006: 93).

Por el contrario, el estructuralismo, a partir de Lévi-Strauss, reconoció que existían estructuras universales constantes, tanto en cada cultura como en general –por lo que el papel del intérprete ya no es tan importante. Y dicha estructura está formada por una multitud de sistemas. Una aplicación del estructuralismo ha sido la narratología, según la cual se pueden analizar las obras siguiendo unos patrones básicos, que no corresponderían a un nivel particular, sino que serían universales –Tsvetan Todorov o Vladimir Propp se han encargado de analizar obras literarias en este sentido. En la música, el propio Lévi-Strauss relacionó algunos de sus patrones con los mitos, mientras que también se han realizado investigaciones para descubrir algo similar a la narrativa en la composición, sobre todo por parte de Anthony Newcomb y Carolyb Abbate. En lo que se refiere al cine, la narratología ha sido aplicada por nombres como Alain Bergala o el propio Barthes (Montiel, 1992: 98-102).

Finalmente, en los estudios generales de la música y del cine se han barajado posiciones centradas en la psicología de la audición y de visión desde una perspectiva psicologista (Leonard Meyer en música y Slavoj Zizek en el cine). Al mismo tiempo que se pueden destacar planteamientos inspirados en los denominados “estudios culturales”, basados, por ejemplo, en el tema del género o la sexualidad (Susan McClary en música y Annette Kuhn en cine). Dichos estudios culturales plantean frontalmente el conflicto entre el estudio inmanente de los textos fílmicos y las metodologías que estudian el arte como un evento que combina texto y contexto, rechazando la pureza del texto y entendiéndolo a partir de diferentes enfoques culturales y generales (Palacio, 2007: 72).



significado de pureza resulta fundamental la interacción entre las fuerzas y el pensamiento.

La nueva experiencia vital gira alrededor de lo puro entendido como una visión total de la inmanencia. Es por ello que para una investigación de la música pura y del cine puro se tiene que recorrer toda la historia de la música y del cine desde ese nuevo punto de vista –al igual como Deleuze y Guattari recorren toda la historia de la filosofía desde el punto de vista del establecimiento de un plano de inmanencia (2005: 48-52). Será justo de esta manera que pueden sobrevivir los conceptos de otros planos de inmanencia, así como las músicas y las películas de otros tiempos en función de lo que proponían para escuchar y mirar.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

## 2.4. LA ILUSTRACIÓN DE LA MÚSICA Y EL CINE.

En el marco teórico de esta investigación se ha establecido que lo que define el pensamiento, sea a través del arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar el caos, establecer un plano o espacio sobre el caos. Se trata de dar cuenta de todos los fenómenos y funciones que forman los acontecimientos al mismo tiempo que se los dota de consistencia. Asimismo, para captar la naturaleza del pensamiento resulta necesario ver todas las fuerzas que intervienen en su seno, de la misma manera que para explicar un acontecimiento hay que remitirse a las fuerzas de la vida que lo provocan. Precisamente en esta aceptación de lo heterogéneo ha consistido la definición de un nuevo ideal de pureza. Además se ha planteado que la música y el cine son formas de pensamiento que cumplen a la perfección los requisitos de esta nueva experiencia. No por casualidad, el encuentro entre estos dos medios ha sido organizado desde la filosofía. Por consiguiente, la ilustración de las piezas musicales y de las películas tiene que poner de manifiesto dicha organización: las piezas musicales y las películas como espacios en los cuales se presentan las fuerzas puras del pensamiento y de la vida de una manera consistente.

A la hora de describir las piezas musicales y las películas se tiene que separar claramente el significado de “forma” y “estructura”: la forma sería lo que ocurre en el tiempo, los movimientos de los propios temas o imágenes; la estructura, en cambio, sería lo que gobierna la trama de los hechos, lo que está por encima, el Todo. La relación forma-estructura es importante señalarla porque a lo largo de la historia de la música ha sido útil crear estructuras o esquemas, bien la forma sonata clásica del siglo XVIII o, más de dos siglos después, el hiperracionalismo del serialismo integral, en cuyas obras la voz subjetiva del compositor queda eliminada a favor de una organización total y calculadora de todos los parámetros musicales, como los sonidos, las dinámicas, la duración, etc. Desde este punto de vista, ¿es posible pensar el cine de esta manera, creando estructuras *a priori* o

métodos concretos de trabajo? Uno de los primeros teóricos que reconocieron que se podía comparar el pensamiento estructural de la música con el cine fue Noël Burch. Pero Burch en todo momento reconoció que esta comparación era más una analogía voluntarista que una cosa real y comprobable. Así, por ejemplo, a la hora de establecer en una película organizaciones seriales de la duración de los planos:

Si existen en efecto analogías de orden general entre las dialécticas de la música serial y las del cine, ambas difieren fundamentalmente en que éstas nunca podrán expresarse (redactarse) en términos puramente aritméticos como lo pueden ser en el límite, las estructuras musicales. Y sin embargo, hay un parámetro cinematográfico que parecería reducirse con seguridad a términos matemáticos; se trata de la duración absoluta de los planos, expresada en segundos y en imágenes. Incluso se ha sugerido que podrían hacerse "series" con estas duraciones. No obstante, la experiencia cotidiana del cineasta muestra bien a las claras que la percepción de la duración de un plano dado está condicionada a su *legibilidad* (Burch, 2004: 59-60).

Con ello, en principio, se aducen las diferencias entre aquello abstracto y aritmético de la música y la concreción de las imágenes. Aunque no hay que olvidar que ya se ha visto que supone un error no poder desprender connotaciones concretas de la música, pues la composición se realiza sobre temas-movimiento que desprenden cualidades subjetivas, así como sobre temas-tiempo que contienen un elemento mental en el propio material. Pero, según Adorno (2009: 143-146), es justo esa concreción lo que la música perdió con las técnicas del serialismo integral de compositores como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen –la música serial elimina cualquier tipo de libertad compositiva y la sustituye por una programación calculada de todos los factores musicales (alturas, duraciones, dinámicas, etc.). Así, se ha visto que el debate dentro de la nueva música no habría que entenderlo entre las suspicacias que puedan surgir entre el sonido material y la composición racional. Ahí no entra la cuestión de la deshumanización. La verdadera polémica se ha originado entre la forma y la estructura, entre las obras que surgen desde abajo a partir de un trabajo constructivo y aquellas

otras que están sometidas a la tiranía de una estructura preconcebida. En este sentido, Federico Monjeau (2004: 101) lo deja claro:

Nadie acusaría al compositor serial de informalista, pero ocurre que en el serialismo la forma queda estrictamente asimilada con el proceso de la composición. La forma se internaliza; pasa a ser una cuestión interna de la composición. Los procesos de composición pueden estar altamente formalizados, pero la forma no se percibe como objeto.

Y esta es también la crítica de Lévi-Strauss a Boulez:

En vista de que las ciencias humanas han sacado a la luz estructuras formales detrás de las obras de arte, hay quien se apresura a fabricar obras de arte a partir de estructuras formales. Pero no es nada seguro que esas estructuras conscientes y artificialmente construidas, en que se inspiran, sean del mismo orden que las que operaron en el espíritu del creador, sin que se diera cuenta casi nunca (Lévi-Strauss, 2002: 32).

Se entiende la obra como algo que sucede en el tiempo, dentro del tiempo, lo que significa que se tiene que poder seguir. Y, al respecto, la figura del compositor sigue siendo clave, porque él es quien organiza ese todo a través de las distintas partes que chocan y reaccionan entre sí. Pero también lo es la figura del oyente, en cuanto tendrá que realizar ese seguimiento. A partir de aquí, el cine puede echar una mano a la música. Precisamente a través del concepto de legibilidad que propone Burch. Por ejemplo, Yasujiro Ozu organiza sus escenas siguiendo una misma serie: planos generales (1), planos medios (2) y primeros planos (3), dispuestos habitualmente en la secuencia de 1-2-3-2-1 (Schrader, 1999: 51). Pero dicha estructura en ningún momento impide ver lo que sucede dentro del plano y de la secuencia. Porque en el cine el problema de la legibilidad es lo principal. Y la obra sigue transcurriendo dentro del tiempo, de ahí que lo idéntico se siga convirtiendo mediante el transcurso en algo diferente. Es en este sentido que ahora es el cine quien le presta una mano a la música. La concreción de la imagen obliga siempre a un seguimiento, y eso tiene que valer también para el sonido.

Ahora bien, que la legibilidad sea lo principal conduce a otra conclusión que va mucho más lejos que la solución aportada por Burch. Precisamente, que se puedan comparar la música y el cine significa que se reconocen mecanismos de funcionamiento similares en ambos campos. Ahora bien, siempre respetando sus propios materiales, lo que significa que habrá que buscar en otro sitio las similitudes. Algo que corrobora, por ejemplo, el cineasta Eric Rohmer (2005: 31), que ha escrito tanto sobre el cine y la música:

He intentado aplicar al campo de la música, en el que soy novato, el método que elaboré en el curso de mi reflexión sobre las grandes obras del arte cinematográfico. Lo que me interesaba mostrar entonces es algo que yo llamaba la invención de las "formas". Se tratará de lo mismo con Mozart y Beethoven. He querido delimitar en ellos el proceso de creación de formas totalmente originales –formas, como se verá, que podrán, llegado el caso, ser también "colores". Prefiero la palabra "forma" a la de "estructura", pues mi reflexión no se apoya sobre bases lingüísticas: se inscribe, más bien, en la tradición de una filosofía de las Ideas o de las Esencias.

En síntesis, hablar de formalismo tiene que valer tanto para el cine como para la música, pero también tanto para la literatura como para la pintura. Vista la diferenciación entre forma y estructura, que también sigue Rohmer, y visto el significado del nuevo concepto de pureza, no hace sino reafirmarse de nuevo el carácter de proceso de la obra de arte. Además, con la nueva experiencia vital y la nueva filosofía se constata que la percepción no tiene que tender ni hacia el sujeto ni hacia el objeto, sino antes bien tiene que implicar a ambos en el objeto puro e implicado, bien sea la pieza musical o la película. De ahí también que la referencia de Rohmer a una filosofía de las Ideas tenga que implicar esta nueva matización sobre el devenir material.

Se tiene que ilustrar el sentido inmanente de las piezas musicales y el sentido inmanente de las películas. Y ello tan sólo será posible mediante un reconocimiento y una descripción de sus propias relaciones y dinamismos. A partir de aquí, también se podrá introducir una reflexión que se centre en los mecanismos de percepción de todo el conjunto. Y, a lo sumo, si se quiere

atender a una pedagogía basada en las formas se prescindirá o se colocará en cualquier nivel secundario todo aquello que no sea la propia obra: los motivos del compositor, sus circunstancias, la situación extramusical que se retrata, el contexto histórico, etc. Esta ha sido la principal consecuencia del nuevo concepto de pureza, que se sitúa de lado de la inmanencia. Pero ¿significa ello que se propone la obligación de centrarse en aquello exclusivamente musical y cinematográfico? ¿No se ha querido combatir el tradicional significado de pureza que se refiere a algo que prescinde de elementos ajenos? Precisamente, si se puede entender la relación que hay entre el pensamiento y la creación a través de la música y el cine, el concepto de pureza ya abarca también la posibilidad de introducir conceptos y elementos heterogéneos. Por ejemplo, Jan LaRue (2007: XII) da una definición de estilo musical que también es aplicable al cine:

El estilo de una pieza, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal.

Conforme a ello, es cierto que hay que situarse tanto en las partes de las obras como en su totalidad, siempre hablando de un punto de vista “exclusivamente musical” o “exclusivamente cinematográfico.” Pero, a partir de aquí, se podrá reconocer un estilo o un sentido mediante el reconocimiento de unas elecciones concretas. O, lo que es lo mismo, se podrá reconocer el pensamiento de un compositor o un cineasta, así como las características de todo un período, a partir de los usos o preferencias que se hacen. Por consiguiente, se produce un encuentro entre el sonido, la imagen y el pensamiento, pero quien lo organiza es el pensamiento, para lo cual éste tiene que introducir el factor creativo propio del arte. Ello significa que los conceptos de la música y del cine combinan sus datos inmanentes con el acto general del pensamiento-creación.

Por otro lado, Adorno también advierte contra el riesgo de la tautología y la redundancia a que se enfrentan los malos análisis (Adorno, 2008: 362):

Claro que, para que el concepto de análisis no acabe degenerando en un mal racionalismo, hay que tensarlo al máximo. El análisis apunta a los momentos concretos de los que una música se compone. No tiene como norma la reducción de la obra a determinaciones más o menos abstractas y, dentro del idioma dado, relativamente idénticas

En cualquier caso, esta advertencia sirve para encauzar el objetivo primordial de toda ilustración: reconocer un sentido general y sintético desde la pura inmanencia. Lo que significa siempre un acto interpretativo e ilustrativo que va más allá de la simple descripción para tratar de encontrar argumentos generales, sea el movimiento, el tiempo o el pensamiento. Adorno califica este proceso ilustrativo como “destrucción de la apariencia” (Adorno, 2008: 363-364):

El análisis paga con la misma moneda a las obras musicales realmente “compuestas”, construidas con elementos particulares; rectifica la apariencia que ellas crean de ser pura forma, la apariencia de la absoluta preeminencia del todo y de su transcurrir sobre aquello de lo que se compone. Como destrucción de esta apariencia, el análisis es crítico.

La ilustración, por tanto, tiene que ofrecer un sentido general y sintético que aporte luz a las audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas que están presentes en las piezas musicales y en las películas. De aquí que se pueda introducir el pensamiento pero también otros rasgos referentes a la ciencia, la ontología, la historia y hasta la ideología. Desde este punto de vista, James Grier (2008: 34) completa la definición de estilo dada por LaRue:

El estilo existe y opera dentro de un contexto histórico y, por tanto, su estudio es también, en primera instancia, una empresa histórica. El estilo está influido por la función, el género, la práctica existente y la viabilidad de la interpretación, así como por factores sociales, políticos y económicos. Además, muchos elementos



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

contribuyen al estilo, el cual, ciertamente, aparece en una infinita variedad de combinaciones, cambiando con el tiempo, el lugar, el compositor, el género e incluso con cada pieza.

Y no hay que olvidar que Adorno, que siempre reivindicó el análisis inmanente de las obras musicales, revolucionó los estudios musicales con sus lecturas sociológicas de la música. Así, este autor también califica de “progresista” dicho tipo de análisis que es capaz de desvelar la objetividad de una pieza musical. Sin embargo, esta investigación, que ha seguido los pasos analíticos de Adorno, se ha separado de esta valoración ideológica y sociológica, partiendo del punto de vista de que cualquier análisis tiene que manifestar lo propiamente valorado. Por eso, si con una pedagogía de las formas se quiere estar del lado de la creación, la propia creación simplemente es, no puede considerarse progresista o regresiva. Al mismo tiempo que una apuesta real por la inmanencia sitúa siempre los elementos históricos e ideológicos en otro término, lo que no significa que se los elimine, sino que sitúa por delante el resultado concreto de la obra y del pensamiento. Precisamente, esta posición no sólo ha permitido realizar un recorrido por la historia de la música y la historia del cine desde el punto de vista de sus características inmanentes, sino que ha permitido reconocer un panorama pluralista de tipos de músicas y de cines que coinciden tanto en el mismo tiempo como en tiempos diferentes.

Además, la crítica adorniana también se olvida de destacar, junto a la facultad de la inteligencia, el aspecto de la sensibilidad. Y ello no sólo significa que las relaciones entre las partes son exteriores, sino que se obvia que es mediante la sensibilidad que la propia inteligencia se convierte en más rica y profunda. De ahí también que surjan diferentes tipos de música que convierten cualquier modelo analítico en un servidor de la propia forma y no al revés. A partir de aquí se han constatado diferentes tipos de pensamiento que corresponden a diferentes maneras de organizar las fuerzas, y, por tanto, a diferentes tipos de ideales de pureza. Además, la apuesta por la inmanencia significa poder escuchar y analizar obras de diferentes épocas dejando en un segundo término los valores historicistas asociados.

Por su parte, en su propuesta de análisis de las películas, Casetti y di Chio (2007: 236) también reconocen que su apuesta por la inmanencia textual podría suponer un olvido de dos aspectos fundamentales de cualquier texto: su valor estético y su carga ideológica. Ahora bien, para ello dejan claro en todo momento que el análisis de dichos aspectos, que formará parte también del sentido de la obra, no puede hacerse desde el exterior. Asimismo, también se ha visto que la mayor parte de la música no tan sólo requiere de la participación creativa del intérprete sino que, además, el compositor entiende que los intérpretes busquen sus propias soluciones. Eso sería diferente para el cine, que llega a las pantallas como un producto acabado, sin embargo se puede observar una relación similar entre la obra y los receptores, ya que los espectadores también pueden modificar el texto de acuerdo con su propia interpretación. Ahora bien, ello no significa que lo único posible sean los juicios estéticos de tipo personal y subjetivo. Que lo más importante sea la obra significa que es necesario pasar por un análisis objetivo. Pero dicho análisis no se centrará en consideraciones históricas (por ejemplo si se cumplen los requisitos históricos de una forma histórica) o en términos de popularidad o accesibilidad, sino en la manera de establecer una organización. Precisamente, la nueva experiencia vital sustituye las nociones universales y reversibles para convertir en válidos los casos particulares. Y, por ejemplo, se ha visto que lo que caracteriza la música occidental a partir del siglo XX es el fin de una Práctica Común y su sustitución por las prácticas individuales –lo que no significa que antes no fuera así, sino que había una corriente ideológica que entendía que las cosas tenían que ser así.

Si la relación del fragmento y del conjunto está en el centro del acto de creación musical, ésta también es reconocible en el acto de creación cinematográfica. Ahora bien, por lo que respecta al cine, éste sí se ocupa de personajes de carne y hueso, sí que trata de temas concretos y es posible hacer un ejercicio de semántica. Sin embargo, esto no es lo que preocupa al análisis, ni a las formas, ni a la creación. Se trata de ser buenos espectadores, pero no porque uno se pueda identificar con el protagonista o

pueda aprender una máxima vital, sino mediante el entendimiento de la forma. Todo el resto vendrá de aquí, es decir, de los hallazgos técnicos. En otras palabras, mediante el análisis se tiene que experimentar el proceso de la creación misma (Bergala, 2007).

Además, la diferencia entre el arte de los sonidos y el arte audiovisual podría pasar por la diferencia entre el acto de escuchar y el acto de la mirada. En otras palabras, conceptos como el de la representación, la psicología o el realismo parece que a simple vista se referirían a un arte de la imagen. Sin embargo, el empeño de esta investigación ha sido poder demostrar también desde la música estas connotaciones. Para lo cual se ha superado el concepto tradicional de pureza como aquello que excluye los factores ajenos. Pero también se han superado otros tópicos, como la superación del mismo concepto de representación. Así, uno de los puntos de la nueva experiencia vital ha consistido en acabar con la contradicción naturaleza-artificio, es decir, en cualquier presentación que quiere denotar un objeto o una realidad se expresará al mismo tiempo el acto mismo del comunicar y de la participación. Precisamente, que el núcleo del nuevo concepto de pureza siga siendo que la obra se sostenga por sí misma significa que se apuesta por el constructivismo, en el cual siempre viene inserido el pensamiento. La novedad reside en que es de ese constructivismo que pueden destacarse todas las consecuencias que tienen que ver con el sentido, bien sean los tipos de pensamiento, la valoración estética, ideológica o histórica.

Si la dificultad de la comparación entre la música y el cine se encuentra en el análisis de las diferentes fases de producción que presentan, resulta obligado acceder a unas categorías generales que compartan ambos medios. Por consiguiente, un estudio atento de los patrones reconocidos en la propuesta metodológica ya permite un primer acercamiento. Y ello es posible porque la música y el cine sí coinciden en que se presentan al público como formas de movimiento que se suceden en el tiempo, en las cuales es muy importante la actividad creativa de los temas y de las imágenes, asimismo como la participación de los oyentes o los

espectadores que las siguen. Todo ello tiene que llevar al establecimiento de una metodología de ilustración que sirva para ambos casos y que reproduzca tanto el esquema metafísico planteado como los modelos diversos que surgen de éste. Y, como se ha visto, es este planteamiento el que permite reconocer en la composición y en el montaje formas de pensamiento comunes y, por consiguiente, la posibilidad de una comparación con la filosofía. De hecho, en realidad, ha sido la filosofía la que ha organizado el encuentro a tres bandas.

El trabajo de ilustración tiene que describir el magma de energías que forman la obra. Y eso se consigue mediante la escucha y la visión directas, aunque también reproduciendo el pensamiento que forma todo el conjunto. Conforme a ello, la ilustración sólo puede entenderse desde una vertiente práctica. Así, en el caso de la música lo que determina la función de un acorde no es si se puede adscribir a un sistema global, bien sea el de la tonalidad o el de la serie. Antes que eso quiere hacerse hincapié en los movimientos sintácticos locales, porque lo importante es la manera como se llega a ese acorde y la manera en que se sale de él. Y la clave residirá en entender la significación que se deriva de esa sucesión.

Pero, asimismo, resulta indispensable la consideración de todo aquello que concierne a lo perceptivo y a las sensaciones. En el caso de la música, la aproximación sensible pasa por el sonido y su organización, bien en la instrumentación, en el estudio de timbres, en las dinámicas y hasta en los propios ritmos. Por lo que respecta al cine, la imagen también es un elemento perceptivo, de ahí la planificación de los encuadres, la organización sensible de cada plano, el tratamiento de la luz, las materias o los ritmos internos de los desplazamientos de los actores. En definitiva, todo lo que está más ligado a lo sensible que al sentido (Bergala, 2007: 191). Ahora bien, dentro de esta organización de lo sensible en el cine también hay que pensar en la banda de sonido, compuesta por la música, los ruidos y los diálogos. Unos diálogos que, por ejemplo, no tienen que organizarse pensando exclusivamente en una significación concreta, sino atendiendo a unos volúmenes y a unos timbres fónicos y musicales.

Por lo tanto, en la ilustración de la música y del cine podrán diferenciarse diferentes planos. Y reconocerlos significa precisamente una demostración de que en las piezas musicales y en las películas intervienen los factores del movimiento, del tiempo y del pensamiento. En otras palabras, dichos conceptos demuestran que con esta ilustración se puede demostrar que en las piezas musicales y en las películas están presentes audiciones y visiones que van mucho más allá de la música y del cine. Estos argumentos generales son filosóficos, y, no por casualidad, coinciden con el reconocimiento que Deleuze y Guattari (2005: 39-62) proponen en sus trabajos:

- Existe el *plano de las relaciones*, que no conoce más que el movimiento y el reposo, la velocidad y la lentitud entre partes y elementos que no se encuentran formados, sino que están en formación, durando. Son los acontecimientos propiamente dichos, bien sean musicales o cinematográficos.
- Existe el *plano de organización formal* por el cual se desarrollan las partes. Pero esta dimensión está oculta, puesto que no viene dada en el acto, sino que debe ser deducida y trabajada a medida que se desenvuelve. Se trata, en efecto, de la determinación de la totalidad. Y a ello responde el trabajo del compositor, bien sea un músico o un cineasta.
- Existe el *plano de inmanencia*, que está por encima y delante de los otros dos, y constituye la imagen del pensamiento, de lo que significa pensar. Pero este plano también es el conjunto que agrupa todas las imágenes, lo que ya indica que se produce la identificación entre pensamiento y materialismo.

Los acontecimientos musicales o cinematográficos se encuentran implicados y organizados en un todo que es la obra, por lo que tan

importantes como sus movimientos y relaciones serán sus uniones, sus soldaduras. El plano de relaciones y el plano de organización formal atienden respectivamente a la dimensión sensible y a la dimensión formal; al fondo y a la forma de la música y del cine. Y valen tanto para la música como para el cine, aunque también para la pintura y la literatura. Por eso, que se hable de “ilustración” en lugar de “análisis”, también significa que en la comparación y establecimiento de unos modelos de pensamiento no se estará sujeto de una manera determinada a los objetos propios de cada medio. Porque en lugar de ello se ha propuesto ilustrar el conjunto de relaciones: no se habla de notas o de planos, tan sólo de acontecimientos. Al respecto, se puede aplicar de nuevo el planteamiento que Foucault se propuso en su análisis del discurso:

De lo que aquí se trata, no es de neutralizar el discurso, de hacerlo signo de otra cosa y de atravesar su espesor para alcanzar lo que permanece silenciosamente más allá de él; sino por el contrario mantenerlo en su consistencia, hacerlo surgir en la complejidad que le es propia. En una palabra, se quiere, totalmente, prescindir de las “cosas” (Foucault, 2008: 66-67)

Los elementos clave que se han destacado a la hora de identificar los procesos de relaciones y de organizaciones, es decir, de los procesos, han sido la repetición y la diferencia. La repetición se refiere al acto de organización y de articulación de los acontecimientos dentro del todo. Dicho tratamiento tiene como objetivo presentar el acontecimiento de una manera consistente, pero preservando siempre su pluralidad. Y es aquí cuando interviene la repetición como mecanismo de articulación, la repetición y la articulación de momentos, situaciones, personajes y caracteres, el cual tiene una misión englobante. En otras palabras, la repetición remite a la forma superior de lo devenido, pero siempre se realiza a través de la multiplicidad que deviene. La repetición siempre implica y necesita de conexiones entre los elementos plurales, así como dejar fluir todas las potencialidades del cambio. La comprensión de la repetición siempre supone el atisbo de la diferencia. Pero mientras que la repetición se refiere al estatuto material de la articulación, a la autonomía de los caracteres y de los procesos que se

sostienen por sí mismos, la diferencia se refiere al movimiento de la consciencia, a la comprensibilidad. Por eso, junto a la suficiencia de la construcción hay que situar las fisuras del sujeto siempre sometido al flujo y al contacto con las fuerzas exteriores. Y es de esta manera que el nuevo ideal de pureza no atenta contra las impurezas, ya que aspira a preservar la pluralidad de lo real y a promover un nuevo principio de individuación que no suponga una separación entre el sujeto y el objeto.

Si se ha comparado la música y el cine es porque tanto la composición como el montaje se sirven de las repeticiones y de las diferencias. En música pueden darse dos niveles de repetición. En primer lugar, hay que destacar un nivel interno, según el cual una parte de la melodía está constituida de tal manera que necesita caer en una especie de respuesta rimada, por lo que la repetición es capaz de desvelar algo igual pero diferente al mismo tiempo. Por eso, dentro de toda repetición y de todo ritmo, no se busca sino producir una diferencia mediante la cual se pase a otra cosa. A continuación, hay que referirse al nivel externo o formal, que hace referencia obviamente a la propia organización, cuyo caso más notable es el del *ritornelo*. En cualquier caso, nunca tendrá sentido entender por separado los dos niveles de la repetición y su necesidad de producir desviaciones hacia elementos nuevos. Como explican Deleuze y Guattari (2006: 351), el *ritornelo* “actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones”.

Ya la antigua filosofía organicista encontró en la música un modelo tanto para sus conceptos como para las otras artes, pues la obra orgánica es aquella que se entiende como un dispositivo formal que surge por derivación lógica de un material motívico original que actúa como principio creador. Y, al respecto, sirva de ejemplo la música de Johann Sebastian Bach, cuya composición organicista desarrolla toda clase de parámetros musicales a partir de una idea principal, por lo que el dispositivo de repeticiones no puede sofocar lo particular. La música de Bach contrapesa la necesidad del cambio con la búsqueda de aquello a lo que éste obedece y que se revela

en las leyes armónicas de la tonalidad. Pero siempre evita los planes estructurales preconcebidos para tan sólo someterse a la propia lógica interna de la idea.

Sin embargo, si se habla de una nueva filosofía organicista será preciso buscar un tipo de composición que esté a la altura, lo cual se ha conseguido con la nueva música de Schönberg, que sustituye los planes armónicos de la tonalidad por las exclusivas relaciones intrínsecas de cada tema. Lo que significa que las propias relaciones de un tema constituyen la base orgánica para el todo de la obra. Al respecto, Arnold Schönberg escribe:

La unidad del espacio musical exige una percepción absoluta y unitaria. En este espacio (...) no hay ningún sitio inferior absoluto, ni derecha ni izquierda, ni hacia delante ni hacia atrás. Toda configuración musical, todo movimiento de los sonidos tiene que ser entendido como una relación mutua de éstos, o como sus vibraciones oscilantes, que aparecen en tiempos y en sitios diferentes (Schönberg, 2004: 109).

Así, Schönberg habla de una percepción absoluta que es la del todo de la pieza, conseguida por un desarrollo libre e integral del tema-movimiento. Sin embargo, su música no sólo rechaza teorías y preguntas preconcebidas, sino también aboga por un movimiento libre de todo centro de atracción, siendo su trabajo de compositor fundamental: trabajar en las relaciones y la experimentación de cara a su comprensibilidad. Lo que enseguida es confirmado por uno de los personajes del oratorio *La escala de Jacob* de Schönberg (*Die Jakobiester*, 1917):

Sea hacia la derecha o hacia la izquierda, hacia delante o hacia detrás, hacia lo alto o hacia lo bajo –es preciso proseguir, sin preguntar lo que hay delante o detrás de vosotros. Eso debe permanecer escondido: podéis, debéis olvidarlo para cumplir la tarea.

Por eso, al lado del dispositivo de lo fáctico, que muestra lo visible organizado a través de las repeticiones, siempre comparece la diferencia, que es lo que excede a toda gobernabilidad. Y si en *La escalera de Jacob* equipara el principio de variación de los motivos con la necesidad de una



rendición de cuentas ante el ángel Gabriel, en su ópera *Moisés y Aarón* (*Moses und Aron*, 1930-1932), Schönberg construye a partir de una única serie toda una ópera en la que contrapone las figuras de Moisés y Aarón para reflexionar sobre los límites del arte y del lenguaje a la hora de manifestar las ideas y la divinidad, optando también por la necesidad del silencio de Dios.

La música organicista, por tanto, basa la construcción de sus obras mediante un uso característico de las repeticiones y de las diferencias: el desarrollo temático. Cada variación del tema constituye su historia, puede ser tanto una presentación como un resultado, es siempre igual y diferente. Y los atributos de dicho desarrollo se pueden entender en términos subjetivos –acción, percepción y afección. Sin embargo, los efectos formales más poderosos de dicho desarrollo temático, basado en la repetición y diferencia de los motivos, depende de la paulatina revelación de un resultado, de una historia temática, del sentido conseguido a través del proceso de transformación.

Por su parte, se ha reconocido en la música de Debussy renuncia al desarrollo organicista del tema-movimiento. Su música normalmente se articula en torno a un centro inamovible, de ahí las repeticiones literales y siempre iguales. Pero junto a este elemento de repetición se trabaja con fórmulas motílicas mínimas que tienen la capacidad de cambiar hacia elementos que son siempre nuevos. Esa es precisamente la maleabilidad que convierte su música en profundamente cinética. Como cinética es la música de Stravinski, que presenta un ritmo y un metro de longitud variable y de acentuaciones irregulares. De esta manera, el tema-movimiento se trasciende cuando pasa a ser un tema-tiempo, en el cual es capaz de concentrarse toda una densidad de matices y de factores temporales. Así, en la música de Debussy o Stravinski son frecuentes las texturas estratificadas, es decir, varios estratos de sonido independientes que producen y forman una tema-tiempo plural (Lester, 2005: 50).

Además, en la música de Debussy puede que haya que repetir la intervención de un personaje melódico o de un paisaje rítmico dentro del

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

tema-tiempo, pero para acto seguido invocar un nuevo estado. Dentro de la sucesión temporal de la obra, es el acto repetitivo del *ritornelo* el que crea estados diferentes y el que, al mismo tiempo, permite comprender en toda su dimensión aspectos pasados. Por eso, “el ritornelo también tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que le rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas” (Deleuze y Guattari, 2006: 351).

## **2.5. EL CAMINO HACIA EL CONCEPTO (II)**

A partir del concepto de pureza deducido de la nueva experiencia vital, el reconocimiento de la autonomía de la música y del cine se ha fundamentado en el desarrollo de su devenir y en sus procesos de funcionamiento, por lo que son los propios materiales de la música y del cine los que permiten llegar a audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas. Conforme a ello, el nuevo significado de pureza tiene que conseguir unir el análisis sonoro y fílmico con los argumentos exteriores y generales. A partir de aquí hay que ver cómo esto es posible, es decir, cómo se relacionan el estudio inmanente de los materiales con su construcción formal para que dicha unión permita desprender conclusiones generales. Y, sobre todo, por qué se llega a unas conclusiones y no a otras. A lo sumo, resulta necesario plantear una urgente pregunta: ¿dónde se buscarán los rastros de la música pura y el cine puro para dar con esos argumentos generales? Un camino obvio en el estudio de la obra pura que se sostiene por sí misma radica en comprender la función concreta de procedimiento en cada caso particular. Este es el fundamento filosófico de Deleuze y Guattari (2005): la historia de la filosofía y del arte no se puede entender como una sucesión de sistemas, sino como una realidad de planos iguales en los que cada uno presenta sus posibilidades de relaciones entre los elementos. Precisamente, gracias a esta premisa se ha podido reactivar el concepto tradicional de pureza según los criterios de una nueva experiencia vital, y se ha podido aplicarlo en la música y el cine.

Ahora, por tanto, es el momento de estudiar cómo desde la música y el cine puede adquirirse dicho estatuto de lo puro. En otras palabras, ha llegado el momento de presentar una propuesta de estudio de la música pura y del cine puro. Se propone una “crítica de la música pura” y una “crítica del cine puro” que se caractericen por hacer aparecer en su inmanencia el espacio en el que se despliegan los acontecimientos, en este caso musicales o cinematográficos, no para encerrarlos en sí mismos, sino para poder así describir audiciones y visiones cualitativas que van más allá de la

música y el cine. Se pretende una ilustración que demuestre las implicaciones de la música y del cine relacionadas con el pensamiento y con las fuerzas del ser. Al respecto, resulta necesario elegir empíricamente un dominio en el que las relaciones se puedan describir. Para ello hay que capturar el espacio en el momento de su propia existencia, para captar así las leyes de su construcción. Ahora bien, lo importante es que ello se deriva exclusivamente de los propios datos inmanentes de la música y del cine, por lo que dichas leyes se barajarán como conceptos de la música y del cine.

Si las respectivas críticas de la música y del cine tienen que ponerse al servicio de la inmanencia, se tiene que realizar un estudio genealógico de los materiales que constituyen la música y el cine. No otra cosa ha instaurado el plano de inmanencia contemplado; no otra cosa significa el reajustado concepto de pureza. Y será ahora cuando el término composición valdrá tanto para un terreno como para el otro. Porque los artistas son también constructores. Llega un momento en que todo es composición de conexiones que luego se tendrán que comprender y pensar.

### **2.5.1. Crítica de la música pura.**

El concepto de música pura o absoluta surge de la estética musical del siglo XIX. Lisa y llanamente supone la reivindicación de la música instrumental, desprovista de cualquier argumento y factor extramusical. Y, en efecto, tal planteamiento, si se sigue la historia de la música en general, no sólo la occidental, es totalmente novedoso. Basta imaginar que el oyente de una sinfonía se cierra en una sala oscura, como si se tratase de una sala cinematográfica, y se dispone a escuchar un proceso musical puro. La música, por tanto, ya no tiene ninguna función litúrgica, política o social.

Dicho concepto aparece en el seno del romanticismo, lo que ocasiona un auténtico cambio de paradigma: por primera vez en la historia se valorará la música instrumental por sí misma y se conseguirá su emancipación de la palabra. Al respecto, la posición de Schopenhauer es una de las más

destacadas. Schopenhauer, además, era un kantiano, de ahí que la nueva concepción de la música pura no pueda entenderse sin el legado de Kant de fines del siglo XVIII. Efectivamente, la estética romántica sigue con los preceptos del genio o la idea de originalidad (Kant, 2007). Unos conceptos que recuperará otro de los impulsores del concepto de música pura, Hanslick, aunque éste ya reacciona contra la estética del sentimiento propia del romanticismo: la música no significa nada fuera de lo musical.

Por lo tanto, de cara a buscar los cimientos del nuevo concepto de pureza, es preciso atender a todo este legado. Así, se ha visto que este trabajo ha tenido una clara inspiración formalista, siguiendo la tradición de Hanslick. Pero, al mismo tiempo, también se han buscado esos elementos no musicales ni cinematográficos que permiten realizar una filosofía de la música. Es por ello que no puede entenderse el significado de lo puro sólo como la simple ausencia de elementos extraños. La música no puede ser sólo música, es también movimiento, pensamiento y tiempo. En otras palabras, se tiene que atender la analogía música-mundo o música-naturaleza. ¿Se reconocen en este planteamiento influencias románticas? Seguramente. No hay que olvidar que los románticos reaccionan contra toda una tradición racionalista e iluminista que menoscaba la música pura, de ahí también que le otorguen el máximo valor. Un valor en claro paralelo con la valoración del yo. Así, Erwin Leuchter destaca la individualidad de la música romántica: “mientras en el período clásico la forma preestablecida representaba un elemento objetivo dentro de un arte extremadamente subjetivo, nótase en el Romanticismo una adecuación siempre mayor del continente, al contenido; lo que quiere decir que la forma se ‘individualiza’” (Leuchter, 1946: 153). Asimismo, Leuchter diferencia dos etapas a la hora de explicar la música romántica. Por un lado estarían los compositores que reaccionan contra las formas objetivas del clasicismo para subordinarlas siempre a la expresión del yo. Este sería el caso de Schumann, Schubert o Chopin. Sin embargo, otro aspecto fue la intención de convertir la música pura en un vehículo realista, es decir, para describir programas y situaciones, ya que según el pensamiento romántico la música ya no imita a

la naturaleza, sino que está en la naturaleza como un principio ordenador y secreto. A ello responden los poemas sinfónicos de Listz, Berlioz e incluso la ópera de Wagner –aunque en este caso lo que describe el *leitmotiv* wagneriano son conceptos abstractos como el amor o el destino (Leuchter, 1946: 147-163). Así, siguiendo con este propósito, el término de pureza ya haría referencia a la posibilidad de describir, de conectar con el naturalismo, una manera que aquí también se ha seguido.

Pero, por otro lado, Leuchter también habla de una culminación del romanticismo, conseguida con el expresionismo de la música de Schönberg y con los nuevos poemas sinfónicos de Debussy. Aquí, sin embargo, se ha visto esa nueva música como una reacción contra el romanticismo, lo que también ha permitido entender de otra manera el concepto de pureza. Porque la subjetividad de la nueva música de Schönberg es de otro tipo, y la música programática de Debussy también. Se conserva su espíritu individualista, pero las formas cambian. Aunque el cambio radical se produce en la relación con el mundo, una nueva relación que mutará necesariamente la perspectiva del pensamiento y del yo.

Aun así, la posición romántica, su interpretación del concepto de pureza y de la música, ¿suponen realmente una novedad en el pensamiento de la música? Así, en esta investigación se ha visto que el concepto fundamental para hablar de la música ha sido el de armonía. Ya los pitagóricos hablaron de una música cósmica, es decir, de las relaciones entre la música, la física y las matemáticas, lo que significa que las leyes de la música y de la armonía podían reducirse a relaciones precisas entre números. Pero el propio concepto de armonía tiene que entenderse en su doble significado: las propias relaciones armónicas y naturales de los sonidos y la capacidad mediante la composición de conseguir un todo armónico. Y en ambos sentidos puede hablarse de música pura. Sin embargo, también es cierto que la nueva experiencia vital permite una nueva interpretación de esta relación. De hecho, el nuevo concepto de lo puro puede derivarse del de armonía. Lo que cambia, lógicamente, es la imagen

del pensamiento, la experiencia vital que ocasionará un diferente tratamiento del tiempo y del movimiento.

De la misma manera, el triunfo de la música instrumental no podrá entenderse sin movimientos y reformas que se remontan muchos siglos atrás. Es por eso que sí que puede realizarse un recorrido por la historia de la música e investigar cuáles son las respectivas imágenes de la música pura. Se trata, como se ha dicho, de echar un vistazo a la historia de la música desde el punto de vista de la pura materialidad y descartando cualquier aproximación cronológica o progresista. En este sentido, se podría reconocer que la música pura equivale al concepto de armonía. Pero, ¿qué tipo de armonía? De ahí que el concepto también equivalga al significado propio de plano de inmanencia, es decir, de imagen concreta de pensamiento. Desde este punto de vista, la historia del concepto de lo puro en Occidente albergará, al menos:

- La música pura en la antigüedad: la música armónica.
- La música pura en la cristiandad: ritmo, notación y composición.
- La música pura en la modernidad (barroco, clasicismo, romanticismo): la música pura.
- La(s) nueva(s) música(s).

En cualquier caso, también se tiene que demostrar que este repaso por diferentes modelos o paradigmas quiere romper el pensamiento de las teleologías transcendentales, para hacer referencia precisamente a la manifestación de conjuntos de planos que caracterizan la existencia de las distintas formaciones generales.

### 2.5.1.1. La música armónica.

Si el concepto de pureza se ha reactivado utilizando una terminología kantiana, aunque invirtiéndola, la nueva filosofía de la música tiene que utilizar una terminología platónica y realizar una operación análoga. Platón, siguiendo a Pitágoras, es el primero que reconoce que en el nacimiento de la filosofía se encuentra la música. Sin embargo, también es cierto que Platón niega al arte de los sonidos la capacidad de filosofar, porque es la filosofía racional la que se erige como la principal de las músicas (Platón, 2000), desprendiéndose un ideal que viene, por tanto, de fuera de los sonidos. En este sentido, si se quiere aspirar a un concepto de música pura que consiga abarcar más dimensiones de significados habrá que corregir dicho planteamiento.

Asimismo, no hay que olvidar que la música que estaba valorada en la Antigua Grecia era la vocal por encima de la instrumental. Justamente este es el origen de la gran ambigüedad contradictoria entre el placer físico que proporcionan los sonidos de la música y el placer moral del concepto racional de la composición y del estudio de las relaciones interválicas. Al respecto, es cierto que la concepción platónica de la música la considera ritmo y armonía, pero estos parámetros siempre estarán por debajo del logos racional (Platón, 2000a: 171). Además, dentro de la concepción griega, se suele explicar el término *mousiké* como un derivado de las nueve Musas, las conocidas patronas de las artes pero también las que dirigen a cada uno hacia su propia predisposición natural. Por tanto, también es cierto que la música se encuentra relacionada con las otras artes y, a la vez, con otros argumentos de tipo general.

Siguiendo en esta línea, según los griegos la música es *divina* porque proviene de las diosas Musas. Ello supone toda una serie de características que afectan tanto a los intérpretes como a los oyentes, que Platón explica en su diálogo *Ion*:

La Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos



los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo (Platón, 2000a: 124-125).

Según esto, si la música es divina porque proviene de las Musas, los músicos adquieren el papel de oráculos o intermediarios inspirados por la divinidad. Y precisamente la función de estos oráculos es conectar dichas fuerzas divinas con el auditorio. Con ello la música consigue transmitir a través de la atmósfera, a través del medio, lo divino (García Bacca, 1990: 19-63).

Pero la divinidad de la música afecta tanto a lo natural como a lo moral, una encrucijada que, como ya se ha apuntado, los antiguos griegos resolvieron por la vía metafísica. Así, Platón siguió las enseñanzas de Pitágoras, que realizó el primer estudio de la naturaleza del sonido a través de las relaciones interválicas –unas relaciones musicales que, según esta escuela, equivalen a los mismísimos procesos cósmicos. Y esa música cósmica estaba conectada con la música humana mediante la razón y el orden. Una razón y un orden que reflejan a través de la armonía las formas inmutables que son la esencia de toda la vida.

Sin embargo, también existieron teóricos que propusieron un pensamiento de la música más acorde con su práctica sensible. Desde este punto de vista, la figura de Aristoxeno (350 a. C.) se erige como el primer pensador inmanente de la música, a través de la obra *Elementos armónicos*, el más antiguo tratado de música conocido. Aristoxeno rechazó el método de los pitagóricos porque descuidan los datos de las sensaciones. Aunque tampoco se limitó a registrar empíricamente los fenómenos, ya que el arte musical era algo mucho más complejo. Así, según Aristoxeno:

La armónica ni merece el desprecio de un hombre inteligente ni tiene una importancia tan grande que sea suficiente para todo, como pretenden algunos, porque, como siempre se ha insistido, para ser músico es necesario adquirir muchos otros conocimientos además de la armónica, que es, como la rítmica, la métrica, la

orgánica, sólo una parte de la ciencia que constituye al músico (Comotti, 1994: 92)

Conforme a ello, para el estudio de la ciencia musical resulta tan fundamental la exactitud de la percepción sensible como la construcción del pensamiento y la organización del material. “Nuestra ciencia”, explica Aristoxeno, “conciene en general a toda la melodía musical, vocal e instrumental. Nuestro discurso se refiere a dos facultades: el oído y el intelecto. Por medio del oído nosotros juzgamos la extensión de los intervalos, por medio del intelecto nos damos cuenta de su valor” (Comotti, 1994: 93).

La música, por tanto, es el arte de los sonidos, pero en dicho arte ya interviene el pensamiento. Y este planteamiento encuentra su equivalente filosófico en las relaciones entre la mente y el mundo. Precisamente, de la filosofía de Platón se desprende una lucha contra el devenir, también contra lo irracional, siempre encarada hacia el ideal racional de lo inmutable. Ahora bien, ello no significa que no haya una preocupación por el propio devenir y lo irracional. Justamente esto se explica en la relación de la música con el material del sonido. Como afirma Eugenio Trías (2007: 854):

La filosofía debe atender, por tanto, a ese recinto umbrío, reino de la necesidad y de las sombras. Debe, pues, ser cuidadosa con sus sombras. Sólo así podrá ejercer ese papel que comparte con la música: su capacidad por alcanzar un poder de conciliación, una fuerza *sim-bálica*, sobreponiéndose a la ruda necesidad y al destino (que llama a la puerta), o agarrando a éste por el cuello. Música y filosofía logran así el exorcismo –ilustrado– del Mal. O la integración de esa potencia que, al modo de Mefistófeles, siempre pretende el Mal, pero termina colaborando con el Bien.

Además, si la principal filosofía es música, ello significa que el objetivo de la música tiene que ser el reconocimiento del primer principio de todo lo vivo y lo no-vivo, lo que Platón denominaba el Bien, y que es capaz de recoger en su seno tanto lo oscuro como la luz, es decir, todas las antítesis. Precisamente la existencia de un límite es lo que permite el conocimiento racional o la armonía, es decir, la ordenación del caos. Pero, al mismo tiempo, Trías también intenta ir más allá al deducir este límite de la vida

misma, de lo impensado de la vida y hasta de lo irracional (Trías, 2007: 807-868). Para ello resulta necesario matizar que si el logos o la razón es el gran ideal de la filosofía platónica, también tiene otros sentidos que van más allá del ideal racional. Así, antes de significar el nexo entre el pensamiento y el lenguaje, también atiene a esas proporciones de la naturaleza musical que no son sino la inauguración y la base de la palabra. Por lo tanto, ese logos musical es anterior al logos verbal, remite a los últimos caracteres de los cuerpos actuales. Y como cada acontecimiento está formado por diversas multiplicidades, habrá que buscar sus características definidoras.

Ahora bien, Platón también concibe el acontecimiento como obra de deidades o principios ideales de la naturaleza. Y Trías en ningún momento pretende desmarcarse de la concepción abstracta de lo universal y de lo particular, de la gran Forma o Uno de Platón. Su filosofía del límite no hace sino reafirmar esos aires de trascendencia. De ahí que su reconocimiento de las fuerzas no sea creíble de cara al proyecto de inmanencia presentado aquí. Y es que la propuesta de Trías y de su concepto tiende a la confusión, porque en lugar de destacar la música y el pensamiento como creadores de lo puro, es la propia música pura la que se refiere a algo, a ese Límite, de tal manera que se superpone siempre a la propia música. El Límite siempre está más allá de la música y de sus posibilidades de construcción.

Por consiguiente, se ha visto que para filósofos como Pitágoras o Platón el universo puede explicarse mediante conceptos abstractos cuantitativos, expresados en forma de números. El movimiento de los astros y el paso del tiempo, por ejemplo, pueden entenderse mediante la expresión numérica de su periodicidad: en un año hay cuatro estaciones, hay un ciclo lunar de cuatro fases, cuatro son también las edades de la vida humana, cuatro son los elementos de la materia y cuatro los puntos cardinales. Y esta forma de pensar sirvió para explicar el mundo, lo que constituye lo que Bergson (1973: 240-241) denomina “consideración del movimiento de los antiguos”, que consiste en explicar el mundo a través de sus números y periodicidades, es decir, de sus poses inmutables. Y para ello resulta fundamental el concepto de armonía, que hace referencia a la posibilidad de

reproducir estos elementos estáticos, eternos y esenciales. Y desde el momento en que el concepto de armonía se reconoce como musical, ello también significa que los sonidos están regidos por las mismas relaciones naturales. A partir de aquí, se puede fundamentar un axioma fundamental:

- La música, como las matemáticas, son un médium ontológico entre el ser humano y la naturaleza.

Sin embargo, hay que especificar qué tipo de música y qué tipo de matemáticas, pues según sus procedimientos surgirá una visión ontológica determinada. A lo sumo, se han sucedido diferentes tipos de matemáticas que han servido para producir diferentes visiones conceptuales y científicas. Al mismo tiempo, se han producido diferentes tipos de músicas. Se tiene que demostrar, por tanto, si es posible establecer un paralelismo entre los dos conceptos. De ser así, el estudio del concepto de música pura pasará por una apuesta por su inmanencia desde la cual se podrá ir mucho más allá. El planteamiento de Pitágoras, por tanto, es genial, pero necesita ser reajustado y actualizado<sup>19</sup>.

### *2.5.1.2. Ritmo, notación y composición.*

La subordinación de la inmanencia, de la música pura, a aquello trascendente que siempre está por encima, no hace sino reafirmarse en la música y en la filosofía cristianas. Aunque, en este caso, toda forma

---

<sup>19</sup>Similar recorrido realiza García Bacca para trazar su filosofía de la música, para la cual adopta el punto de vista del devenir de la ciencia, es decir, de la ciencia natural de los antiguos griegos, en la que había una identificación total entre palabra y música, hasta la ciencia nuclear de la nueva experiencia vital, que está representada por una música totalmente pura conseguida mediante instrumentos artificiales. Y, entremedio, el paradigma sagrado medieval y el modelo mecánico de la modernidad. García Bacca también considera la figura del compositor como un médium que relaciona las fuerzas del mundo con el ser humano: “el sujeto va haciendo de *manantial* de lo natural, racional, espiritual y nuclear de lo musical, en obras. Y complementariamente: el sujeto va haciendo progresivamente de *sumidero* de las obras musicales: desde las naturales, griegas, medievales... hasta las de nuestros días” (García Bacca, 1990: 548).

inmutable se refiere a Dios. Por lo tanto, habrá que hablar de una música sagrada. Y, en principio, queda muy claro cuáles tienen que ser los límites y subordinaciones de la música: todo tiene que ajustarse al canto y a las palabras sagradas, lo que significa que se dará prioridad a la música vocal. Conforme a ello, todos los sonidos tienen que estar patrocinados por centros lingüísticos que provienen de la liturgia, siendo la forma musical principal: la Misa. A partir de aquí, la Misa está dividida en diferentes partes (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*) que, a su vez, están compuestas por textos cuyas palabras actuarán como centros estructurales de la música. Y cada compositor tiene que demostrar, cada vez que compone una obra, que no compromete esa trascendencia. Al respecto, cabe recordar las palabras de San Agustín (1990: 295):

Y así ando fluctuando entre el riesgo del deleite y la experiencia del provecho (...) Aunque cuando me siento más emocionado por el canto que por las cosas que se cantan, entonces confieso que pecho en ello y que merezco castigo y que querría no oír cantar.

Sin embargo, es en la época medieval cuando se produce un cambio que modificará para siempre la historia de la música occidental: la polifonía, que permite la composición simultánea de varias voces. Y es que la polifonía, junto a otros recursos ya existentes como la ornamentación (silábica, melismática y neumática), y facilitando la creación de otros nuevos como el contrapunto (inversión, retrogradación, aumentación, disminución, etc.), permite ya hablar de la ciencia de la composición. Es cierto que la música siempre tenía que estar subordinada a la letra sagrada, sin embargo, el nuevo tipo de composición también permite desbordarla con repeticiones y desarrollos. Además, junto a la polifonía hay que destacar otro invento fundamental de cara a facilitar la música pura. Se trata de la notación, que, creada con el objetivo práctico de configurar con exactitud los sonidos y así crear un sistema de referencia, acabó permitiendo algo muy diferente<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> La captación del sonido mediante signos es un proceso que se puede comparar de alguna manera con la fotografía y el cinematógrafo, es decir, con la imagen entendida como un signo que sirve para captar la cosa. Sin embargo, el punto más importante de este hecho

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Precisamente, es en ese momento cuando se funda un concepto del que hasta entonces no había habido necesidad: composición.

La polifonía tiene una consecuencia fundamental: en la Edad Media la música no estaba considerada solamente como un arte sino también como una ciencia. Es justo esta posición la que ya permite el progreso de la composición en sus diferentes niveles. La composición de las entidades actuales y múltiples pero también la comprensión de sus conexiones. Es ahora cuando se avanza en la investigación del ritmo como forjador de unas repeticiones y de unas diferencias. El ejemplo más evidente se encuentra en la composición de motetes isorrítmicos, que son “un testimonio decisivo sobre el valor constructivo de las estructuras rítmicas en relación a las diferentes secuencias implicadas por las cadencias” (Boulez, 1992: 140).

**Garrit Gallus-In nova fert-Neuma**

PHILIPPE DE VITRY

Tenor (Neuma)

*Philippe de Vitry, Garrit Gallus.*

---

es que, en lugar de limitarse a captar los sonidos y las imágenes de la realidad, también surge la posibilidad de la composición, de un constructivismo.

En efecto, la isorritmia constituye el nivel formativo, es el plan de composición que determina de antemano los más pequeños detalles de la estructura rítmica para, a su vez, construir el todo de la pieza musical. Y un estudio de este ritmo ya indica que lo esencial radica en desmembrar el principio para distinguir en él los dos tipos repetición, uno estático y otro dinámico. Por consiguiente, la composición musical consta básicamente de tres niveles:

- La determinación de los sistemas cerrados: el diseño melódico repetido a lo largo de la obra.
- El movimiento que se establece entre las partes del sistema: el diseño rítmico que se repite más de una vez dentro de la misma obra.
- El todo cambiante que se expresa en el movimiento, porque hay una circulación entre la repetición melódica y la repetición rítmica, de manera que cada una puede contener o prefigurar a la otra y al mismo todo.

Por consiguiente, cada imagen individual ya tiene que contener o prefigurar los otros niveles, lo que significa, por ejemplo, que ya hay composición en el interior del diseño melódico. Al mismo tiempo, la composición será la disposición de los temas-movimiento y de los ritmos-movimientos. Así, los pioneros que posibilitaron la composición polifónica superaron la rigidez de las líneas monofónicas, consiguiendo, a su vez, temas musicales llenos de significado:

- Relaciones binarias entre los temas, que constituyen un contrapunto paralelo o contrario, donde el tema de una parte sucede a la de otra de acuerdo con un ritmo.

- Al mostrar la existencia de un tema que constituye el todo, se dota al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala o incluso lo rebasa.
- A lo que hay que añadir que es preciso que las partes actúen y reaccionen unas sobre otras, para mostrar de qué modo entran en conflicto y se constituye el conjunto de la composición.

Y en la posibilidad del pensamiento musical, que permite la combinación de elementos contrastantes en la polifonía, se reconoce la imagen sonora de la “armonía del mundo” (Alberto Gallo, 1994: 4). Todo ello responde a la necesidad de disponer de métodos de organización musicales, y eso a pesar del papel estructural que siempre jugaba el texto religioso. El propio esquema isorritmo, la repetición de fórmulas melódicas en el canto llano, las elaboradas manipulaciones canónicas y rítmicas de la técnica del *cantus firmus*, son otros ejemplos de coordinación puramente musicales que se desarrollaron en la época de la cristiandad europea (LaRue, 2007: 89). En otras palabras, ya puede hablarse de música pura.

Para un gran músico la letra es un pretexto, una ocasión, buscada o no, para una obra bien sonante en que las pretensiones de drama religioso, de centro del culto –cual las de toda *Missa*– resulten realizadas a Ópera musical, a Drama musical *cósmico*.

Las palabras suenan gramatical, sintácticamente, a una lengua determinada, pero musicalmente sólo cuentan como instrumento que emite vocales y consonantes por lo que tengan de sonante, de son, no de sonido lingüístico.

El que signifiquen algo es preterido con la eficaz e insuperable preterición de notas, de sones, de acordes, de formas musicales (García Bacca, 1990: 494).

Además, la aparición de este sistema compositivo presenta claras concomitancias con la disciplina del lenguaje y de la lógica filosófica. La música ahora es sonido y signo, es un material que se puede manipular. Y con ello se consigue reproducir argumentos generales que la retórica y la lógica emplean como signos del mundo: las clasificaciones varias del color musical según los movimientos de los signos, la adaptación de la figura del



*clímax*, la *repetitio* como elemento lógico, etc. (Alberto Gallo, 1994: 11). Así, las construcciones polifónicas, que unían diferentes ritmos y planos musicales, se erigen como una traslación de la multiplicidad de la vida –al respecto, destacan los motetes que aúnan, a través de la composición musical, diversos personajes y escenas y continuas referencias a motivos extramusicales.

### 2.5.1.3. *La música pura.*

En los siglos posteriores, se sigue investigando en la misma línea y aportando concepciones básicas como las de la afinación temperada, cuya resolución en una escala de doce tonos imperfectos llevó a desarrollar, en lugar de un sistema armónico perfecto, formas musicales en las que la idea de transición y desplazamiento es fundamental (Maconie, 2007: 182). Además, resulta importante destacar la creación y consolidación de los instrumentos musicales, así como la aparición de los primeros géneros de música estrictamente instrumentales. Aunque también es muy importante la consolidación de la música en el sistema humanístico, lo que se traduce en una nueva aplicación de los principios de la retórica a la música. En el mundo de la música este nuevo paradigma se constata con *Le nuove musiche* o *Seconda prattica*, impulsada a finales del siglo XVI por la Camerata Bardi, Giulio Caccini y, sobre todo, Claudio Monteverdi. En teoría, se produce una reacción en contra de las complejas polifonías renacentistas y se introduce una nueva textura musical, la melodía acompañada, a la vez que ya se consolida un sistema tonal en el que las disonancias son utilizadas como valor expresivo. Y todo indica que se convierte a la música en una servidora del texto poético, bien del madrigal o de la recién nacida ópera. Además, en una concepción de la música como expresión de los afectos y, sobre todo, capaz de mover los afectos. Sin embargo, es este objetivo el que precisamente obliga a considerar un nuevo significado de la música pura. Y ello a pesar de que es el propio texto el que justifica el desarrollo musical. Es

por eso que no se puede decir que la música es la sirvienta de la poesía, sino antes bien la música permite su expansión lírica. Sirva de ejemplo un fragmento del madrigal de Monteverdi *O sia tranquillo il mare, o pien d'orgoglio* (*Libro ottavo*, 1638). La última estrofa del madrigal es:

*Ma tu non torni, o Filli, el miovlamento  
l'aura disperge; e tal mercè ne sperì  
Chi fida a donna il cor e i  
Prieghi al vento*

Aquí no se puede decir que la música se parece al texto, ni que es su sirvienta. La estrofa es el punto culminante del poema, y Monteverdi hace repetir las palabras una y otra vez para permitir su expansión, para desencadenar todo su sentido a través de la música. Conforme a ello, si se puede hablar de música pura es porque puede hacer audibles dichas fuerzas, y su medio de hacerlo es repetir un concepto según su importancia, un pretexto que sirve para poder desarrollar la música.

No por casualidad, esta capacidad de variación continua también se refiere a las velocidades y remansos que manifiesta una forma musical, que, siguiendo la metodología de Spinoza, se traducirá a los afectos que es capaz de sentir un cuerpo. En este sentido, toda la música barroca busca un doble objetivo: reproducir los afectos de las acciones que describe y mover los afectos de los oyentes. Athanasius Kircher<sup>21</sup>, un tratadista de la época, manifiesta la potencia maravillosa de la música en una crítica de un madrigal de Gesualdo (Bianconi, 1994: 53):

Debiendo representar una historia trágica, donde el dolor vehemente y la angustia del ánimo aplastan a la alegría, muy oportunamente él tomó aquel llanto desde un tono que dista del octavo como distan entre ellos los extremos del cielo, para expresar mejor con su naturaleza opuesta la diferencia de los afectos, y nada más que esto es apto para representar tan tristes vivencias, tales vicisitudes trágicas entretejidas de afectos alternos.

---

<sup>21</sup> Kirchner, en su libro *Ars magna lucis et umbrae* (1946) describe el invento de la *linterna mágica*, que está en el origen de la proyección luminosa de imágenes. Asimismo, Kirchner también investigó las relaciones entre los sonidos y los colores, formando toda una teoría de la sinestesia.

Se alude así a la eficacia afectiva de la música. Y los tratadistas de la época se encargarán de relacionar cada elemento musical con cada efecto particular, constituyendo toda una teoría de los afectos a partir de la influencia de las cualidades melódicas, rítmicas y armónicas específicas de una composición musical. En este sentido, no es casual que el siglo XVII sea el momento del nacimiento de la ópera, que resulta de la unión de la melodía y del texto. Y ya desde el principio, con la separación entre las arias melódicas y sentimentales y los recitativos llenos de acción, comenzará una polémica que siempre ha seguido: ¿qué es más importante: la música o el drama?

Por otro lado, es ahora cuando se establecen los cimientos de la Práctica Común de la Tonalidad, que estarán vigentes en Europa hasta el principio del siglo XX. Ya se ha visto que esto supone el inicio de una posibilidad real de pensar la música de una manera pura, al constituirse una serie de reglas para formar obras instrumentales largas y totalmente libres de cualquier referencia lingüística o funcional. Básicamente, dichas formas son el concierto y la sonata. Y la posibilidad del discurso puramente musical viene dado por el establecimiento del sistema tonal, que sirve para organizarlos.

Paralelamente, también en el mundo moderno se establece la música como modelo científico. Así, Kepler, en *Harmonices mundi libri*, un tratado de 1619, recurre a la música para explicar la estructura del universo, y para ello aplica las reglas de la música moderna, desde la polifonía hasta la relación geométrica de las consonancias. Conforme a ello, la música revela la estructura arquetípica de los cielos, lo que significa que la filosofía y la ciencia encaminaron sus propias investigaciones al campo musical, siempre para encontrar correspondencias con las leyes naturales. Otros ejemplos de ello son los trabajos de Descartes (*Musicae compendium*, 1618) y Bacon (*Sylva silvarum*, 1626). Y, en este sentido, también se puede hablar de música pura, pues la música es bella sin el auxilio conceptual del texto porque es capaz de erigirse en una demostración ontológica del funcionamiento del universo (Bianconi, 1994: 54).

Sin embargo, la ciencia de los modernos no es la misma que la de los antiguos o los medievales. Según Bergson (1973: 287), entre ambos paradigmas hay un cambio de actitud fundamental: “la ciencia antigua cree conocer suficientemente su objeto cuando ha señalado algunos de sus momentos privilegiados, mientras que la ciencia moderna lo considera en cualquier momento”. En suma, según Bergson, Galileo, Kepler o Newton estimaron que, en el estudio de la vida, no había momentos esenciales o privilegiados, sino siempre momentos cualesquiera. Para los antiguos la ciencia era puramente estática, consistía en encontrar figuras que estuvieran dadas de una vez, como las Ideas platónicas o las relaciones armónicas de las matemáticas. Mientras que la ciencia moderna sustituye las figuras por una ecuación que consiste en ver en qué punto del trazado de la curva se está en cualquier momento (Bergson, 1973: 290). Se trata, por tanto, de aplicar una ley del movimiento y del tiempo mediante ecuaciones matemáticas, lo que ocasionará una visión mecanicista y determinista del universo. Y esta es la razón por la que Bergson tan sólo ve una diferencia de grado y no cualitativa entre los antiguos y los modernos, ya que ambos se enfrentan a la duración tratando de articular poses estáticas –que afectan a todo el cuerpo unos y a momentos cualesquiera los otros.

Y el ideal de la música moderna seguirá en esta dirección. La nueva composición musical aísla todos los factores del tema y los sitúa en el mismo rango. Y refiriéndose a momentos cualesquiera consigue, a la vez, mover los afectos y formar una obra compacta y mecánica. Este es, precisamente, el punto de vista de las filosofías de Leibniz y Spinoza, que también incluyen a la música. En principio, los dos continúan con el argumento que establece las relaciones entre la armonía y la música cósmica. Así, Leibniz se sirve de una metáfora musical, la “armonía preestablecida”, para explicar su visión del universo, según la cual el universo está formado por multitud de sustancias individuales o *mónadas*. Pero el concepto de *mónada* es una defensa metafísica, ya que se refiere al alma o al sujeto como punto metafísico: “cada sustancia singular expresa todo el universo a su manera y que en su noción todos sus acontecimientos están comprendidos con todas

sus circunstancias y toda la serie de las cosas exteriores” (Leibniz, 1984: 79). Y ello es posible precisamente porque existe una armonía preestablecida y un dios trascendente que implica todas las cosas en un todo pleno de sentido. Por lo tanto, el ideal de la filosofía será el establecimiento de un plan de composición, un plan que seguirá a la Naturaleza. De hecho, la mónada es susceptible a su vez de muchas variaciones, al igual como los doce sonidos de la escala pueden combinarse de muchas manera diferentes. Sin embargo, lo más importante de todo es que la mónada ya contiene en sí misma la información que formará parte de su vida; está, por decirlo de algún modo, preñada de su futuro. Y es de esta manera que el compositor, utilizando los temas a modo de mónadas que se desenvuelven y varían, realiza un ejercicio de matemática, cinética y de metafísica símbolo de la armonía divina preestablecida: “el compositor hace matemáticas sin saberlo.”

Por su parte, la visión del mundo de Spinoza es totalmente inmanente. La referencia a la teoría de los afectos es el punto de partida para su filosofía. En este sentido, para Spinoza la Naturaleza es un conjunto de relaciones entre todos los cuerpos, de lo que se desprenden consecuencias a nivel afectivo (Spinoza, 2005: 90):

Quando algunos cuerpos de la misma o distinta magnitud son forzados por otros a que choquen entre sí o, si se mueven con el mismo o con distintos grados de rapidez, a que se comuniquen unos a otros sus movimientos en cierta proporción; diremos que dichos cuerpos están unidos entre sí y que todos a la vez forman un solo cuerpo o individuo, que se distingue de los demás por esta unión de cuerpos.

Y dichas relaciones son tan extensas y complejas que sólo la música y las matemáticas pueden estar a su nivel. Por eso, la entidad se tiene que definir en términos de las relaciones entre las cosas materiales. Ello significa que ya no es precisa la voluntad de un Dios trascendente que lo ordene, sino los parámetros que definen el mundo se determinan según sus propias leyes inmanentes, de modo que la naturaleza puede dar cuenta de sí misma de una manera pura y autónoma. En este sentido, resulta sorprendente el

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

paralelismo que se produce en el campo de la filosofía y en el musical, ya que mientras Spinoza forja esta visión inmanente del mundo, la música está gestando las formas y los recursos para construir grandes edificios de música instrumental, es decir, grandes edificios de inmanencia sonora que se justifican por sí mismos.

---

Desde el punto de vista de una ciencia moderna y de una música moderna, no se puede trazar una frontera muy clara entre el barroco y el clasicismo. Es evidente que el clasicismo presenta una nueva textura musical, pero el problema sigue siendo la evolución de la música hacia su pureza instrumental. A lo sumo, la progresiva autonomía de la música instrumental abre las puertas al pensamiento musical, a las ocurrencias musicales, en una clara concordancia con la definición presentada por Kant de razón pura: “entre los conocimientos *a priori* reciben el nombre de puros aquellos a los que no se ha añadido nada empírico” (Kant, 1988: 43). Desde este punto de vista, una ocurrencia o una idea es estrictamente autorreferente, lo que significa también que el conocimiento de las cosas depende del sujeto, su razón y su capacidad representacional. Sin lugar a dudas, el equivalente musical de Kant se encuentra en las últimas obras de Johann Sebastian Bach, absolutamente configuradas y construidas a partir de un solo tema. Por ejemplo, en *El arte de la fuga (Kunst der Fuge)*:



J.S. Bach, *El arte de la fuga*

La emancipación de la música instrumental respecto al texto también coincide con el giro copernicano que Kant introduce en la filosofía, según el cual se rechaza el mundo como algo en sí, es decir, sólo importa la visión que el sujeto tenga de este mundo. Efectivamente, se ha producido una subordinación del objeto al sujeto, y ese sujeto es el artista, en este caso el compositor. De ello se deriva un nuevo concepto de armonía, que ya no surge del propio mundo, sino de la música y de las ideas del compositor. En definitiva, la música y la idea son más verdaderas que el mundo. Desde este punto de vista, la razón pura no busca sino adaptarse al mundo. Y las matemáticas buscan referirse a algo del universo, buscan matematizarlo. Se deriva, por tanto, una relación entre el universo y el ser humano, y si esto es posible es porque ambos son pensamiento. Justamente este es el significado de la lógica trascendental, del que se deriva este concepto de lo puro, que Eric Rohmer (2005: 117) matiza: “se entiende por pura a menudo una música que se recrea en los juegos formales, música concebida como una arquitectura o un álgebra. En este sentido, las músicas de Mozart y de Beethoven no son puras: son músicas de la voluntad pura, del pensamiento puro, que es muy diferente, y, en lugar de privarles de contenido, les concede el más rico que pueda existir”.

Porque una sonata de Mozart o una sinfonía de Haydn avanzan, trazan relaciones temporales entre las partes, siendo el tiempo el primer factor. Y esta es la gran diferencia respecto a las obras de Bach o Haendel, todavía subordinadas a un sistema de retórica. El compositor barroco y el compositor clásico coinciden en un mismo trabajo compositivo que consiste en formar acontecimientos musicales puros. Ahora bien, frente a la continuidad del lenguaje barroco, a modo de un discurso, el estilo clásico prefiere una división periódica bien definida, que no tiene que ser siempre de bloques regulares y simétricos. En este sentido, no hay que olvidar que Mozart concibió la forma-sonata según sus posibilidades teatrales: los dos temas, con todos sus movimientos, crecimientos y progresiones, equivalen a dos personajes, de ahí la importancia de los desarrollos y de la coherencia del conjunto. Y la prueba de la pertinencia de esta correspondencia se

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

encuentra en la propia música operística de Mozart, en la que aplica la misma metodología. Así, no por casualidad, “los grandes finales de acto de las óperas mozartianas surgen precisamente del espíritu elaborativo, de la grandiosa unidad de concepto del *desarrollo* sonatístico” (Pestelli, 1994: 294).

Al respecto, la aportación de Mozart se basa en fundamentar el ritmo en grupos masculinos, que están compuestos por una célula, y femeninos, formados por un período preparatorio al que le sigue una cima y un descenso. Estas diferencias se producen, por tanto, al prolongar una parte de la frase, produciendo irregularidades.



W. A. Mozart, Cuarteto en Si bemol mayor

El ejemplo, extraído del *Cuarteto en Si bemol mayor* de Mozart, es de gran riqueza constructiva: 3+1+1+3+ (el último es quizá un compuesto de 2+1). Y, no por casualidad, el mismo Schönberg calificó a Mozart de “compositor dramático” (Schönberg, 2004: 74), es decir, claramente se puede reconocer una “fertilización mutua entre el material de sus conciertos y el de sus óperas” (Keefe, 2007: 105).

En la misma línea, la obra de Beethoven confirma a partes iguales esta apuesta por la conciencia pura del sujeto pensante. Como explica Pestelli (1994: 402):



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Para Beethoven, la melodía ya no es una noción unívoca, sino un espectro de gradaciones infinitas, del dicho no cantable e inarticulado hasta la cantinela basada en el trío. Sin embargo, si bien el máximo instrumentalista de la música de Beethoven no se puede identificar con ninguna palabra, sí que consigue con sus armonías y con el ritmo un carácter antropomórfico, como el mismo compositor indica en sus indicaciones: “perdiendo las fuerzas”, “doliente”, “poco a poco de nuevo vivo” (op. 110), “oprimido” (op. 130), “sintiendo nueva fuerza” (op.132).

Todo esto se confirma en la relación de Beethoven con la forma-sonata, de la que profundiza su sentido dramático exagerando las contradicciones entre los temas, las dinámicas y los movimientos. Pero, sobre todo, profundizando su construcción formal, otorgando a la reexposición toda su coherencia a partir de las consecuencias que se derivan del desarrollo. Beethoven es el gran creador del desarrollo sinfónico, pero se trata de un desarrollo formado por eliminación, que consiste en tomar un tema e ir despojándolo de sus notas hasta llegar a esa esencia concentrada. Sirve aquí la comparación con la mónada leibniziana o la idea pura de Kant, que contienen en ellas mismas la información del todo. De igual manera, las células de Beethoven están preñadas de futuro, pero su búsqueda no se centra en el ritmo, sino en un desarrollo por eliminación, de donde surge que se pueda hablar de un personaje rítmico, que es despojado de sus atributos hasta llegar a la mínima esencia.

Y para una interpretación de la música pura de Beethoven y del clasicismo hay que tener en cuenta esta inmanencia que viene dada siempre desde el antropomorfismo. Efectivamente, de ello se desprende un carácter simbólico que será resuelto desde una filosofía del organismo, según la cual la obra es entendida como una forma que surge por derivación lógica de sus materiales motivicos, que aseguran su unidad y su coherencia. Así, recordando el planteamiento de Kant, un producto organizado es aquel en el cual todo es fin y, recíprocamente, también medio. En otras palabras, en la configuración de la obra pura, nada es en balde, sino todo es fin. Y precisamente de aquí se desprende una comparación con la naturaleza. Sin embargo, al mismo tiempo se afirma la confianza en el ser humano por

resolver las contradicciones y por encontrar, en este caso a través de la música, los arquetipos ideales que conforman a la propia naturaleza.

Por su parte, con el romanticismo se comienza a abandonar la ambición humanista de una universalidad de derecho. Definitivamente se pasa de una comprensión de la música que utiliza la retórica y el lenguaje verbal como modelo, a un entendimiento de la obra musical como ser vivo, como un organismo que resuena en un territorio. Se produce con ello la confirmación de la música clásica de Mozart, Haydn o Beethoven. Sin embargo, en el romanticismo también se valora la unión de las artes, aunque, a su vez, siguiendo con la revalorización de la música, todas aspiran a su modelo. Efectivamente, en la transición del clasicismo al romanticismo se produce la acuñación explícita del concepto de “música pura” o “absoluta” por parte de pensadores como Hoffmann.

La idea, como se ha visto, supone por un lado una reivindicación de la música instrumental por encima de la vocal, y por el otro la alta valoración de la propia música. Sin embargo, al mismo tiempo, se configura un ideal de música que desborda los límites de su propio arte, ya que el “puro músico” es también un literato, un narrador o un crítico, es decir, utiliza la música como otros piensan o narran (di Benedetto, 1994: 24). La muestra más evidente de ello es la tradición *liederística*, en la cual se mezcla a la perfección la música pura con la relación con un argumento. Precisamente, con mecanismos estrictamente musicales se pretende reproducir los sentimientos y movimientos del texto, bien sea la imitación de una máquina de coser (*Gretchem am Spinnrade*, Franz Schubert), de un caballo al cabalgar (*Erlkönig*, Franz Schubert) o los más diversos sentimientos (*lieder* de Robert Schumann). Y, de una manera paralela, este planteamiento pasa al prototipo de música pura por excelencia, es decir, a la propia sinfonía, cuyo desarrollo va en función de los intereses descriptivos, dramáticos y programáticos del compositor.

El propio Beethoven ya introdujo temas programáticos (*Sinfonía nº 6*) o la posibilidad de un coro que cante el mensaje de la obra (*Sinfonía nº 9*). Pero también hay que hacer notar que en la nueva valoración romántica de

la música, se destaca de este arte la posibilidad de superar los límites comunes, bien sea el de las simples palabras o el de los sistemas perceptivos ordinarios. De nuevo, este aspecto fue llevado a sus últimas consecuencias por Beethoven en sus obras últimas, sobre todo en sus últimos cuartetos, sonatas para piano y en la *Misa Solemnis*. En estas obras el carácter organicista, del que derivaba la construcción dramática, se disuelve en fragmentos que sintetizan definitivamente la ambición por ir más allá. Hay que recordar que Beethoven, con este rompimiento de la totalidad orgánica, conseguía el efecto de lo sublime. Pero cuando lo desmesurado y lo informe se imponen al ser orgánico, se deja inmovilizado al sujeto y, al mismo tiempo, se desprende un sentimiento de superioridad hacia aquello que aniquila.

En la misma línea de sublimidad, destaca Héctor Berlioz con sus poemas sinfónicos. Sobre todo con su *Sinfonía fantástica*, que supone un determinante avance en la construcción de un todo temático (*idée fixe*), siempre en conjunción con un tratamiento de la orquesta y de la instrumentación que son desarrollados a partir de las necesidades dramáticas y convulsivas de un drama. Sin olvidar que el propio Berlioz tiene una idea de la composición totalmente afín al montaje cinematográfico, introduciendo temas y describiendo ambientes en función de una visualización argumental. Así, según Adorno (2008: 70), la elección de los timbres y del color en el romanticismo “no depende de ninguna regla; únicamente se justifica por las exigencias concretas del contexto compositivo específico.”

Pero, al mismo tiempo, la propia voz también es llevada al terreno del instrumento, sea el piano o la orquesta, para llegar a un momento en que ya no son importantes los significados, sino los devenires musicales no como imitación sino como pura fuerza material. Y precisamente en esta dirección se encaminarán las óperas de Wagner y de Giuseppe Verdi, cada vez con una instrumentación más compleja, importante y con unas exigencias vocales más acusadas, más inhumanas. Sin embargo, esta reivindicación de lo puramente musical siempre va acompañada de un afianzamiento de la

composición: “Wagner aprende de Berlioz la emancipación del color con respecto al dibujo, recupera para el dibujo el color liberado y supera la antigua divergencia entre color y dibujo. Aquí triunfa verdaderamente sobre cualquier esquema” (Adorno, 2008: 69).

Desde este punto de vista, un pensador que convierte el tema de la experiencia en el centro de sus investigaciones es Schopenhauer, que, no por casualidad, es el filósofo que convierte la música en un eje fundamental de la filosofía. ¿Por qué? Porque la música es capaz de alcanzar la realidad de una manera bruta, directa. Se produce, por tanto, una corrección del tradicional desprecio kantiano e ilustrado. En principio, Schopenhauer también diferencia dos niveles de conocimiento, que él denomina la representación y la voluntad. El primero haría referencia a los límites comunes del idealismo y del materialismo, es decir, el ser humano percibe las cosas como entes existentes en el espacio y regidos por relaciones causales –de nuevo, las categorías subjetivas. De ahí que se trate de una representación en la medida en que todo tiene su origen en el aparato perceptual. Y de nuevo hay una barrera con la cosa en sí, con la forma real de las cosas. Pero Schopenhauer no habla de ideas platónicas que serían los originales estáticos y esenciales de la copia, sino de la voluntad, de una especie de energía que es el impulso de la vida, y que trasciende las categorías de espacio, tiempo y causalidad, también la división cartesiana entre lo mental y lo físico. Ya no hay tiempo ni espacio, tan sólo la voluntad. Según Schopenhauer, el mundo en cuanto cosa en sí es una gran voluntad que meramente quiere, es decir, cambia. Pero, al mismo tiempo, la voluntad también afecta a cada uno de los seres, incluido el ser humano, en cuanto que es la fuerza que lo hace vivir. Por lo tanto, una manera de conocer el mundo en continuo querer-devenir, será estudiarse a sí mismo como ser que continuamente quiere y deviene. En definitiva, se aspira a transformar la experiencia interior en un medio para conocer el mundo.

Schopenhauer utiliza una terminología estrictamente platónica y kantiana para explicar el concepto de voluntad, que está fuera del alcance del sujeto y de sus representaciones. Es decir, se trataría de la Idea o la

cosa en sí. No obstante, lo que lo diferencia de la filosofía típicamente idealista es la descripción de la propia voluntad. Porque se trata de la esencia que hay en toda forma de vida, la esencia que impulsa la evolución creadora, el continuo devenir. Dicha fuerza no se puede conocer, sólo se puede aludir a ella. Y la mejor forma de hacerlo es a través del arte. Pero todas las artes, desde la arquitectura a la literatura, no dejan de ser representativas, por tanto no pueden dar fe de la voluntad sino indirectamente, a través de una objetivación. Hay un arte, en cambio, que supera esto en cuanto no tiene nada que ver con lo concreto: la música. Schopenhauer es valedor, por tanto, de una música pura desprendida de todo artefacto representativo, es decir, de la palabra.

Ello tiene, en primer lugar, una clara consecuencia: si “se consiguiera ofrecer una explicación de la música plenamente correcta, completa y que llegase hasta el detalle, es decir, una pormenorizada reproducción en conceptos de lo que ella expresa, esta sería al mismo tiempo una suficiente reproducción y explicación del mundo en conceptos o algo de ese tenor, es decir, sería la verdadera filosofía” (Schopenhauer, 2004: 323). Y en esta filosofía ya se incluiría la confusión entre la materia y la mente, porque Schopenhauer, con el concepto de la voluntad, naturaliza la mente.

Pero, además, Schopenhauer presenta la idea de que la música no sólo representa las fuerzas de la naturaleza, sino además es capaz de serenar o apaciguar al individuo, a la voluntad misma. La música también es la voluntad en cuanto afecta al oyente. Ahora bien, tampoco hay que olvidar que todo el trabajo de Schopenhauer tiene una finalidad muy clara: acabar con la misma voluntad de vivir. En otras palabras, ¿está negando la misma música? Precisamente, esto será lo que le echará en cara Nietzsche. Sin embargo, Schopenhauer es quien aporta la definición de música pura que aquí será desarrollada: si se consigue describir la música, se conseguirá describir el mundo. Ello es posible desde el momento en que la duración y el tiempo creadores nacen de la música. La música descubre el ser en el mismo movimiento que revela el tiempo en su realidad concreta. Se revela,

por tanto, el carácter concreto del tiempo, que ya Kant explicó mediante su lógica trascendental.

Queda definida, por tanto, la música pura y su capacidad ontológica de reproducir el ser de lo real. Sin embargo, Schopenhauer no destaca que la música es básicamente composición, tampoco que es mediante las relaciones formales entre las partes que se convierte en una reproducción ontológica de la vida. Es en este sentido que vale la matización que aporta Carl Dalhaus, que siguiendo los pasos de Schopenhauer sí destaca ese aspecto formal: “resulta pues indiferente si un programa actúa como impulsor o no: la lógica musical aparece en piezas que para algo sirven como una trama cerrada que no necesita ni soporta apoyo alguno externo. Si la forma musical debe valer como forma esencial y no como forma aparente, entonces debe fundamentarse a sí misma. El en-sí mismo de la música programática es la música absoluta” (Dalhaus, 1999: 134-135). Conforme a ello, la emancipación de la música con respecto al paradigma verbal de la retórica se consigue a través de un ideal de pureza que se puede caracterizar como organicista, ya que se caracteriza por la valoración del dispositivo a partir de los principios de unidad y coherencia en la obra musical.

#### *2.5.1.4. La(s) nueva(s) música(s)*

Se ha destacado que el período que se conoce como el de la Práctica Común de la Tonalidad, aproximadamente entre 1680 y 1900, es muy importante para la música pura porque se crearon los tipos para construir y desarrollar largos diseños de música instrumental. En dicho período, la organización y el desarrollo de la melodía y la armonía según los principios de la tonalidad constituyeron los ejes fundamentales de desarrollo. Y ante la creación de modelos estereotipados de creación, como la “forma sonata”, las variaciones sobre un tema o el “rondó”, los grandes compositores se

caracterizaron por explotar y enriquecer al máximo los elementos con los que contaban.

Por consiguiente, la sucesión del tiempo barroco, clásico o romántico no hay que interpretarla como una evolución. Antes que eso, cada momento ha presentado unas prácticas que se han traducido en diferentes propuestas musicales y filosóficas. Pero, al mismo tiempo, en la panorámica que se ha propuesto de la historia de la música desde un punto de vista de sus usos immanentes, se han caracterizado períodos y áreas en los que, por ejemplo, únicamente la melodía determinaba las posibilidades de desarrollo musical (los cantos y coros de la monodía); o en los que el control rítmico como el isorritmo servía de patrón constructivo (polifonía medieval). Conforme a ello, desde la música cósmica de los pitagóricos hasta la música pura y territorial del romanticismo, se ha planteado el problema según un tratamiento de las fuerzas. Esa es la perspectiva que se ha empleado para el estudio del concepto de música pura. Por eso, si se puede hablar de una nueva experiencia vital a partir de comienzos del siglo XX que se caracteriza precisamente por una apuesta clara por la inmanencia, todo lo que se atribuye a ésta puede que ya estuviera precedente en las anteriores, lo que tampoco significa que se sigue una posición evolucionista y progresista. Precisamente, según Jan LaRue (2007: 133) “la disolución gradual de la tonalidad al final del siglo XIX tendió a devolver a todos los elementos una condición de igualdad aproximada: ningún elemento por sí solo ni ninguna combinación de dos de ellos, puede servir ya como una base reconocida para una organización formal y estereotipada.” En efecto, se produce un reconocimiento tácito de la influencia de todos los elementos. Así, junto a la importancia de la melodía o de la armonía, se destacarán los factores del ritmo o del puro sonido.

El significado tradicional de razón pura se encuentra relacionado con el de la creatividad: el sujeto, mediante el uso de su razón pura, es capaz de trazar un plano de organización, de dictar leyes que explicarán y actuarán sobre el mundo. Es en este sentido que la filosofía de Kant es creadora y legisladora. Aunque Kant no reconoció a la música pura esta facultad, algo

que corrigió Schopenhauer. Por lo tanto, la razón y la música coinciden en una faceta creativa a través de la facultad de la imaginación. Sin embargo, Schopenhauer también destacó que con la intervención del propio pensamiento en la música pura se remite sobre todo al mundo de una manera primigenia y objetiva. Así, la música pura hace audibles las diferentes fuerzas sonoras y las identifica con las mismas fuerzas del pensamiento, del pensamiento entendido como un proceso y un devenir. La principal consecuencia de ello es clara si se atiende a la configuración de la nueva experiencia vital: en cuanto que la obra es una multiplicidad de personajes melódicos y de paisajes rítmicos, el modo de individuación del sujeto ya no puede ser preferente si tan sólo se identifica con la ordenación racional. Antes que eso, el propio sujeto forma parte del acontecimiento, de ahí también que lo importante no sea el sujeto, sino los intervalos que forman el acontecimiento, la posición de exterioridad. En efecto, los trabajos filosóficos de Nietzsche y Bergson ya van hacia esta dirección. A pesar de ello, el único medio de presentarlo sigue siendo la composición, la construcción.

A ello responde también la nueva música de la 2ª Escuela de Viena, surgida, efectivamente, del clasicismo organicista vienés. Schönberg, Berg y Webern continúan componiendo según el paradigma organicista, lo que significa que las obras resultantes son el atributo de un Sujeto y la representación de un Todo. Sin embargo, sus obras son formas en desarrollo continuo que toman otro camino a partir de la fragmentación de sus motivos y de la complejidad sonora de sus formas. Su concepción de la composición sustituye las relaciones externas de la tonalidad y la armonía por una enfatización de las relaciones de motivo entre los diversos aspectos musicales. Y ello sólo fue posible mediante una inevitable y cada vez mayor aproximación a las características internas del sonido –los doce sonidos de la escala en lugar de la aristocracia de la fundamental y la dominante. En otras palabras, los aspectos musicales que en el sistema de organización de la tonalidad siempre estaban subordinados a la estructura armónica, ahora se convierten por separado en lo más importante. Pero para ello los mismos



motivos tienen que adquirir un carácter exterior y elemental. De ahí que la nueva música programática y dramática presente un carácter elemental, que reúne lo más objetivo con lo directamente subjetivo o mental. Por todo ello, el horizonte último de una obra de Schönberg o Webern sigue siendo la creación de un circuito orgánico que engloba al autor, a los personajes, al mundo y al oyente.

Las obras de los compositores de la 2ª Escuela de Viena están inspiradas en programas conceptuales o extramusicales que condicionan su estructura orgánica, aunque nunca hay que olvidar que dicha estructura viene dada por los elementos inmanentes y puros de la música. Este procedimiento es perfectamente asimilable a la música de Debussy. Sin embargo, la gran novedad de Debussy, el elemento que permite hablar de un rompimiento con todo el pasado, es el ascenso en su música de situaciones puramente sonoras. Se trata de la conquista de espacios puramente sonoros en los que el puro sonido, el puro movimiento y el puro tiempo sustituyen a la composición organicista fundamentada en la acción y los esquemas sensorio-motrices. Por lo que en la música de Debussy el oyente ya no percibe, participa y sigue el desarrollo de los temas, sino más bien son los propios sonidos y temas los que se transforman en una suerte de oyentes de sí mismos.

Por consiguiente, en la música de Debussy ya no hay un compromiso con el realismo psicológico y la acción, sino antes se produce una reivindicación de la pura audición. En otras palabras, lo que constituye la nueva música es la situación puramente sonora y, por consiguiente, también óptica. El uso de agregados de notas basándose en su color interno, sus repeticiones de motivos o bien su necesidad de mutar hacia elementos siempre nuevos son una prueba de que los propios sonidos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos. Y es preciso que el oyente se impregne de esos medios y objetos sonoros. De ahí precisamente los títulos programáticos de las obras de Debussy: el mar, los pájaros, los juegos, las sirenas, etc. En la nueva música se produce una conquista de un espacio puramente sonoro que, no obstante, adquiere los

matices de un espacio puramente óptico. Porque la individuación implica siempre la relación con algo exterior, con una hora, con un paisaje, con un canto, con un rostro. Y es este amor por la naturaleza de Debussy el que lo llevó a formular la música en términos diferentes, porque en su música los temas musicales no se prolongan en un desarrollo ni son inducidos por una acción. Sin embargo, la situación puramente sonora, desde su trivialidad, permite captar algo intolerable, insoportable, demasiado bello. Y ello lo consigue liberándose de los nexos sensorio-motrices.

Con ello, en efecto, se produce un nuevo ideal de lo puro que tiene que ser capaz de albergar múltiples elementos heterogéneos. El purismo musical de los compositores organicistas de la 2ª Escuela de Viena se caracteriza por desprender de los temas-movimiento y de su composición aspectos expresivos y psicológicos. Pero dicho purismo musical se encuentra ajeno, con tal vez la excepción de Mahler, al mundo cotidiano del sonido, de los ruidos y de los temas populares. El nuevo purismo que propone Debussy, en cambio, quiere extraer de la música cualquier referencia humana y dramática. Se elimina a la música de cualquier tipo de pose, pero, en cambio, esta música pura es capaz de contener todos los diversos elementos heterogéneos que forman la vida. Erik Satie radicalizó la reacción de Debussy contra el paradigma organicista. Siempre buscó una música en la que los sucesos simplemente pasan, no progresan. En su música nunca hay desarrollo o variación, sino tan sólo repetición sin dirección. Por todo ello, el trabajo de Satie presenta la nueva concepción de pureza para la música (Nyman, 2006: 64):

No es necesario que la orquesta haga una mueca cuando entra en escena un personaje. ¿Acaso hacen muecas los árboles del decorado? Lo que tenemos que hacer es crear un escenario musical, una atmósfera musical en la que los personajes se muevan y hablen.

En síntesis, se trata de una reivindicación del sonido puro en sí mismo, de un sonido natural capaz de albergar en su seno todo un entorno: canciones populares, marchas, himnos, tradiciones, etc. Esta concepción de la composición como *collage* se puede relacionar con los compositores que

reaccionaron contra toda posibilidad de expresar los dinamismos psicológicos. Ese el caso de la música eminentemente formal de Stravinski, para quien supone un error querer que la música exprese algo. En lugar de esto, se destaca la capacidad de ordenación de una serie de sonidos, por lo que el músico no es un artista ni un creador, más bien un artesano, un trabajador práctico (Stravinski, 1983). Dicho formalismo lleva a entender la composición como un juego constructivo, en el que se mezclan el uso de las citas y hasta la técnica del collage. A este respecto, Stravinski fue uno de los máximos representantes del movimiento que se conoció como Neoclasicismo, que, en reacción contra los excesos expresionistas, abogó por un retorno a las formas musicales del pasado. No obstante, esta utilización de materiales del pasado no está presidida por la objetividad, sino por una consabida distancia e ironía. Es así como la utilización de la música del pasado tiene los visos de un artefacto manipulado, siempre exento de todo sentimiento nostálgico. Además, en la idea de la composición como un artefacto, también se pueden incluir elementos diversos no musicales.

Ahora bien, en cuanto al uso de la música del pasado, tienen que diferenciarse tendencias muy diferentes y hasta divergentes:

- La tendencia modernista: el uso del pasado histórico se presenta como una síntesis entre el pasado y el presente. La 2ª Escuela de Viena, a pesar de su rompimiento con la Práctica Común de la Tonalidad, siguió construyendo obras organicistas y temáticas, integradas, pues, en la tradición de música clásica vienesa.
- La tendencia neoclásica: se utilizan técnicas del pasado desde la distancia, con la finalidad de componer un artefacto musical. Dicho objetivo es plenamente formalista, por eso la distancia presenta tintes irónicos, como es el caso de la música de Stravinski.

- La tendencia constructivista: la esencia de la obra consiste en el juego contrastante entre diversos estilos musicales. A la vez que también se inscriben otros elementos no musicales, como citas literarias, argumentos políticos, etc. La dimensión de esta tendencia es política y filosófica.

En este sentido, Luciano Berio o Alfred Schnittke han radicalizado y a la vez ampliado el concepto de juegos constructivos, en el sentido que han llegado a incluir materiales no musicales en sus obras. En este caso, toda mención a la repetición se tiene que entender en un doble sentido. En primer lugar para hacer referencia a los propios medios compositivos rescatados. Para luego señalar el efecto que produce la desnaturalización de su contexto original una vez se han repetido sus propios mecanismos. En este caso, la diferencia se equipara precisamente en la ironía y en la capacidad de reflexionar sobre el mismo proceso histórico.

Por lo tanto, desde el punto de vista de la nueva experiencia vital, el significado de música pura tiene que mutarse de nuevo, para lo cual tiene que cambiar tanto el estatuto del compositor como del material. Conforme a ello, resulta necesario corregir el cuadro estructural de Dalhaus, aunque también es justo reconocer los valores que sobreviven del romanticismo, sin el cual no sería posible la nueva individuación:

- De una estética del genio hay que pasar a la estética del constructor y del manipulador, tanto de ideas como de materiales, cuyo fin es la pura fusión consistente de los mismos.
- Se sigue reafirmando la formación interdisciplinar, la idea de la formación cultural, pero no para creer en el Arte, sino más bien en la posibilidad de encarar problemas diversos desde soluciones heterogéneas, lo que da como resultado, al mismo

tiempo, una relación entre los distintos géneros tradicionales y entre las artes mediante conexiones exteriores.

- Se sigue con la categoría de la comprensión de la música como penetración en la lógica musical, pero no desde el privilegio de una perspectiva humana, sino del universo o sus fuerzas cósmicas. O lo que es lo mismo: la obra de arte como expresión de sí misma.
- De la emancipación de la música instrumental se pasa a una creación de nuevos instrumentos y sonoridades.
- Se abole el respeto a la originalidad por el robo y la reutilización de materiales para la composición, así como la progresiva disolución de la identidad a favor de los propios procesos y de la construcción.
- Ahora no se valora lo mecánico, sino lo maquinístico como fuente que posibilita el principio de individuación.

En síntesis, se ha realizado un recorrido por la historia de la música, pero en todo momento se ha querido destacar un proyecto de inmanencia, presentado a partir del propio trabajo sobre el material musical. Además, con ello se ha demostrado que con ese material los compositores ejercen su pensamiento y están a la altura de su tiempo. Con ello, efectivamente, no sólo se ha superado la ilusión de transcendencia, sino que se ha dado cuerpo a un nuevo significado de música pura, basado ahora en la movilización de las fuerzas puras a través de los sonos musicales. No obstante, un evolucionismo de lo puro es imposible, ya que la música del barroco no precede a la del clasicismo o del romanticismo, sino que el propio barroco es un movimiento o un devenir que afecta a los otros planos. En cualquier caso, la historia será una coexistencia de devenires, y cada vez

que surge una nueva experiencia ésta se produce mediante la aparición de un corte.

### **2.5.2. Crítica del cine puro.**

Para la realización de la crítica de la música pura se ha trazado un recorrido por las diferentes prácticas inmanentes de la música en Occidente, que también ha sido un recorrido por los diferentes usos inmanentes de la filosofía occidental. Ahora, siguiendo con el procedimiento general de la investigación, se tiene que plantear un recorrido similar por el devenir del cine. Hay que preguntar, por tanto, qué historia es la del cine, cuyo inicio oficial data de 1895, con la proyección de las primeras películas en una sala dominada por la oscuridad, en una pantalla y con el pago de entrada. Sin olvidar que salta a la vista la descompensación existente entre el tiempo de la música, que ha acompañado al ser humano desde prácticamente sus inicios, y el tiempo del cine, radicalmente moderno y asociado a una nueva experiencia.

Al respecto, se ha caracterizado el final del siglo XIX y los inicios del siglo XX como el momento de la gestación de la nueva experiencia vital a partir de la revolución de Einstein y de la posibilidad de una nueva filosofía. Y se habla de una revolución porque se cambia radicalmente la manera de ver y pensar el mundo. Sin embargo, la nueva manera de relacionarse con el mundo de la nueva ciencia y del arte de vanguardias también coincidió con el auge de los fascismos y sus propósitos políticos. El novelista Vassili Grossman (2007: 110-111) explica esta dialéctica que caracterizó un mundo lleno de vertiginosos cambios:

El siglo de Einstein y Planck había resultado ser el siglo de Hitler. La Gestapo y el renacimiento científico eran hijos de una misma época. Qué humano era el siglo XIX, el siglo de la física ingenua en comparación con el siglo XX, el siglo que habría matado a su madre. Existía un parecido terrible entre los principios del fascismo y los principios de la física contemporánea. El fascismo ha

negado el concepto de individualidad separada, el concepto de “hombre” y opera con masas enormes. La física contemporánea habla de probabilidades mayores o menores de fenómenos en este o aquel conjunto de individuos físicos. ¿Acaso el fascismo, en su terrible mecánica, no se funda sobre el principio de política cuántica, de probabilidad política? El fascismo ha llegado a la idea de aniquilar estratos enteros de población, nacionalidades o razas sobre la base de que la probabilidad de oposición manifiesta o velada en estos estratos y subestratos es mayor que en otros grupos o conjuntos: la mecánica de las probabilidades y de los conjuntos. Pero no, no. El fascismo morirá porque ha pretendido aplicar sobre el hombre las leyes de los átomos y los guijarros.

Por consiguiente, según Grossman, nueva experiencia vital y totalitarismo. Aunque en la novela, el totalitarismo y el fascismo son presentados como elementos totalmente antinaturales, que van en contra de la vida y, por tanto, de la nueva experiencia. Y el propósito de Grossman no es otro que demostrarlo empíricamente. Para ello traza una enorme obra coral, a través de cuyas conexiones, encuentros y discusiones se demuestra el intento siempre vano de dirigir la vida por parte de los totalitarismos y de los fascismos. Por eso, la única manera de integrarse a este mundo es mediante el trazo de multiplicidades de latitudes y longitudes, que otorgan consistencia al devenir sin traicionarlo.

Para relacionar el cine con la nueva experiencia vital se ha trazado la unión de la ciencia con las actualidades cinematográficas. Para ello se han destacado las aportaciones de Vertov y Benjamin, que enseguida se dieron cuenta de que el cine supuso un rompimiento de las condiciones contemplativas del arte tradicional de la modernidad ilustrada y romántica. Pero, al mismo tiempo, la profundización de la percepción, tanto para uno como para otro, también se traduce en una profundización en la conciencia crítica de la realidad. En concreto, Benjamin explica el cine como la clave para entender “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (2008). Dicha reproductibilidad supone el fin de la obra de arte tradicional y la destrucción del aura de las cosas a partir precisamente de los mecanismos de reproducción de la vida y del arte modernos. Pero es precisamente en la descripción de los procesos capitalistas donde Benjamin reconoce las posibilidades que convierten el cine en un medio “progresista”,

tanto epistemológicamente como políticamente. Y para ello se refiere a la superación de los límites comunes que permite la cámara, a la realidad constructiva del montaje, a la nueva manera de interpretar de los actores y, sobre todo, a la relación activa del público con la obra de arte. Pero para ello, Benjamin destaca la necesidad de crear nuevos conceptos y parámetros que estén a la altura, porque de no hacerlo en cambio se corre el peligro de caer en una perversión y en el fascismo, porque el mismo cine, como la misma sociedad capitalista e ilustrada, posee el germen del totalitarismo.

En cambio, Adorno reprochó al mismo Benjamin este optimismo a la hora de interpretar el cine. Y justificó su escepticismo considerando que las ideas de Benjamin, que celebran el cine como vehículo para conseguir una clase trabajadora consciente, son ingenuas. No hay que olvidar que una gran preocupación de Adorno y otros teóricos de la Escuela de Fráncfort, fue la existencia de una “industria cultural” que tenía un enorme potencial de alienación de las masas. En la misma línea, puede recuperarse la idea de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer (2004), es decir, la conmoción que surge al constatar que los bellos ideales de racionalidad y humanitarismo no han hecho más que provocar el horror. En otras palabras, las raíces del fascismo se encuentran en el mismo impulso que se gesta en la Ilustración, ya que no hay que olvidar que lo que conduce al fascismo no es el irracionalismo, sino el rigorismo científico y moral. Y, al respecto, si la sociología de la música de Adorno se rige por la idea de que la historia de la música es la de una racionalización progresiva, la misma perversión se puede hallar en las composiciones musicales que siguen este patrón. Pero, aparte del horror explícito que constituye el nazismo o el totalitarismo soviético, el elemento decisivo que provoca la dialéctica se encuentra en el propio corazón de la sociedad liberal capitalista. Al respecto, el diagnóstico de Adorno y Horkheimer es claro: en la sociedad de mercado las masas son doblemente esclavizadas, en el trabajo y en el tiempo del ocio. Y los elementos de esclavización son la música popular y el cine (Adorno y Horkheimer, 2004). Adorno y Eisler también hacen referencia a esta



situación, en la cual el cine engloba a la música precisamente por el uso que hace de la misma:

El film no puede entenderse aisladamente como una forma artística “sui generis”, sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las técnicas de reproducción mecánica. La noción de cultura de masas no supone un arte que tiene su origen en la masa y que se eleva a partir de ellas. Este tipo de arte ya no existe y aún no lo hemos recuperado. Hasta los restos de un arte popular espontáneo han perecido ya en los países industrializados: sobreviven aún en los atrasados sectores eminentemente agrícolas. En la era industrial avanzada, las masas no tienen más remedio que desahogarse y reponerse como parte de la necesidad de regenerar las energías para el trabajo que consumieron en el alienante proceso productivo. Esta es la única “base de masas” de la cultura de masas (Adorno y Eisler, 1981: 13)

En este sentido, Adorno y Eisler, de nuevo aprovechando la visión progresista de la historia como la ley que ha presidido el desarrollo de la música, también hacen referencia al “doble carácter de la música” para referirse a la cualidad arcaica del sonido bruto, no formalizado ni trabajado, de conectar con lo irracional, precapitalista y colectivo.

Toda la música burguesa tiene un doble carácter. Por una parte, es, en cierta forma, precapitalista, “inmediata”, ofrece una imagen de compenetración en íntima armonía cargada de presentimientos; por otra parte, ha tomado parte en el progreso civilizador, se ha hecho adecuada, mediata, se ha sometido; en último término, se ha hecho manipulable. Este doble carácter determina su función en el período capitalista avanzado. Se ha convertido en el medio privilegiado por el que lo irracional se puede mejorar racionalmente (Adorno y Eisler, 1981: 38-39)

Y esta evocación, a pesar de que el ojo es un sentido diferente al oído y más activo por su capacidad de cerrarse y abrirse, también es insinuada para el cine y su explotación por parte de la industria cultural. Así, desde este punto de vista, resulta difícil referirse al concepto de música pura o de cine puro, porque ambas disciplinas forman parte de una superestructura de instituciones y acontecimientos sociales que siempre estarán definidas y determinadas por las realidades económicas. Relacionado con este aspecto

puede señalarse la dificultad que siempre ha tenido el cine por presentarse como arte. Una dificultad que, siguiendo los argumentos arriba citados, se encontraría ya en su propia naturaleza, porque, para muchos, el cine no es ni ciencia ni arte. En palabras de Deleuze (2003: 20):

¿Qué interés puede presentar un sistema de estas características? Desde el punto de vista de la ciencia, casi ninguno. Porque la revolución científica era una revolución de análisis. Y si para efectuar el análisis de ese sistema había que referir el movimiento al instante cualquiera, se hacía difícil distinguir el interés de una síntesis o de una reconstrucción basada en el mismo principio, salvo un vago interés de confirmación. Por eso ni Marey ni Lumière depositaban mayor confianza en la invención del cine. ¿Al menos tenía el cine un interés artístico? También esto era improbable, pues el arte parecía sustentar los derechos de una más elevada síntesis del movimiento, y permanecer ligado a las poses y formas que la ciencia había repudiado. Estamos en el meollo mismo de la ambigua situación del cine como "arte industrial": no era ni un arte ni una ciencia.

Además, Deleuze, a pesar de su voluntad científica, sí que se sirve de los hechos históricos del siglo XX para tratar de explicar su filosofía del cine. Así, por ejemplo, el modelo de cine que plantean Griffith y Eisenstein se basa en la actividad y la confianza en el ser humano, que se traduce en una confianza en los ideales modernos de la Ilustración. Una posición que, vista la historia del siglo XX, tiene que cuestionarse:

Lo que sostenía la grandeza de la representación orgánica, en Griffith, Eisenstein y muchos otros, era la fe en la acción humana, individual y colectiva; dicho de otro modo, como ya vimos, la fe en la historia. La guerra, como nombre de toda la constelación de acontecimientos que la ha formado, pero también precedido y continuado, ha desgarrado la confianza en el actuar humano: no creemos más que una acción pueda tener influencia sobre una situación global o que pueda develar de ella, incluso parcialmente, su sentido; no creemos más en un devenir humano del mundo (Marrati, 2004: 70).

Al mismo tiempo, hay que recordar que el cine fue un elemento de propaganda tanto para los totalitarismos como para el sistema capitalista. En este sentido, puede afirmarse:

El peor enemigo del cine es el cine mismo. La potencia propia de las imágenes-movimiento ha mostrado muy rápidamente su doble rostro. Se conoce la importancia acordada por el fascismo y el hitlerismo a la industria cinematográfica. La fe católica y revolucionaria ha sido tomada por la sujeción de las masas, la propaganda y la puesta en escena de Estado con fines que conocemos (Marrati, 2004: 90).

Y ese modelo también encuentra su perversión en la música. De todos es conocida, por ejemplo, la utilización de Wagner y de otras músicas por Hitler para enaltecer y exacerbar a las masas. Sin olvidar que este planteamiento siempre ha encontrado voz y voto en todos aquellos que ven en la música fuerzas demoníacas capaces de anular la racionalidad. A lo sumo, conocida la historia del siglo XX, salta a la vista que algo ha fallado. Sin embargo, ya se ha visto que un sociólogo de corte marxista como Adorno ofreció como antídoto para toda alienación cultural el estudio y el análisis inmanente de las obras. En otras palabras, según Adorno, una obra pura y plenamente configurada encontrará su sentido en una sociedad similar y en la capacidad de sus habitantes por darse cuenta de ello.

Precisamente, la elaboración de la crítica de la música pura ha consistido tanto en estudiar los diferentes tipos de música desde una nueva perspectiva de escucha que permite ir más allá de los límites históricos. Y no se ha escondido el papel central de la filosofía en la reconstrucción de la posibilidad de la música pura. Al respecto, es cierto que los primeros pensamientos sobre música coinciden con las primeras reflexiones filosóficas: en la Grecia Antigua pensar la música era la máxima filosofía. Desde este punto de vista, resulta natural la analogía, aunque siempre será necesaria una adecuación de la relación según los diferentes paradigmas vigentes, por ejemplo el de la nueva experiencia vital contemplada. Sin embargo, falta por justificar esa misma adecuación para con el cine. En principio, por la absoluta juventud del cine. Ahora bien, esto no tiene que ser un impedimento, ya que, como se ha visto, el cine surge en un momento vital de cambio para la filosofía y para la música. Y su aparición permite la utilización de ciertos conceptos que a través de la filosofía y de la música eran, en apariencia, más difícil de sustraer. Así, no por casualidad, las

primeras reflexiones sobre el cine ya destacan el papel del movimiento, del ritmo, del tiempo y de la necesidad de organizar los datos del espacio-tiempo. Precisamente, ya se ha estudiado que la nueva idea de pureza se refiere a la capacidad de las cosas de cambiar de naturaleza y de relacionarse, de albergar en su duración muchos elementos heterogéneos y la coexistencia virtual del pasado. En otras palabras, por pureza ya no puede entenderse algo esencial, estático y separado de la experiencia, sino un proceso que implica directamente al sujeto, que es una imagen más desde su propia perspectiva espacio-temporal. Y para conceptualizar dicho principio se ha escogido, a partir del trabajo de Bergson en *Materia y memoria*, el término “imagen”, que se refiere precisamente a la entidad actual a-centrada que dura, que cambia y que es completamente inmanente porque sus significados son inseparables de su realidad como proceso.

La imagen bergsoniana puede remitir tanto al cine como a la música – de la misma manera que se ha contemplado esa posibilidad con la arquitectura, la escultura, la pintura o la literatura. La causa de ello es que es posible, desde los fotogramas, los sonidos, las líneas, los moldes, los colores y las descripciones verbales, remitirse a imágenes que dan que pensar. Sin embargo, a pesar de la convergencia, la posibilidad del ideal de pureza es inseparable de los sonidos, las líneas, los moldes, los colores y las descripciones verbales, es decir, de los elementos inherentes de cada medio. Parafraseando al propio ideal de pureza, la tendencia es inseparable de las técnicas propias de cada medio. De ahí la importancia de referirse a los propios conceptos, en este caso de la música y del cine.

Por consiguiente, las implicaciones de este concepto tienen que ser comparadas con las propias imágenes del cine, cuya posibilidad de pureza también pasa por la ilustración de sus datos inmanentes y de las relaciones. Pero dada la corta historia del cine con respecto a la música, no tiene sentido realizar ahora el repaso por los diferentes usos inmanentes de las imágenes, porque eso es lo que se realizará en los estudios de cine que se han propuesto en la segunda parte de esta investigación. Ahora, en cambio, es el momento de realizar la crítica del cine puro, de una manera literal.

El concepto de cine puro o absoluto surge de las vanguardias estéticas de principios del siglo XX, tanto en Alemania como en Francia. De nuevo, supone la reivindicación de un cine puro desprovisto de cualquier argumento y factor extracinematográfico, sobre todo referente a la literatura –en concreto a la literatura decimonónica. Y, como se ha visto, esta negatividad sería similar al tradicional significado de pureza musical. Sin embargo, que el cine cuente con imágenes y con sonidos que pueden ser referidos a objetos y representaciones concretas, ya supone un primer impedimento, que, lejos de molestar, tiene que ayudar para proponer nuevas perspectivas tanto para su estudio como para su comparación con la música. En cualquier caso, se ha identificado una encrucijada cuya real resolución tan sólo podrá ser resuelta en la segunda parte de este estudio, donde se demostrará cómo el cine encontró su camino con el desarrollo de sus propias potencialidades, por ejemplo, con el montaje y con la posibilidad de construir un todo en el que se pueden manifestar el movimiento y el tiempo. Por tanto, cualquier investigación del cine puro, al igual como se ha estudiado con la música, tendrá que pasar por aquí, es decir, por su posibilidad de contactar con la inmanencia.

Desde esta perspectiva, el estudio del cine experimental puede servir como modelo abstracto de manifestaciones más generales, referentes a los distintos tipos de montaje o a la irrupción del sonido. Asimismo, también podría interpretarse como intento ontológico de aprehender la esencia de la realidad de imágenes. Esta es, por lo menos, la interpretación de Bazin (Mitry, 1974: 245):

Es precisamente esta disponibilidad rítmica de la materia la que más contribuye a vaciarla de su realismo, a hacer surgir de ella una especie de primer principio abstracto respecto del que la realidad material sería sólo secundaria. El reflejo se confirma en primer lugar como ritmo. El agua es sólo un accidente en relación a esta esencia. De la misma forma que la imagen del cielo en el agua, la relación de la idea con el objeto se encuentra invertida. Es el mundo sensible el que no es más que el reflejo y como el epifenómeno de una musicalidad esencial.

Y desde esta aprehensión de lo esencial y de la fluidez de las cosas, como en el caso de la música, también podría formularse un axioma similar al que ha servido para recorrer la historia musical:

- La imagen cinematográfica es un médium ontológico entre el ser humano y el mundo.

Así, la formulación pitagórica para la música tiene que ser válida también para el caso del cine. Y en esta máxima tienen que incluirse tanto el factor de imagen como el puramente compositivo.

### *2.5.2.1. El cine puro geométrico.*

La imagen cinematográfica fue una revolución porque podía desprender el movimiento de las personas y de las cosas. Pero de ese planteamiento también puede resultar un arte abstracto de movimientos puros. No por casualidad, se tiene que destacar el entusiasmo de los primeros pensadores del cine puro por las películas cómicas, de aventuras y de acción. Victor Klemperer lo explica:

El cine ofrece el ideal de la comedia, tal vez incluso el ideal dramático en general, pues la película ve todo en movimiento y en acontecimientos, ahí no hay la más mínima rendija por la que pudieran colarse la lírica o la épica (Zischler, 2008: 23).<sup>22</sup>

Y un cineasta radical como Vertov lo confirma al reconocer la influencia del cine de acción americano para la confección de su cine:

Al film de aventuras americano, este film repleto de dinamismo espectacular, a las puestas en escena americanas a lo

---

<sup>22</sup> Victor Klemperer, "Das Kino im Urteil bejannter Zeitgenossen", *Der Kinematograph*, 25 de septiembre de 1912.

Pinkerton, el kinok agradece la velocidad a que pasan sus imágenes, los primeros planos (Vertov, 1973: 15)<sup>23</sup>.

Además, justamente se vio en la música un claro referente para componer los movimientos; la música como modelo cinestésico. Así, por ejemplo, habrá que hacer referencia a la cuestión del ritmo, ritmo de la acción y ritmo del cuerpo humano. René Clair, en un texto de 1923 ya explicaba que “creo que los músicos y los poetas –los que fueran capaces de olvidar las leyes de la música o de la poesía– serían mejores montadores que los propios profesionales; y de paso tendrían ocasión de adquirir ese sentido rítmico, tan escaso en las películas francesas y tan corriente hasta en las más mediocres producciones americanas” (Clair, 1955: 63). De hecho, fue durante el período mudo cuando más se investigó en este sentido, y más de un cineasta comprendió que la organización de los planos podía ser comparada a la composición musical. Abel Gance, uno de los pioneros que convirtieron el montaje cinematográfico en un medio puro, ya explicó que “hay dos clases de música: la música de sonidos y la música de la luz, que no es otra que el cine; y ésta está más alta en la escala de las vibraciones que aquélla. ¿No es esto decir que puede actuar sobre nuestra sensibilidad con el mismo poder y el mismo refinamiento?” (Romaguera y Alsina, 1989: 455).<sup>24</sup>

Por tanto, la analogía ya está servida: la película es una música de luz como una partitura es una música de sonidos. Y ello se consigue a través de dos niveles. En primer lugar, se encuentra el nivel formal o rítmico para referirse a la ordenación de las imágenes. Los elementos de una película se tienen unos con otros según un cierto orden que hay que seguir. Ahora bien, toda sucesión de planos también se refiere a sus propias potencialidades mediante las cuales se posibilita un ahondamiento perceptivo que va más allá de los límites comunes. Este sería el nivel de fondo, que Mitry (1974: 92) divide en dos objetivos generales:

---

<sup>23</sup> Aunque el propio Vertov (1973: 15) añade respecto a ese cine americano: “está bien, pero desordenado, no fundado en un estudio preciso del movimiento”. Precisamente ese estudio será el que llevará a cabo el propio Vertov en su teoría del cine-ojo y de los intervalos cinematográficos, lleno de implicaciones sociológicas y políticas.

<sup>24</sup> *Cahiers du mois* de 1925, luego también incluidas en su *L'art Cinematographique*.

- De una parte, la búsqueda de un drama reducido a un simple pretexto enfocado a una narración y a una expresión puramente visuales.
- Por otra parte, y sobre todo, la búsqueda de una estructura rítmica significativa por sí misma, es decir, de un *ritmo puro*.

Y es que hay que anotar que este interés por hacer música con los planos también respondió a los ecos de un amplio movimiento que pretendía criticar el concepto de realismo en el arte –en el caso del cine la relación del guión dramático, épico o psicológico con el teatro y las novelas realistas –, con el objetivo de sustituir las actividades y sucesos de cosas bien por la representación de hechos desnudos, bien por una concentración en el simple fenómeno o en su movimiento puro. Lo que por un lado llevó al juego de formas sin contenido o “cine puro” y por el otro al puro documental –las sinfonías urbanas de Ruttman, Vertov o Vigo– (Bálazs, 1978: 144). Ya se explicita, por tanto, el concepto de “cine puro”:

Gracias al ritmo, el cine puede obtener de sí una energía nueva, que sobrepasando la lógica de los hechos y la realidad de los objetos genera una serie de visiones desconocidas, sólo posibles mediante el objetivo y la película. Cine intrínseco o, si se quiere, Cine puro, ya que está separado de todos los demás elementos épicos, dramáticos o documentales que nos han dejado presentir ciertas obras de nuestros realizadores más personales. Esto es lo que ofrece verdaderas posibilidades a la imaginación puramente cinematográfica y dará nacimiento a algo que ha sido llamado –por la señora Germaine Dulac, me parece– “Sinfonía visual” (Clair, 1955: 97).

Y, no por casualidad, el compositor Erik Satie llegó al concepto de “música pura” a través de una colaboración con el cine, en concreto con la composición de la banda sonora de *Entr'acte* de René Clair. Roger Shattuck hace una descripción de la partitura (Nyman, 2006: 62):



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Satie utiliza simplemente ocho compases como la unidad que más se acerca a la duración media de una sola toma en la película. Rellena cada una de dichas unidades con una frase estereotipada que se repite ocho veces. Entre las unidades, inserta una doble línea, una nueva armadura, y a menudo un cambio en el tempo. Las transiciones son tan abruptas y arbitrarias como los cortes de la película. Los compases tipo se ofrecen a una repetición infinita y no establecen ninguna sensación tonal fuerte.

Erik Satie, partitura para la banda sonora de Entr'acte de René Clair (Nyman, 2006: 63)

La música de Satie, al igual como el cine puro, se caracteriza por sus cortes y por su ausencia de desarrollo organicista. Hay un cine que juega con formas sin contenido, que se situaría exclusivamente en el terreno de la abstracción. Y este afán de pureza del cine absoluto presenta connotaciones de la misma ciencia moderna, al poderse comparar los elementos puros de las líneas lógicas con formas puras de la química. En otras palabras, son imágenes sin ningún factor humano de percepción, afección u acción. Según Deleuze (2003: 104), una importante tendencia del llamado cine experimental consiste precisamente en recrear, para instalarse en él, ese plano a-centrado de imágenes-movimiento puras.

Y, en principio, hay que interpretarlo según la posibilidad de cristalizar el movimiento de las cosas en un holograma, por lo que la cualidad física del material deja de ser importante, destacándose en primer plano la visualización de un desarrollo continuo de su forma. Miklos N. Bandi a propósito del filme abstracto *Sinfonía diagonal* (*Symphonie diagonale*, 1921-24, Viching Eggeling), explica esta aspiración (Mitry, 1974: 99):

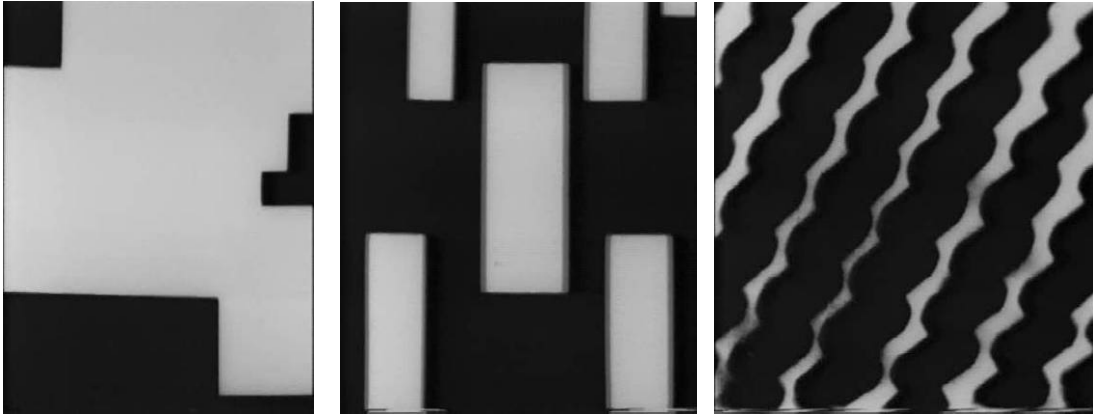
La *Symphonie diagonale* es una expresión de la esfera específica del film, y no la de la vida exterior. En ella se resuelve de la manera más radical el problema que se han planteado tantos artistas: el movimiento en las artes plásticas. Incluso Eggeling realiza el estilo moderno por excelencia. El film como materia es la encarnación del estado móvil de nuestra vida dinámica.

Por lo tanto, formas en desarrollo continuo en lugar de sucesión de formas. En una analogía que, en realidad, viene de la pintura pura, de las formas geométricas de Kandinski o Klee, pero introduciendo la posibilidad del movimiento de las imágenes. Y ese fue el objetivo de cineastas experimentales como Hans Richter o Walter Ruttmann, que parten siempre del trabajo sobre un material concreto: los propios recursos cinematográficos.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*



*Tres fotogramas de FilmStudio (1926) de Hans Richter*

Tanto los cuadros de Kandinsky o Klee como las obras de Richter o Ruttmann relacionan la música, la pintura y el cine, al mismo tiempo que recuperan las nociones de arabesco y caleidoscopio, es decir, de aquellas formas arquitectónicas que no tienen un sentido determinado y que están en continuo movimiento. “Las figuras geométricas”, explica Deleuze (2004: 284), “tomadas en la intersección de dos ejes, un eje vertical que concierne a la integración y diferenciación de sus elementos inteligibles, y un eje horizontal que concierne a sus encadenamientos y transformaciones en una materia-movimiento”. Pero esta aportación, es decir, la equiparación de las formas sonoras con las formas de los colores y geométrica, no constituye, ni mucho menos, una novedad. En su época, Hanslick comparó la música con el caleidoscopio, sin embargo:

La música es también un caleidoscopio de altura incomparablemente más elevada en la escala de los fenómenos. Nos presenta continua y variada sucesión de hermosas formas y colores que pasan poco a poco o contrastan entre sí con violencia, aun quedando simétricas y proporcionadas. La principal diferencia consiste en que el caleidoscopio sonoro aparece como emanación inmediata de un espíritu que crea, en tanto que el que sólo sirve para los ojos no pasa de ser un juguete ingenioso (Hanslick, 1876: 55-56).

En definitiva, el problema viene dado por el hecho de que el ritmo visual, por sí mismo y sin ningún soporte objetivo, no produce la emoción

dada por el enlace de los sonidos. No por casualidad, el movimiento del cine abstracto proviene de la pintura abstracta. Y ya se ha visto que la contemplación de la pureza de este movimiento exige una separación rigurosa de los elementos extraños. Y ello significa elevarse por encima de los datos figurativos, sea en el cuadro o en el fotograma. Con un resultado que limita precisamente cualquier interpretación ontológica, pues la materialidad del cine se encuentra en las imágenes, en las imágenes de los cuerpos y del mundo.

De nuevo, por tanto, se choca contra las diferencias perceptivas entre lo visual y el sonido, ya que el sonido no tiene que prescindir de ningún objeto para conseguir su estatuto puro. “Por una parte”, explica Chion (1997: 296), “ello ocurre porque la vista no tiene las mismas propiedades que el oído y porque el juego de relaciones matemáticas entre intervalos no es percibido igual por el oído que por los ojos. Por otra parte, el ojo no se caracteriza por la imposición absoluta de un rasgo sobre los otros, su predominio, como es el caso del ritmo o la altura tonal respecto a la música”. Así, el cine experimental aspira a la autonomía a través de la música, pero su concepto de pureza es muy diferente del planteado en este marco teórico. En principio, porque contempla la posibilidad de la pureza a partir de la eliminación de los elementos extraños. Sin embargo, no puede evitar caer en la contradicción de participar de estructuras extrañas al cine, propias de la pintura o de la música. Si el cine depende de lo que muestra o deja de mostrar la imagen al igual como una pieza musical depende de la evolución de sus motivos sonoros, cualquier referencia a una organización de fuerzas se referirá al contenido de esas imágenes y sonidos. Es justo en este sentido que se ha enmarcado el concepto de música pura y de cine puro, así como el de sus respectivos materiales. Así, hay que recordar que Klemperer habla del cine puro como de un ideal dramático porque consigue convertir el movimiento en algo central, pero ello implica además una participación activa del público, porque “el cine no ofrece artes circenses inanimadas sino que en sus agitados cuerpos hay almas ocultas, el espectador tiene que adivinarlas, tiene que escribir él mismo el texto de las imágenes, y como su

fantasía entra en acción y está obligada a participar, se explica a su vez la implicación apasionada de quien va al cine” (Zischler, 2008:23).

Jean Mitry también lo explica al escribir que “así como el lenguaje lírico se basa en la lógica verbal pero supera su sentido por la acción del ritmo a que se somete, o mediante alguna función simbólica, el lenguaje del film se basa en la lógica de lo real pero supera su sentido inmediato por la acción de las implicaciones recíprocas en la continuidad orgánica del film. Al someterse las imágenes a un ritmo determinado, se desprende un sentido nuevo resultante de este mismo ritmo” (Mitry, 1984: 114). Y es en esta faceta formal que coinciden el cine y la música, el montaje y la composición. En otras palabras, como apunta Chion (1997: 297), la música actuaría antes como un modelo, pero general:

Muchos cineastas tuvieron la dulce ilusión de creer que la música era sinónimo de un orden inalterable, al que podían referirse como modelo (...). No obstante, las leyes de la música no dan más que un marco, no una norma de engendramiento.

Pues bien, encontrar y describir este modelo general es el objetivo de esta tesis doctoral. Para ello, siguiendo con la búsqueda de testigos que discutieron sobre la posible analogía entre la música y el cine, Artaud también fue muy crítico con el cine experimental (Artaud, 2002: 11):

El cine puro es un error, como lo es en cualquier arte todo esfuerzo por alcanzar su principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva. Es un principio muy particularmente terrenal que las cosas no pueden actuar sobre el espíritu más que a través de un cierto estado material, un mínimo de formas sustanciales suficientemente realizadas.

Por eso, Artaud se plantea el concepto del cine puro como una sucesión de planos cuyo objetivo es crear verdaderas situaciones psíquicas que podrán mostrar el verdadero devenir del pensamiento, su estado original y automático. Se trata, en definitiva, de unir el cine con el cerebro, que fue el principal objetivo de los vanguardistas surrealistas, que, con Artaud a la cabeza, propusieron la necesidad de un retorno al objeto concreto (Mitry,

1984: 149), pero a través de su contacto con el pensamiento, un pensamiento lleno de automatismos, azares y sueños. Al respecto destacan los trabajos de Man Ray (*Le retour a la raison*, 1923; *L'étoile de mer*, 1929) o del propio Hans Richter, que con *Filmstudie* (1926) se apartó de las formas abstractas para rodar los reflejos de una serie de rostros soñando. Y paradigmática es la visualización del guión de Artaud *La concha y el reverendo* (*La coquille et le Clergyman*, 1928, Germaine Dulac) y las colaboraciones entre Luis Buñuel y Salvador Dalí en *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928, Luis Buñuel y Salvador Dalí). En cualquier caso, esta unión con el cerebro ya indicará el camino a seguir para trabajar sobre la afinidad de la música y el cine.

#### 2.5.2.2. *El cine abstracto continuo.*

Si bien es cierto que los más de treinta años de cine mudo presentan una enorme multiplicidad de propuestas, también lo es que la llegada del sonoro cambiará las cosas y abrirá nuevos caminos. Ahora bien, con la llegada del sonoro hay una continuación del cine organicista y sus diferentes tipos, pero también se siguieron haciendo filmes experimentales, documentales y ejemplos de cine-pensamiento, a la vez que se introdujo un tipo de cine nuevo formado por imágenes ópticas y sonoras puras.

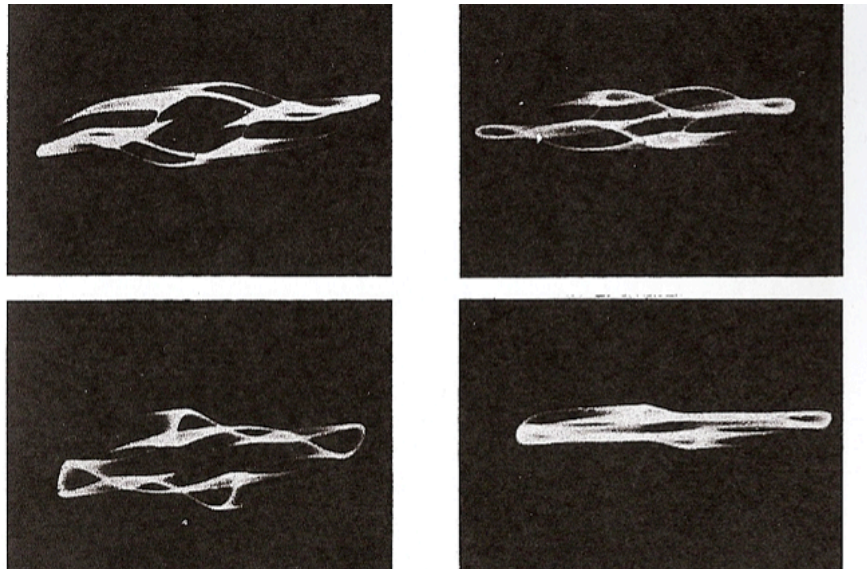
Deleuze destaca tres períodos de cine experimental. El primero sería el de la época muda, con los filmes de figuras geométricas de Richter o Ruttmann, en los que se puede reconocer una composición que opera por encadenamientos de imágenes-movimiento, subordinando los cortes a este encadenamiento. Se trata de identificar las imágenes-movimiento como integradas sin cesar en un todo cuyo cambio la propia imagen expresa. Pero ya en el sonoro, dichas figuras pasan a ser manchas de colores y manchas de sonidos en forma de arabesco, como muestran los filmes de Mac Laren. Finalmente, en la tercera edad se pasa a los juegos y a los intersticios en

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

una pantalla negra o blanca, ejemplificado en el trabajo de Tony Conrad (Deleuze, 2004: 284-285).

En primer lugar, de nuevo se contempló la posibilidad literal de un cine puro desde posiciones experimentales. Y si en la época del mudo ya había sido importante la referencia a la música, ahora no va a ser diferente. Sin embargo se produce un cambio importante: si Richter o Dulac quisieron crear un ritmo puro de imágenes, ahora creadores como McLaren, los hermanos Fischinger o los hermanos Whitney crearán ritmos puros a partir de los sonidos, es decir, a través de un ritmo previo (Mitry, 1974: 201).



*Norman McLaren, Around is around (1951) (Mitry, 1974: 214)*

Por consiguiente, las curvas, los volúmenes y los arabescos variados del nuevo cine experimental se hacen posibles mediante el soporte de la música, creando una unidad orgánica entre dichos elementos. El principio se justifica por la interrelación existente entre sonido y dibujo, es decir, las vibraciones del sonido crean un dibujo y viceversa. En otras palabras, los movimientos de los sonidos pueden crear un dibujo sobre el celuloide. De la misma manera, los hermanos Whitney trasladaron este problema a las formas en color, iniciando ensayos en los cuales el sonido era sugerido por filtros coloreados (Mitry, 1974: 223).

Sin embargo, a pesar esta justificación, Mitry (1974: 225-226) reconoce el mismo problema que en los filmes de Richter o Ruttman:

Asociando los movimientos de figuras geométricas al ritmo, a la cadencia, incluso a la tonalidad de la serie musical, se limitan a subrayarla antes que asociar un ritmo visual a un ritmo musical. El ritmo es completamente dado por la música, la cual “llena” con su sustancia y su temporalidad una forma vacía que subraya visualmente el movimiento y el tiempo.

Una manera de superar este problema fue utilizando imágenes reales a partir de los movimientos de la música. En otras palabras, se continúa apostando por crear las imágenes desde la música, destacando los factores no musicales: el movimiento, los colores, etc. El objetivo es crear un film basado en una partitura sinfónica. Germaine Dulac fue la primera en intentar poner en imágenes alguna obras de compositores célebres, pero según Mitry (1974: 227), su error consiste en “procurar ilustrar la música dando una interpretación visual del tema mucho más que de la música en el sentido composicional de la palabra”. El mismo Mitry considera mucho más afortunados los experimentos de Sergej Alexander Alexeieff en *Une nuit sur le Mont Chauve* (1933), sobre la música de Mussorgsky.

De la misma manera, se podría añadir al respecto *Fantasia* (*Fantasy*, Walt Disney, 1940). Los experimentos de Disney fueron el modelo de Eisenstein para proponer su teoría sobre la identificación del ritmo musical y del ritmo cinematográfico, resuelto en una partitura audiovisual (Eisenstein, 2001b). Y Eisenstein pudo conseguirlo a través de los experimentos sobre el color de los dibujos animados realizados por Disney, de manera que propuso su resolución del problema del montaje audiovisual mediante el color<sup>25</sup>.

El propio Mitry realizó varios experimentos que trataron de asociar la música y el cine de una manera directa, sirviéndose de la “misma espina dorsal” (Mitry, 1974: 237). Para Mitry, se trata de conseguir que los dos medios sean capaces de provocar sensaciones análogas con sus respectivas posibilidades. No se trata, por tanto, de intentar visualizar lo que

---

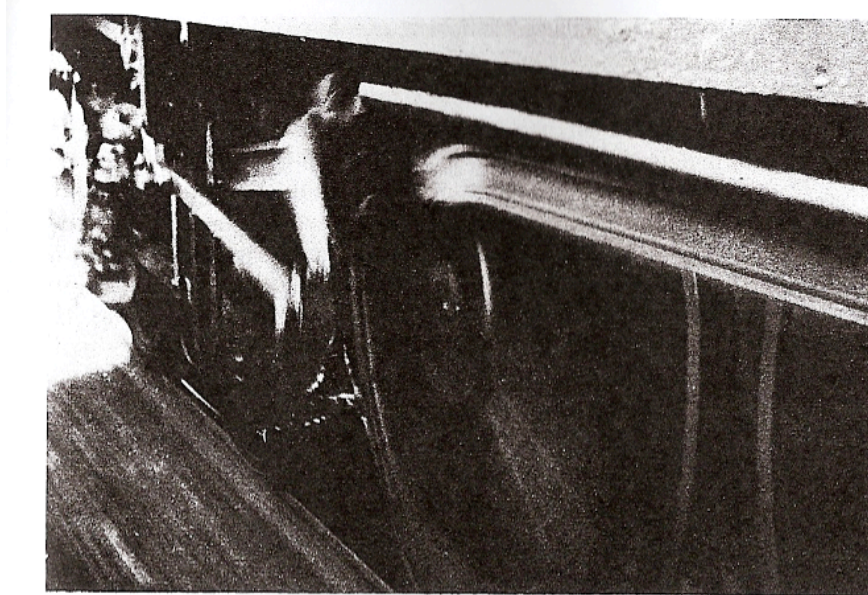
<sup>25</sup> Este tema es desarrollado con más profusión en esta investigación en el apartado “La música en el cine: banda sonora y banda visual”.



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

el compositor ha querido decir, sino de “ofrecer hechos visuales suficientes por ellos solos para suscitar todo un mundo análogo al de la obra musical, aunque seguramente más preciso” (Mitry, 1974: 239).



*Jean Mitry, Pacific 231 (1949) (Mitry, 1974: 238)*

Mitry realizó sus experimentos sobre la composición de Arthur Honegger *Pacific 231* y sobre una selección de obras de Debussy en *Images por Debussy* (Jean Mitry, 1952). Y en ambos ejemplos intenta desarrollar en el espacio, a través de imágenes concretas, el ritmo musical. Por consiguiente, con las imágenes trata de encontrar un equivalente plástico (Mitry, 1974: 240)

### *2.5.2.3. El cine directo.*

Por su parte, el problema de los datos figurativos no lo tuvieron los documentalistas, que también presentaron su propuesta particular de cine puro, aunque por una vía totalmente diferente que la llevada a cabo por los experimentalistas: centrándose en las imágenes reales del mundo, con lo

cual volvían de algún modo a los orígenes de Lumière. Sin embargo, fueron ellos los que demostraron que la pura presencia de las figuras en las imágenes es una restitución de una representación, una recreación. Precisamente, lo que se le podría reprochar al cine estático de los Lumière es que no eran lo suficientemente fieles. A partir de aquí, el cineasta soviético Dziga Vertov fue quien despojó de todo significado la contradicción entre materialismo y la construcción del montaje.

Conforme a ello, el estudio de un concepto de cine puro tiene que destacar una postura tan materialista (objetos) como relacional (montaje), en una obra que tan sólo puede considerarse expresión de sí misma y que pretende construir, a través del montaje, una nueva realidad. El propio Vertov manifiesta las consecuencias de un cine puro (Vertov, 1973: 70):

Nosotros solamente queremos

UNA FÁBRICA DE HECHOS

Filmación de hechos. Elección de hechos. Difusión de hechos. Agitación mediante hechos. Propaganda con hechos. Puñetazos de hechos.

¡Truenos de hechos!

Masa de hechos.

Huracanes de hechos.

Y pequeños hechos aislados.

Contra la cine-brujería.

Contra la cine-mixtificación.

Por una auténtica cinematización...

A partir de aquí, es evidente que la música cuenta con sus propios mecanismos y componentes y el cine con los suyos. Sin embargo, la definición del concepto de música pura sirve para una definición de cine puro: que practica una estética del constructor, reafirma las relaciones de las artes entre la exterioridad, funda una obra de arte que es expresión de sí misma y que aproxima el seguimiento lógico al intuitivo, que emancipa la propia luz de las cosas y que acentúa sus relaciones.

Pero sólo con la llegada del sonoro podrá hablarse de los ruidos, los diálogos y la música de las imágenes. En definitiva, del sonido del mundo. Y el proyecto de cine-ojo de Vertov tendrá que completarse, pues, con el cine-oído. A lo sumo, si la noción de intervalo indica la potencia del cinematógrafo de reproducir y crear algo distinto de lo que el ojo ve, lo mismo se tiene que aplicar con el sonido, es decir, se tienen que superar, de nuevo, los límites humanos. En un artículo publicado en el momento de la irrupción del sonoro, Epstein seguía reconociendo el valor del cine como el arte del movimiento, lo que significaba que una forma de pensamiento y una noción ontológica concretas tenían que acompañarlo. Y precisamente en estos términos explicó la posibilidad de aplicar el nuevo ideal de pureza al sonido (Romaguera y Alsina, 1989: 487-492):

No se trata de que el arte sonoro tenga que convertirse en una copia de la realidad. Lo propio de un arte es crear, a partir del nuestro, su mundo. Oírlo todo como lo oye un oído humano perfecto, es sólo un trabajo preparatorio para el micro. Más tarde, lo que esperamos oír a través suyo es lo que el oído no oye, de la misma manera que a través del cine vemos lo que se escapa al ojo. ¡Que nada pueda permanecer en el silencio! ¡Que se oigan los pensamientos y los sueños!<sup>26</sup>

En suma, el cinematógrafo aporta la posibilidad particular de conocer al mundo en su incesante movilidad. Pero, al mismo tiempo, el cine también se dirige a los sentidos, al ojo y al oído, y les permite superar sus límites fisiológicos. Con el ideal de pureza, por tanto, se trata de estudiar el concepto de cine desde la importancia que tiene la imagen en sí misma. Ahora bien, una imagen que ya es audio-visual, cuyos componentes son también la música, el ruido y los diálogos. Por lo tanto, para explorar la posibilidad de un cine puro tendrá que estudiarse la propia imagen, tanto en su aspecto visual como auditivo.

Y el nuevo estatuto de lo puro visual y sonoro permite una nueva línea documental, que será heredera de Vertov y su "cine-oído". Al respecto, Edgar Morin escribió el artículo "Pour un nouveau cinéma vérité" (Morin,

---

<sup>26</sup> Texto publicado originalmente en *Cinéa-Cine*, noviembre de 1930.

1960), en el cual reivindicaba un cine que girara alrededor del ser humano real dotado de palabra y del mundo dotado de sonido. Y también realizó junto a Jean Rouch el documental *Chronique d'un été* (1961). Al mismo tiempo, se acuñó el concepto de "cine directo", que equivale al concepto de cine puro desde un punto de vista social o antropológico. Además, dentro del cine directo se destacó como el elemento fundamental las posibilidades del sonido y del magnetófono como documentos (Ortega y García, 2008: 17-27). Es decir, junto a una imagen óptica pura se situaba en el mismo nivel un sonido puro. Y es por esta senda que han trabajado Chris Marker, el propio Jean Rouch, Michel Brault, Jonas Mekas o Johan Van der Keuken.

También en Estados Unidos, directores como Sidney Meyers, Lionel Rogosin o John Cassavetes, trabajaron en una propuesta de cine directo. Pero introduciendo la improvisación en los rodajes y el *work in progress*, todo con el objetivo de una observación más rigurosa de la realidad. Según Mitry (1974: 267):

Los nuevos cineastas americanos, trabajando al margen de Hollywood, se esforzaron por captar la *realidad en vías de realizarse*, una realidad desprovista de melodrama y de artificios, aportando así su contribución a esta relación auténtica de la vida que es uno de los fines más evidentes y naturales de la expresión fílmica.

Sin embargo, no se puede eliminar la noción de creación, aunque en este caso deriva de la elección y de la organización de la materia registrada. En este sentido, el nuevo film documental del sonoro se diferencia de Vertov en el uso del montaje y en la concepción de sinfonía urbana. Sin embargo, los nuevos cineastas han recogido la misma esencia de Vertov: "el hecho de que el dispositivo cinematográfico puede desvelar una realidad que se encuentra oculta a nuestros ojos" (Ortega y García, 2008: 77). Por eso, tanto Vertov como la nueva generación coinciden en la utilización de la cámara como agente catalizador, ya que el propio cineasta interactúa con la realidad.

## **2.6. MÁS ALLÁ DE LA MÚSICA Y EL CINE: LA MÚSICA (IM)PURA Y EL CINE (IM)PURO.**

A lo largo de esta investigación se ha reconocido el significado literal del adjetivo “puro”, es decir, lo puro como “ausencia de elementos extraños”. Y se ha visto que esta posibilidad ha gozado de privilegio en el mundo del arte en general, así como en la historia de la música y del cine en particular. Por ejemplo, en el caso de la música, Hanslick abogó por una composición exclusivamente musical, absolutamente configurada y, por tanto, pura, lo que significa que una pieza musical tiene que excluir cualquier factor exterior, sea literario, psicológico o expresivo.

Por su lado, en el mundo del cine, cineastas como Hans Richter, Louis Delluc o Germaine Dulac plantearon la posibilidad de un “cine puro” a partir de la exclusión de cualquier traza de guión o argumento, para basarse exclusivamente en imágenes-movimiento puras que son pensadas y montadas de una forma autónoma. “Hay que crear un cine”, proclamó Delluc (Mitry, 1990: 130), “que no deba nada ni al teatro ni a la literatura, sino a la única virtud de las imágenes animadas”.

Ahora bien, también es cierto que los ideólogos del “cine puro” pensaron en la música como un modelo fundamental a la hora construir sus proyectos y reflexionar sobre sus resultados. A modo de ejemplo, el crítico musical Emile Vuillermoz escribió en 1919 (Mitry, 1990: 130) que la composición cinematográfica lo debe todo a la composición musical. Justamente, esta propuesta de un “cine puro”, que da como resultado una “música de imágenes”, es la primera aportación explícita para la posibilidad de realizar un estudio que compare la música y el cine. Sin ir más lejos, gracias a esta analogía se ha planteado la pregunta inicial que mueve este trabajo: ¿es posible reconocer un nivel en el que la música y el cine hacen lo mismo? Sin embargo, también es cierto que el recorrido del “cine puro” fue corto, y que los argumentos que propusieron sus protagonistas para justificar la afinidad entre la música y el cine en ningún momento consiguen ir más allá de la analogía superficial y del panfleto. En definitiva, las bases que se

propusieron en el contexto de las vanguardias cinematográficas y que tendrían que demostrar la hipótesis que relaciona la música y el cine han resultado insuficientes para formar un marco teórico sólido. Desde este punto de vista, también se pueden añadir las críticas de Mitry (1990), enfocadas principalmente hacia una demostración de la arbitrariedad de una analogía que no puede superar la barrera de las diferencias existentes entre dos sistemas perceptivos diferentes y entre estructuras inmanentes propias (los sonidos y las imágenes):

No deja de ser evidente que existen relaciones estrechas entre el ritmo cinematográfico y el ritmo musical, que se pueden encontrar en la composición de una película las leyes que presiden la de una sinfonía. Pero no se trata más que de estructuras rítmicas, es decir, de relaciones medidas por medio del cronómetro o del “metro unitario cinematográfico” y en absoluto de relaciones *experimentadas* y percibidas como un ritmo (Mitry, 1990: 135)

A pesar de ello, la hipótesis que busca la unión entre la música y el cine ha sido formulada. Y para dotar de contenido dicha unión se ha escogido la posibilidad del reconocimiento de unos argumentos generales que tienen que estar presentes tanto en las piezas musicales como en las películas. Dichos conceptos, que tienen que presentarse de manera similar tanto en un campo como en el otro, son el movimiento, el tiempo y la composición. Así, con el movimiento y el tiempo se tienen que reconocer unas audiciones y unas visiones que no son estrictamente musicales ni visuales, pero que la música y el cine hacen audibles y visibles. Seguidamente, por lo que respecta a la composición, se quiere buscar la posibilidad de reconocer un nivel en el que la composición musical y el montaje cinematográfico sean formas de organización similares, es decir, formas de pensamiento-creación similares.

La homología música-cine reconoce en todo momento que cada parte posee estructuras autónomas propias, ya que el énfasis puesto en el concepto de pureza destaca precisamente la reivindicación concreta de los usos inmanentes de la composición y del montaje. Sin embargo, se tiene que poder demostrar que es viable desencadenar resonancias, que es

posible reconocer en una y otra parte dinámicas similares que incumben al terreno de la construcción y a la capacidad por desencadenar efectos similares. Para ello se ha hecho hincapié en la posibilidad de desprender de las piezas musicales y de las películas los mismos argumentos generales, por ejemplo, similares planteamientos sobre el movimiento, el tiempo y, sobre todo, el pensamiento. A lo que también habrá que añadir las resonancias análogas desencadenadas en el oyente-espectador por la música y el cine. Se ha formulado, de esta manera, una hipótesis de trabajo:

- **Existe un nivel en el que se pueden comparar los trabajos del compositor y del cineasta: el tratamiento del movimiento y el tiempo, que se manifiesta en la relación composición-montaje y que, por tanto, implica directamente al pensamiento.**

En la medida en que los conceptos de “movimiento”, “tiempo” y “pensamiento” son filosóficos, es la filosofía la disciplina desde donde se organiza el encuentro entre la música y el cine. Precisamente, la posibilidad de pureza también se ha aplicado en la filosofía. En términos filosóficos, la posibilidad de alcanzar un conocimiento puro se reconoce a partir de la tradición del pensamiento idealista, según el cual el conocimiento racional es inherente a la mente humana y una forma singular afín con la naturaleza, lo que permite la formulación de argumentos puros o *a priori* que no necesitan de la intermisión de la experiencia y que, a pesar de todo, consiguen describirla. Y fue Kant quien aplicó el adjetivo puro a la razón para formular el conocimiento transcendental, es decir, todo conocimiento que sólo depende del sujeto y de la razón y que excluye el contacto con la experiencia: “entre los conocimientos *a priori* reciben el nombre de puros aquellos a los que no se ha añadido nada empírico” (Kant, 1988: 43). Por consiguiente, si es la filosofía la disciplina que organiza el encuentro entre la música y el cine, habrá que estudiar si se puede comparar o equiparar el modelo de pensamiento puro o transcendental con las formas de pensamiento que se promueven desde la composición musical y el montaje

cinematográfico. En otras palabras, si puede reconocerse un mismo modelo de música pura, cine puro y filosofía pura a partir del estudio de sus funciones inmanentes.

Sin embargo, tanto la música como el cine promueven un tipo de pensamiento especial y común que tiene unas consecuencias filosóficas muy poderosas y que conducen más allá del pensamiento entendido de una manera pura o transcendental. A modo de ilustración, los problemas del “cine puro” o “cine absoluto” no se debieron exclusivamente a las audacias de sus juegos experimentales sobre figuras geométricas. Artaud también buscó la posibilidad de un cine original y encontró errónea la propuesta vanguardista de “cine puro” debido a su renuncia a los medios de representación objetiva del cine (Artaud, 2002: 11):

El cine puro es un error, como lo es en cualquier arte todo esfuerzo por alcanzar su principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva. Es un principio muy particularmente terrenal que las cosas no pueden actuar sobre el espíritu más que a través de un cierto estado material, un mínimo de formas sustanciales suficientemente realizadas.

Posteriormente, Bazin también manejó un argumento similar en *El mito del cine total* (2001: 33-39), un artículo sobre las connotaciones que surgían de pensar el cine según el esfuerzo por alcanzar su principio puro, destacando el mismo tipo de conflicto:

El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro, como en el cielo platónico; y lo que nos sorprende es más la tenaz resistencia de la materia ante la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del creador (Bazin, 2002: 33)

El problema se presenta a la hora de establecer la relación del pensamiento puro con la materia de la experiencia. Se trata de un problema de no coincidencia entre la materia y la imagen del pensamiento. Tal vez por ello, el propio Bazin completa el planteamiento al convertir la pureza subjetiva en un deseo por afrontar la experiencia:



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo (Bazin, 2002: 35)

Para completar este argumento, también resulta útil señalar que Mitry, después de Artaud y Bazin, planteó problemas similares al cine absoluto:

Así como el lenguaje lírico se basa en la lógica verbal pero supera su sentido por la acción del ritmo a que se somete, o mediante alguna función simbólica, el lenguaje del film se basa en la lógica de lo real pero supera su sentido inmediato por la acción de las implicaciones recíprocas en la continuidad orgánica del film. Al someterse las imágenes a un ritmo determinado, se desprende un sentido nuevo resultante de este mismo ritmo (Mitry, 1984: 114).

Según esto, lo que conseguiría el cine no sería una reproducción de la razón pura, sino la reproducción de los acontecimientos puros –formados por las imágenes a-centradas que conceptualizó Bergson. Pero en la propuesta ontológica del cine siempre viene inserida el pensamiento a través del montaje y de la práctica de la combinación de imágenes. Precisamente, que el cine pueda presentar en su producto tanto los acontecimientos puros como el pensamiento puro ya indica la posibilidad de una nueva experiencia que supera el tradicional idealismo de la razón pura.

De la misma manera, Hanslick promovió el concepto de música pura, pero con un objetivo muy claro: estaba exigiendo unos criterios acerca de la calidad y el análisis objetivo de la composición musical, ya que la principal satisfacción del que escucha radica en “seguir el giro y las evoluciones del pensamiento del compositor, al pensar precediéndole, y encontrar unas veces confirmadas y otras agradablemente equivocadas sus conjeturas” (Hanslick, 1876: 129). Y, a partir de aquí, del estudio objetivo de los factores musicales se pueden promover interpretaciones ontológicas y filosóficas, ya que si se estudian los acontecimientos inmanentes, en este caso musicales, existe la posibilidad de comprender la emergencia de lo nuevo y la propia actividad creadora. En otras palabras, la música puede ser mucho más que

algo “puramente musical” si se atiende a la ontología del sonido (movimiento y tiempo) y al pensamiento existente en la composición. Y la tarea de la filosofía de la música consiste en entender el proceso de la composición, estudiar cómo ha llegado a ser la obra musical y todas las implicaciones que conlleva este devenir. Por ejemplo, Debussy siempre buscó conseguir un modelo de “música pura”, pero para explicarla este compositor a menudo recurría a terminologías biológicas y a recurrencias pictóricas, literarias y filosóficas. Y, como se verá, Debussy, contemporáneo de Gance, Dulac o Delluc, también reconoció las afinidades de la música con el cine.

En definitiva, el estudio de la música y del cine ha permitido cuestionar el modelo de purismo tradicional, relacionado en filosofía con el pensamiento racional y transcendental y con una crítica basada en el juicio subjetivo de gusto. Así, en el marco teórico se ha podido identificar, a partir de los trabajos de Bergson, Nietzsche, Ortega y Gasset o Einstein, un cuestionamiento del pensamiento de la Modernidad, asociado al mecanicismo, el idealismo y el racionalismo. Para calificar la nueva experiencia se ha propuesto el término de “inversión del idealismo” debido a que la nueva postura presenta una alternativa ontológica y psicológica caracterizada por su apuesta por un realismo especial que funda su ontología en la fundamentalidad de lo real a través del movimiento y de las relaciones de los seres. Y esta inversión ha permitido la conceptualización de un nuevo ideal de purismo: la nueva actitud purista está atenta a todo aquello heterogéneo, es decir, se caracteriza por incorporar todas las impurezas, todos los elementos mutables del proceso. Frente a la tradición de la antigua composición, el terreno en que se aspira a preservar el sentido es el de la pluralidad. De ahí que ya no resulta sostenible la presencia de un sujeto puro que es dador de sentido. Lo importante ahora es la composición, el dispositivo que alberga todos los movimientos, funciones y fuerzas. Y es en el propio dispositivo donde se apunta el valor, la responsabilidad, la posibilidad de encontrar el sentido. Porque, a su vez, esta elección tiene un alcance mucho mayor que el de la simple apuesta estética.

En el reconocimiento de dicha experiencia han sido fundamentales tanto la música como el cine, debido principalmente a la capacidad que tienen de combinar sus diferentes materiales con el pensamiento. Además, se ha visto que a la hora de tratar el pensamiento de una pieza musical o de una película, se puede prestar atención al creador o a los creadores que las han impulsado o, por el contrario, a la propia pieza musical o película de una manera inmanente, es decir, entendida como una realidad compleja que exige situarse dentro y no fuera de la obra. Aquí se ha considerado que resulta mucho más importante adoptar el punto de vista interno de la obra, es decir, su punto de vista inmanente. Así, en la definición de “música pura” que propone Dalhaus (1999: 134-135) se destaca precisamente esta inmanencia, basada siempre en la preponderancia de la lógica musical por encima de cualquier tipo de programa exterior.

A lo sumo, si hay pensamiento siempre habrá que encontrarlo en la propia composición, que no remite a un sujeto sino al propio dispositivo de elementos heterogéneos. Y en el mismo sentido puede interpretarse el concepto de “deshumanización” de Ortega, la recomendación de Adorno de valorar la obra de arte como proceso inmanente o la definición de Deleuze y Guattari del arte como elemento construido que se vale por sí mismo. Todos, por tanto, parten de ese concepto primario y kantiano que fue el desinterés. Sin embargo, que se reivindique la obra por sí misma significa un giro objetivista hacia la valoración del material. Un material en el que también estará conformado el propio pensamiento y los afectos. Por eso dicha inmanencia también permite desentrañar su aspecto cualitativo a la hora de describir sus mecanismos, no sólo de funcionamiento sino también la capacidad de la mente humana para descubrirlos y hasta inventarlos. Por todo ello, se ha conseguido establecer un nuevo ideal de pureza que invierte las claves del antiguo. Así, mientras que Kant lo importante era conseguir un juicio puro de gusto totalmente subjetivo, mediante el cual se establecerá un ideal de belleza, en la nueva experiencia se invierten los parámetros.

<b>ANTIGUO IDEAL DE PUREZA</b>	<b>NUEVO IDEAL DE PUREZA</b>
Lo bello requiere una satisfacción de un valor universal, que sea válida para todos (según la cantidad).	Lo bello requiere una satisfacción de un valor universal: pero según la cantidad de los elementos heterogéneos que forman su proceso.
Lo bello tiene que carecer de interés (según la cualidad).	Lo bello tiene que carecer de interés: pero según la cualidad de las relaciones que se establecen entre los elementos heterogéneos y que forman el proceso que dura y se sostiene por sí mismo.
Lo bello tiene que hacer representable una finalidad subjetiva (según la relación).	Lo bello tiene que hacer representable una finalidad subjetiva: pero según el nuevo principio de individuación en el que la realidad se presenta como un acontecimiento implicado e imbricado.
Lo bello es lo que, sin concepto, es conocido como un objeto de una necesaria satisfacción (según la modalidad)	Lo bello es lo que, sin concepto, es conocido como un objeto de una necesaria satisfacción: pero según la modalidad de las fuerzas e intensidades que afectan a las entidades.

La música y el cine han sido fundamentales en el reconocimiento de dicha experiencia. Sin embargo, también es cierto que en el momento de establecer una analogía entre la música y el cine, resulta difícil encontrar una equivalencia perfecta entre los estadios diferenciados que conforman la producción y proyección de una pieza musical y de una película. Esto se debe principalmente a las diferencias entre los dos medios, principalmente al hecho de que la música es un arte performativo, es decir, que se tiene que hacer en la interpretación, lo que implica que nunca pueden ser fijada en todas sus dimensiones, ya que sonará distinta cada vez que se interpreta, según el propio intérprete, la ocasión, la fecha, el lugar del concierto y la relación con el público asistente. Desde este punto de vista, la diferencia con una película convencional que llega a las salas de exhibición completamente terminada y lista para su reproducción es clara<sup>27</sup>. Además, a la hora de

<sup>27</sup> Aunque también habría que anotar que la música y el cine coinciden en su aspecto colectivo, ya que en la creación de una película intervienen muchas personas, todas ellas

realizar el proyecto de inmanencia para la música y el cine, salta a la vista la descompensación histórica que se produce entre las dos artes, es decir, el cine surgió tan sólo a partir de 1895, mientras que la música ha acompañado al ser humano desde los tiempos primitivos. Es por eso que se ha realizado el reconocimiento de una música nueva que coincide con el arte nuevo que fue el cine. Sin embargo, esto no implica que se renuncie al proyecto según el cual se ha realizado un recorrido histórico por los usos inmanentes, de la misma manera que dicho proyecto no tiene que impedir que se reconozca la influencia de las otras artes en el cine. Una influencia que es posible porque las artes hacen visibles audiciones y visiones no artísticas que se refieren tanto a la Naturaleza como al Pensamiento. Por consiguiente, el nuevo significado de pureza realiza una clara apuesta por todo aquello heterogéneo y complejo, por todo aquello “impuro”.

En definitiva, que se haya planteado la posibilidad de comparar la composición musical y la composición cinematográfica es posible porque una pieza musical y una película son entidades compuestas y montadas, que presentan un material configurado y que tratan directamente con el movimiento y el tiempo. Y es con el renovado concepto de pureza que se ha pretendido reconocer ese terreno común de argumentos generales. Un concepto que va mucho más allá del concepto de “música absoluta” de Hanslick y de “cine absoluto” de las vanguardias cinematográficas. Así, también han existido otros cineastas que han proclamado la pureza del cine y su afinidad con la música. Por ejemplo, Charles Chaplin también defendió un cine puro, como antes ya se ha comentado, y al mismo tiempo, no deja de ser significativo que defendiera asimismo la afinidad del cine con la música.

---

dirigidas por un director. Al mismo tiempo, tampoco habría que olvidar que existe un tipo de música, la concreta y la electrónica, cuyo funcionamiento técnico es similar al del cine en cuanto que también se aprovecha la grabación y manipulación de sonidos reales y requiere un medio de reproducción totalmente fijado. Asimismo, el cine también es un medio que puede buscar la aleatoriedad y la participación directa del público, como han mostrado diversos ejemplos de vanguardia. En la misma línea, puede que mucha música se base en los sonidos artificiales de los instrumentos, aunque también han existido compositores que han querido aprovechar los sonidos naturales o ambientales, siendo esto muy importante para la comparación con el cine por cuanto que también implica una inmersión directa en el medio.

En la misma línea, la posibilidad de una música pura también llega a ser anecdótica desde el momento en que se abandona la posibilidad de reconocer todas las facetas que es capaz de involucrar el fenómeno musical. Sin olvidar que desde esta perspectiva, pueden reconocerse diferentes tipos de música, y, por lo tanto, diferentes tipos de ontologías y de pensamientos. De la misma manera, el estudio del cine desde un hipotético ideal de purismo, no puede obviar las fructíferas relaciones de colaboración que ha mantenido con las otras artes, bien sea la literatura, la pintura, la arquitectura o la misma música. Por eso el nuevo concepto de pureza tiene que englobar las artes en todas sus impurezas si de ello depende reconocer el tipo de pensamiento y de ontología que implican. En otras palabras, dicha nueva definición no afecta a la relación de la música y el cine con las otras artes. Antes que eso, pretende englobarlas. Se producen óperas, poemas sinfónicos y adaptaciones de novelas y obras teatrales, sin embargo, la valoración de dichas obras se tiene que realizar a partir de la misma inmanencia, de ahí que llega un momento en que no se habla ni de música, ni de cine ni de literatura, tan sólo de composición y de montaje, de diferentes tipos de composición y de montaje que habrá que identificar según diferentes apuestas metodológicas. Y es de esta manera como se comprende la música (im)pura y el cine (im)puro.

### **3. ESTUDIOS DE MÚSICA, CINE Y FILOSOFÍA.**

#### **3.1. SEMIÓTICA DE LA MÚSICA Y EL CINE.**

##### **3.1.1. Los signos en la semiótica pura y su clasificación.**

La nueva filosofía y la nueva física plantean una relación alternativa entre los objetos y sus relaciones que la música y el cine tienen que conseguir reproducir de algún modo si quieren estar en el mismo nivel. Esto es posible porque en la comprensión de las piezas musicales y de las películas lo que cuenta es la capacidad de entender los acontecimientos como hechos significativos, al mismo tiempo que resulta clave la controversia entre la explicación del material fenoménico de la naturaleza y la comprensión de la relación de las cosas. Para ello, el ser humano cuenta con el lenguaje y la razón como medio privilegiado para constituirse a sí mismo y al mundo. Pero, en un mundo de imágenes lleno de movimientos y multiplicidades temporales que dan continuamente indicios de su propia existencia, los signos que se emplean para entenderlo no son únicamente lingüísticos. Simplemente porque son los propios fenómenos inmanentes los que dejan tras de sí ciertos signos expresivos. Unos signos que posteriormente serán descubiertos y actuarán sobre el participante en cuestión.

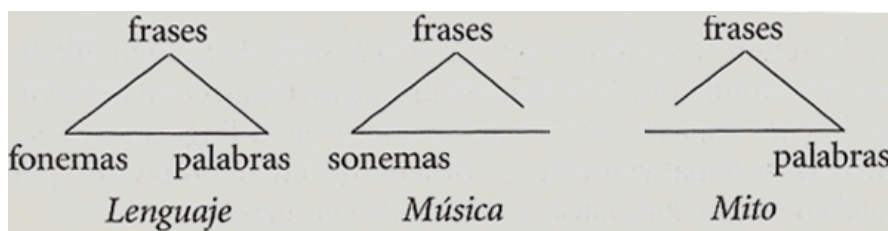
Es cierto que a la hora de estudiar los mecanismos de construcción de la música y del cine también surge la posibilidad de una comparación con el lenguaje. Simplemente porque desde el momento en que la pieza musical o la película se erigen como un sistema de relaciones a partir de la organización de sus respectivos materiales podrían ya entrar en el área de los lenguajes. Por ejemplo, esta ha sido la propuesta de Jachendoff y Lerdahl (2003) en el campo musical y de Christian Metz (2002a y 2002b) en el cinematográfico. También Claude Lévi-Strauss (2007: 77-89) reconoció un nivel general de comparación de la música con el lenguaje, que, además, se puede aplicar al estudio de los mitos –lo que aquí permitiría la introducción

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

del cine. Para Lévi-Strauss, el lenguaje se compone de tres niveles: los fonemas, las palabras y las frases. En este sentido, el lenguaje se caracteriza porque dispone de los tres, en cambio, si se aplica este esquema a la música se comprueba que está privada del significado concreto de las palabras, aunque sí que dispone de fonemas (las notas) y de frases (la frase musical). Por su parte, el mito cuenta con la articulación de palabras y frases, pero no dispone de fonemas.



*Triángulo lingüístico (Lévi-Strauss, 2007: 87)*

Según esta propuesta, el cine dispondría de algo similar a las palabras y a las frases, pero tampoco tendría fonemas. Sin embargo, siguiendo este parangón con el lenguaje, también se podría argumentar que todos los elementos que se encuentran dentro del plano cinematográfico, bien sean decorados, personajes o accesorios, podrían ser de una manera metafórica los fonemas del sistema. En cualquier caso, el esquema de Lévi-Strauss no concibe los signos a partir de las imágenes y de los temas inmanentes, sino de terminaciones del lenguaje que son exteriores. No se está cumpliendo, por tanto, con el ideal de pureza presentado, ya que éste implica un tratamiento inmanente de las imágenes, es decir, hay que concebir los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones y no de estructuras exteriores, que son, en este caso, del lenguaje. Precisamente, se ha visto que, con la inversión del idealismo, se entiende la materia como un conjunto de imágenes cuya constitución proviene de la realidad misma –la imagen es más que lo que el idealismo llama una representación.

Sin embargo, la realidad de las imágenes es inconcebible sin la participación creativa de alguien que la dote de atributos a partir de su percepción –la imagen es menos que lo que el realismo llama una cosa.



Para lo cual hace falta la intermisión de un signo que convierta a los acontecimientos en imágenes y a la que se añaden los conocimientos del participante. A partir de aquí, cualquier referencia a los signos y sus relaciones tiene que remitirse a una pregunta general: cómo los signos pueden dar con el pensamiento, es decir, cómo los signos siguen a las fuerzas puras del pensamiento; pero también cómo esta combinación de signos producen un efecto, una reacción, una conmoción.

Fue Charles Sanders Peirce quien teorizó la semiótica pura como ciencia que concibe los signos a partir de las imágenes particulares y de sus combinaciones, no en estructuras que serían predeterminadas (Peirce, 2007: 51): “me propongo mirar directamente al fenómeno universal, esto es, a todo lo que de algún modo aparece, sea como hecho o como ficción”. Por lo tanto, la lógica tiene que concebirse en un sentido amplio, como una semiótica que conduce al estudio de todo cuanto existe, porque todo es signo. Al igual como Bergson, se centra en la imagen particular, es decir, en aquello que aparece. Y también incide en el hecho de un universo a-centrado formado por multitud de imágenes que se relacionan y surgen unas de otras. Precisamente, que se trate de un universo a-centrado significa que la materia no está lingüísticamente formada ni iluminada por una representación subjetiva, aunque sí lo está semióticamente. En síntesis, las diferentes imágenes, a la hora de combinarse, se convierten en materia señalética, es decir, se convierten en signos de y para los participantes. Conforme a ello, la definición de signo presentada por Peirce es la siguiente (Peirce, en *Collected Papers*, 1897, traducción de Mariluz Restrepo, 2003):

Un signo o *representamen*, es algo que está en lugar de algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea que a veces he llamado el *fundamento* del representamen.

La función del signo consiste en permitir el conocimiento del objeto. El objeto es lo representado por el signo, pero lo hace en otro signo al que se

pueden añadir los conocimientos y la experiencia del interpretante. Peirce también se refiere a la semiosis como la relación triádica que se produce entre el objeto, el signo y el participante o interpretante. A partir de aquí, considera que hay tres clases de imágenes según el efecto que se produce en la relación entre el objeto y el participante. Son tres categorías, que se refieren a la cualidad propia de la cosa (relación de primeridad), a la relación sensorio-motriz entre los diversos cuerpos (segundidad) y a la representación mediada del acontecimiento en un todo (terceridad). Y las tres categorías fundan tres tipos de imágenes respectivas: los iconos, los índices y los símbolos. Se trata, efectivamente, de las diversas connotaciones subjetivas que desprende la relación semiótica (Peirce, 2007: 51-56):

- La primeridad (icono): el icono es un signo que remite al objeto que él denota a través de sus cualidades, meramente por virtud de caracteres propios y que posee por igual tanto si tal objeto existe o no. Además, se trata de una cualidad carente de relaciones y es la expresión de la naturaleza particular de las cosas.
- La segundidad (índice): algo que remite a sí mismo a través de otra cosa, a través de la acción y la reacción fisiológica y sensorio-motriz que se produce a partir del contacto y de la relación. Se produce, en síntesis, una relación de confrontación entre sujeto y objeto.
- La terceridad (símbolo): algo que remite a sí mismo vinculando una cosa con otra, con una relación, formando un todo físico de signos, de pensamiento y de significado. Es la representación de los hechos reales de una manera sintética.

Peirce, por tanto, acaba, al igual como Bergson, con la separación de la razón teórica y la razón práctica, ya que en su planteamiento existe una

compenetración y complementación entre las características propias de las cosas (Primeridad) con la manera en que éstas se relacionan (Segundidad) y son adquiridas como datos de la experiencia a través de signos (Terceridad).

Las tres clases de imágenes se derivan de la imagen-movimiento, que es pura materia y luz. Pero antes de la Primeridad se produce por necesidad una percepción, una imagen-percepción. Y esto significa aislar un movimiento concreto a partir de la acción recibida y de la reacción consiguiente. Para justificar la percepción, Deleuze introduce un nivel cero o "ceroidad" en la clasificación de imágenes (Deleuze, 2004: 52). Entonces se forma una imagen-percepción que expresa la relación de movimiento con el intervalo sucedido. Siendo esta imagen-percepción la que se encuentra en la base de los iconos, los índices y los símbolos. Y Deleuze establece, a partir de este planteamiento, una clasificación de la imagen-movimiento según los distintos grados de subjetividad material. En concreto, Deleuze (2003: 98-101), distingue tres aspectos subjetivos de la imagen: la imagen-percepción (ceroidad), la imagen-afección (primeridad), la imagen-acción (segundidad) y la imagen-relación (terceridad).

Así, la primeridad corresponde a la imagen-afección porque el intervalo de movimiento cristaliza un afecto emocional a través de una cualidad pura; la segundidad a la imagen-acción porque se destaca una reacción fisiológica o sensorio-motriz surgida a partir de la conmoción inicial; y la terceridad a la imagen-relación porque se establece una relación en un todo entre la combinación de imágenes. Y estas tres clases de imágenes se encuentran relacionadas y superpuestas, ya que la segunda implica a la primera y la tercera contiene las dos anteriores. Por consiguiente, el todo es una formación de signos implicados que se refieren tanto a la materia del ser como a la materia del pensamiento. Y este conjunto sensorio-motor, ya que se encuentra fundamentado en las relaciones de movimiento de las imágenes y sus consecuentes reacciones motoras, es el que funda la narración y el sentido inmanente de los acontecimientos. Por consiguiente, el

sentido y la narración están fundadas en las propias relaciones, no son nunca externas o provienen del lenguaje.

De este modo, Peirce y Deleuze cuestionan la definición kantiana de pureza al deducir el ideal de la propia experiencia, haciendo referencia exclusivamente a las fuerzas y relaciones que constituyen lo real (Peirce, 2007: 56):

Estas tres categorías se componen de una multitud de formas que sólo pueden comprenderse a través de la experiencia. No pueden ser construidas por un acto de pensamiento puro. Algunas de estas formas de composición tienen que examinarse cuidadosamente para obtener concepciones distintas con las que construir una teoría de la lógica.

Peirce contribuye a describir la nueva experiencia vital, ya que con la categoría de Primeridad se refiere al principio de evolución según el cual el mundo está formado por una variación fortuita de sucesos que crecen y se desarrollan. De esta realidad se fundan circuitos de acción y reacción, de lucha y de facticidad que quedan ejemplificados en la categoría de Segundidad. Finalmente, Peirce no renuncia a encontrar un elemento de consistencia o de Terceridad en los patrones de creatividad del universo, pero cuyo descubrimiento se fundamenta a la vez en una identificación con los procesos mentales, estando la base del organicismo en la interioridad y espontaneidad de la mente.

Y esto permite formar el nuevo ideal de pureza, fundamentado ahora en una semiótica pura. Ahora bien, esta taxonomía estará incompleta si no se añade la posibilidad del establecimiento de la imagen-virtual, que Bergson ya diferenció de la imagen-movimiento. Según Bergson, la imagen-virtual se caracteriza por un rechazo de las relaciones de movimiento para centrarse en su capacidad de implicar en el mismo plano todas las capas de pasado. En síntesis, se trata de una imagen directa del tiempo, mientras que en la imagen-movimiento éste era indirecto, a través del dispositivo sensorio-motor. Y la manera de hacerlo es rompiendo los nexos motrices de las imágenes, dejando lugar a descripciones estáticas pero que son capaces de implicar el pasado, el presente y el futuro en la misma imagen. Pero, a la

vez, si el tratamiento puro del tiempo significa entender la imagen como un complejo capaz de implicar diferentes momentos, dicha descripción también se refiere a un acto de pura creación por parte del interpretante o del participante. Lo que significa que en la imagen-tiempo no hay diferencia entre lo actual y lo virtual, entre lo más real y la pura creación. Y roto el esquema sensorio-motor, habrá que ver qué dispositivo de relaciones se forman en este nuevo tipo de imagen.

Pues bien, a partir de aquí se tiene que realizar una semiótica de la música y una semiótica del cine que se fundamente en la autonomía inmanente de cada medio, siendo el resultado una taxonomía de los temas de la música y de las imágenes del cine a partir de la composición del movimiento y del tiempo. En principio, si se quiere aplicar la ciencia de la semiosis a la música y al cine, habrá que entender las piezas musicales y las películas como artefactos o dispositivos que forman una relación a tres bandas entre los signos, los objetos y los participantes. Y se entiende por participante el devenir del propio tema-movimiento o de la propia imagen-movimiento. Ahora bien, en dicha relación también hay que implicar el creador de tal artefacto, que piensa a través de los temas y de las imágenes; y también al oyente o al espectador que tienen que seguir dicho devenir pero que, al mismo tiempo, se convierten en participantes ellos mismos, introduciendo sus afectos, acciones y relaciones a partir de su propia experiencia. Por consiguiente, el esquema semiótico alberga tres dimensiones:

- La obra está formada por un conjunto de signos heterogéneos e implicados que suponen la expresión cualitativa de los temas y de las imágenes: primeridad de la pieza musical y de la película.
- El devenir de la obra está formado por las acciones y reacciones de los signos entre sí: segundidad de la pieza musical y de la película.

- La obra es una forma de pensamiento y un establecimiento de relaciones. A su vez, esta faceta del pensamiento también implica al oyente y al espectador, que se convierten en interpretantes y acaban englobados en el dispositivo de signos: terceridad de la pieza musical y de la película.

El oyente y el espectador interfieren en el devenir de la obra de la misma manera en que las propias imágenes se suceden y organizan, lo que significa, en realidad, que no hay una diferencia cualitativa entre el interior y el exterior de la obra. Así, el nuevo ideal de pureza también se refiere a la peculiar situación comunicativa de los artefactos artísticos. En principio, porque la relación triádica no responde a un modelo de percepción natural que correspondería a un centro creador. Antes que eso, las diferentes imágenes posibilitan una polifuncionalidad y una movilidad de centros que hacen que el artefacto artístico se sostenga por sí mismo. Lo importante ya no es la existencia de un emisor y de un receptor, sino la propia comunicabilidad y expresión de la obra, que permitirá siempre una superación de los límites comunes. Pero, a su vez, es de esta manera que quedan englobados el pensamiento del creador y la recepción del oyente o del espectador.

Por consiguiente, aquí se optará por el planteamiento semiótico en el estudio de la música y del cine. Para ello habrá que destacar en un primer momento la relación triádica que se produce en toda percepción, ya que implica a un objeto, al signo y al interpretante. Y dentro de esa relación semiótica se podrán diferenciar diferentes grados de relación. En cualquier caso, todo tipo de relación conducirá a un nivel de composición y relación que permitirá entender cómo piensan los músicos y los cineastas. Sin olvidar que en todo este dispositivo el oyente y el espectador tienen que participar de una manera acorde. Y que se pueda aplicar el mismo esquema semiótico para la música y el cine ya significará el cumplimiento de la primera hipótesis de trabajo. A partir de este planteamiento semiótico se podrá entender la composición y el montaje como una forma de pensamiento y como el

establecimiento de un circuito que también engloba al oyente y al espectador.

### **3.1.2. Semiótica pura de la música.**

En principio, se podría reconocer que cualquier sistema de signos, bien sean las notas relacionadas a través de una composición o bien sean el conjunto de planos montados, son un lenguaje. Como recuerda Wittgenstein: “el disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos entre sí en esa relación interna figurativa que se da entre lenguaje y mundo” (Wittgenstein, 2005: 67). Ello es posible porque cada nota tiene un sonido concreto y una apariencia gráfica perfectamente definida, justamente igual que el lenguaje verbal. Así, un *la* que afina a 440 vibraciones por segundo lo será en cualquier instrumento, y una persona capacitada con un buen oído lo diferenciará de cualquier otra nota. Y las notas son más concretas que las palabras, porque no hay que olvidar que una palabra puede ser polisémica o tener un significado diferente según la zona geográfica o aplicación pragmática.

Ahora bien, la nota musical no tiene la función representativa ni enunciativa de las palabras, es decir, lo concreto también serían los objetos que designan esas palabras, es decir, el significado. Se tambalea la relación de la música con el lenguaje, aunque, inversamente, las palabras pueden presentar un goce estético idéntico al de los sonidos musicales, ya que se pueden destacar elementos puramente fónicos o de escritura exclusivamente por causas de gusto y no de significado (Pradera, 2007: 78). Al respecto, no hay que olvidar la teoría del lenguaje que se desprende del *Cratilo* de Platón, que ve en la palabra una imitación sonora de lo que caracteriza a la cosa que designa –lo que significa se acabaría con la arbitrariedad del signo, es decir, con la separación entre significante y significado. Para ello, “el cratilismo”, explica Michel Chion, “funciona a menudo en los dos niveles de lo visual y lo sonoro, pues la letra se ve como

una imitación visual de lo que describe la palabra, y el sonido como una imitación sonora, y ambos niveles se vinculan mediante el principio de la escritura llamada fonética” (Chion, 1999: 103).

Sin embargo, el trabajo de compositores como Pierre Boulez a la hora de poner música a un poema rechaza cualquier referencia a un significado concreto, centrándose más bien en una arqueología de las letras –obviamente, el cratilismo no podrá superar nunca el relativismo lingüístico, es decir, que una cosa se diga en distintos caracteres según las lenguas y la geografía. Boulez, siguiendo en este caso a Mallarmé, concibe la poesía como música de letras, un hecho puramente vocal. El propio Boulez argumenta que “puede observarse que los poetas que han trabajado sobre el lenguaje propiamente dicho, son los que imprimen sobre el músico la huella más visible” (Boulez, 1992: 54). Por lo tanto, la puesta en música de un poema también es posible porque el lenguaje tiene mucho de música, de sonoridad pura: una materialidad fónica que surge de la garganta y que, por tanto, se refiere también al cuerpo. En palabras de Roland Barthes (1986c: 252):

La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en este espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar.

Por consiguiente, la escucha implica una atención que va mucho más allá de la articulación de un discurso porque implica directamente la atención sobre un material y sobre el cuerpo. El propio Barthes (1986c: 243-254) propone su propio esquema semiótico de la acción de escuchar diferenciando tres tipos o estadios de escucha:

- El ser vivo orienta su audición hacia los *índices*, a la captura del indicio que pasa, realizando un ejercicio de selección intelectual que se traduce en un dato concreto.
  
- Los oídos intentan descifrar una serie de signos de acuerdo con ciertos códigos. La escucha queda sujeta a una hermenéutica



porque se produce una decodificación de lo que es oscuro o confuso con el fin de que aparezca ante la conciencia el sentido.

- La escucha se centra en quien emite el sonido. El acto de escuchar inaugura la relación con el otro, y permite reconocer a los demás, su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, en definitiva, su estado. El sonido sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología.

A partir de aquí, el planteamiento filosófico de la semiótica pura es tan vigoroso que permite una aplicación a otros tipos de construcciones, como es el caso de la música. Así, se podrá hablar de las imágenes de la música, aunque en este caso se aplicará la noción de “tema”, en una concepción que va mucho más allá de la típica organización con sentido de una serie de sonidos. Siguiendo a Bergson, por tema se entenderá aquello que aparece y que coincide con la materia, en este caso del sonido. Y el nivel cero corresponde al tema-percepción, en el que lo más importante es el medio de la percepción. La música, al igual que el cine, también necesita de unos soportes de producción y transmisión que obligan a hablar de medios tecnológicos. Dichos medios tecnológicos musicales serán: 1) los medios de reproducción, como los instrumentos acústicos o los eléctricos; 2) los medios de grabación del sonido; 3) la acústica del lugar de reproducción.

Si la imagen es aquello que aparece, el sonido o tema también. Y la percepción del tema o de la imagen tiene que ser idéntica al propio tema o a la propia imagen. Sin embargo, este aparecer se vincula a un intervalo de movimiento, lo que significa que se produce una imagen de ese movimiento. En concreto, un tema-percepción o una imagen-percepción. Y el tema-percepción equivale a la materia pura de la música, es sonido y movimiento al igual como la imagen-movimiento es luz y movimiento. A partir de aquí pueden reconocerse tanto en la música diferentes materiales o materias contributivas que actuarán como aquello que se encuentra antes de la primeridad y que ocasiona el tema-percepción.

Los materiales del sonido son aquellos relacionados con el oído: sonidos musicales pero también voces y ruidos. Y el sonido se caracteriza por ser un flujo temporal, intangible en términos de imágenes. Sin embargo, estos materiales puramente sonoros piden una convergencia con lo visual, porque son signos de movimiento y de tiempo que están en un espacio. Así, la música también puede ofrecer como signos aspectos que se refieren al espacio o que son puramente visuales: la colocación de los instrumentos, de los intérpretes, las relaciones con un texto, la formación de audiovisuales, etc. Precisamente, el fenómeno de la notación, desde los fundamentales neumas hasta los sistemas informáticos, no ha hecho más que mostrar esta aspiración: conseguir las imágenes de los sonidos.

Después de la ceroidad del tema-percepción, se produce la primeridad, la intervención de los signos en forma de iconos, que no remiten más que a sí mismos como pura cualidad o potencia. De una potencia que se interpreta como un afecto puro que ocupa el intervalo de movimiento. Así, si el tema-percepción recibe el movimiento sobre una cara, la cara puramente material, también surge la posibilidad de un tema-afección que ocupa todo el intervalo. Ello se conseguirá a partir de mecanismos puramente musicales en su faceta de conseguir afectos expresivos. Para ello hay que tener en cuenta todos los factores que afectan la cualidad del sonido, desde la instrumentación hasta las dinámicas. Asimismo, también habrá que incorporar los ruidos y las voces, bien incorporadas de una manera directa, o bien indirecta (los propios instrumentos han sido forzados para que imiten ruidos y voces). Y, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta a las imágenes del sonido, a la posibilidad de que el sonido se erija en un signo icónico. Además, el planteamiento icónico también puede tener unas connotaciones ontológicas directas en la música descriptiva. Así, cuando el compositor quiere imitar el sonido de los pájaros o el movimiento de cualquier otro animal sólo puede reproducir los contornos generales de ese objeto, basándose exclusivamente en sus cualidades. Esto será fundamental a la hora de referirse a la función de la música que se encarga de crear atmósferas o ambientes determinados, recurriendo a códigos cuyos

signos son comprendidos por los oyentes o los espectadores, bien porque están tomados de esferas de la vida cotidiana que se intentan reproducir o porque se recurre a instrumentos o sonoridades concretas relacionadas con ambientes concretos.

A continuación, hay que referirse a la segundidad del tema-movimiento, que significa una reacción o un desarrollo a partir de su propia acción y de las relaciones con el medio y con otros temas. El índice implica una conexión dinámica entre el acontecimiento y el sentido, una conexión que el icono no posee. En términos musicales, por tanto, hay que referirse a la pura composición del tema en su faceta armónica, melódica y rítmica, es decir, en el propio desarrollo dinámico y al contacto con otros temas-movimiento. Y este factor del movimiento es el que permite entender un conjunto de relaciones de las partes en un todo, lo que ya conduce al tercer nivel de la imagen-movimiento, es decir a la composición como la faceta que engloba los recursos armónicos, melódicos y rítmicos en una única función de crecimiento global. Además, puede también hablarse de montaje, una categoría que viene dada de las posibilidades de entender los sonidos como imágenes. Dentro de ésta se incluirá la disposición de los intérpretes, pero también la propia organización interna de los signos sonoros en un espacio virtual.

De esta manera el tema-movimiento funda la narración organicista en la música. Por lo que respecta a los símbolos en la música, esta disciplina ha estado suficientemente codificada como para desprender normas y leyes de composición. Al respecto, las reglas de la Práctica Común de la Tonalidad sería un buen ejemplo, cuyas normas de composición llegaron a erigirse como símbolos, unos símbolos que, efectivamente, ya señalan el tratamiento con numerosos componentes y que indican la posibilidad de seguir con esta analogía en un nivel superior de organización. Sin embargo, las normas de la música tonal no pueden parangonarse a las de la lingüística, ya que los temas son invenciones del compositor, a diferencia de las palabras, que preexisten en un léxico. Sí que es cierto que se ha equiparado la composición musical a los mecanismos de la retórica clásica. Así, desde

este punto de vista, se ha acuñado la existencia de una retórica musical, muy popular y justificada, por ejemplo, en la música del Barroco. Y, de manera análoga, también se podría aplicar una retórica para el cine (Metz, 2002a: 139-140). A lo sumo, desde esta perspectiva se concibe la música y el cine como si fuesen un discurso cuyo objetivo es producir los mismos efectos que un orador, y para lograrlo se aplican las leyes retóricas (*inventio*, *dispositio* y *pronuntiatio*) con el objetivo final de persuadir, convencer y deleitar. En definitiva, la lingüística es la ciencia cognitiva que destaca la tendencia del ser humano a organizar los acontecimientos de una manera determinada. Pero, desde la perspectiva de una semiótica pura, se ha visto que la relación de la música y del cine con el lenguaje falla en el nivel de los materiales, ya que éstos poseen su sentido de manera inmanente, mientras que el lenguaje verbal funciona con significados y significantes que son ordenados según disposiciones regladas.

Por su parte, Hermann Broch (1974) reconoce una doble articulación en el seno del lenguaje, lo que se podría llamar el terreno del significado concreto por una parte, y el contenido modelado a través de un sistema de ordenación de sus partes por otra. Broch reconoce la importancia de este segundo aspecto, que sería el de la forma, pues “asigna a cada elemento su sitio dentro del todo, el que regula la función actual de sus mutuas incidencias y, en consecuencia, también el que activa el funcionamiento todo de la totalidad del organismo” (Broch, 1974: 349). Y dicho sistema de organización se encuentra presente en todos los lenguajes, es lo que permite su traducción entre unos y otros, aunque luego hay que completarla con los conceptos propios.<sup>28</sup> Además, Broch reconoce en la música un modelo para estudiar dicho contenido modelado. Simplemente hay que retrotraerse al principio de composición musical: “es gracias a la arquitectura lógica, de la que las notas son elementos básicos, que el conjunto de sonidos se convierte en contenido modelado, en música preñada de sentido”

---

<sup>28</sup> Por otro lado, según Broch, la variedad conceptual es la razón de la existencia de tantos lenguajes diferentes. Si sólo se tuviera en cuenta el contenido modulado o abstracto, se podría alcanzar el mito de la lengua única, el mito de Babel, según el cual se sustituiría la arbitrariedad del signo por una cristalización directa del contenido. La música y el cine, como estructuras altamente organizadas, podrían aspirar a esa idea.

(Broch, 1974: 349). De nuevo, parecería innegable que la música tenga como modelo al lenguaje. Sin embargo, es más difícil conseguirlo al revés, es decir, que la música se pueda traducir en palabras, “porque la pluralidad de estructuras sintácticas, esto es, de contenidos modelados, construidas según el patrón de la música, es cuantitativamente mayor que el acervo de formaciones conceptuales, de la misma manera que la multidimensionalidad-infinidad matemática supera siempre en magnitud a la de las cosas del mundo” (Broch, 1974: 355).

Además, con la música contemporánea esta disparidad de contenidos modelados todavía es mayor, ya que no existe una práctica común como lo fue la tonalidad. A través de la tonalidad, la música imitaba al lenguaje según su capacidad de crear módulos o esquemas organizados con unas reglas determinadas de ejecución. De hecho, según Joel Lester (2005: 15), “la conducción de las voces tonal es un lenguaje de relaciones entre las alturas que comparten todas las piezas tonales, un lenguaje que desempeña un papel capital en la configuración de los gestos musicales y en la creación de la sensación de dirección en la música tonal.” En cambio, cada pieza de Schönberg o de Debussy depende exclusivamente de sus propios motivos y de las relaciones que son capaces de establecer por sí mismos. De ahí precisamente surge la pertinencia de un concepto como el de pureza, que no sólo reconoce la autonomía musical o cinematográfica, sino que confiere individualismo a cada obra particular.

Por todo ello, en un estudio de la música pura y del cine puro hay que preguntarse si estos dos medios podrían alcanzar su propia semiótica pura para referirse a la organización de los elementos que sustentan la obra, es decir, que permiten que se sostenga por sí misma. Desde este punto de vista, el estudio de la música pura y del cine puro tiene que distinguir sus respectivas funciones musicales y fílmicas de los hechos musicales y cinematográficos que provienen del exterior. Así, la semiótica pura tan sólo será posible a través de la autonomía musical y de la autonomía cinematográfica. Sin embargo, en el hecho musical y en el hecho cinematográfico se presentan muchos elementos heterogéneos que afectan

directamente a sus respectivas realidades materiales. Ahora bien, estos elementos, desde el momento que se encuentran en el interior de la obra musical o cinematográfica, pasan a ser musicales y fílmicos. Y a partir de aquí es posible reconocer esferas que se encuentran en el orden de lo general, bien con el movimiento o con el tiempo.

Finalmente, en la constitución de esta semiótica pura de la música, que obliga a un tratamiento inmanente del artefacto musical, queda por tratar el aspecto del oyente y su relación con el conjunto sensorio-motor. Lévi-Strauss explica la relación de la música en relación con el oyente:

En la música, por consiguiente, la mediación de la naturaleza y de la cultura, que se cumple en el seno de todo lenguaje, se vuelve una hipermediación: de una a otra parte se refuerzan los anclajes. Acampada entre dos dominios la música hace respetar su ley mucho más allá de los límites que las otras artes se guardan de franquear. Tanto por el lado de la naturaleza como por el de la cultura se atreve a llegar más lejos que ellas. Así se explica en su principio el poder extraordinario que tiene la música de actuar simultáneamente sobre el espíritu y sobre los sentidos, de sacudir a la vez las ideas y las emociones (Lévi-Strauss, 2002: 36).

Y de estas palabras se desprende la importancia que tendrá en la música el oyente, que queda integrado en la ecuación de una forma totalmente activa. En este sentido, un recurso expresivo de todo músico es jugar con las expectativas. Algo a lo que el cine también siempre ha aspirado. Por eso, “la fluidez que diferencia al cine del lenguaje de las palabras”, escribe Edgar Morin (2001: 167-168), “lo acerca a la música, ya que tanto el uno como la otra pueden pasarse sin palabras para discurrir y sus efectos siguen siendo inefables. Todo lo que hace al cine más próximo al lenguaje primitivo que al lenguaje ordinario, es en el fondo lo que hace al lenguaje primitivo más próximo a la música: ritmo, *leitmotiv*, reiteraciones. Y además: fluidez, intensidad, simultaneidad...”. Es en este sentido que también se ofrece una nueva imagen del pensamiento, el pensamiento como el puro movimiento de la vida.

Y esta idea ya conduce, de nuevo, al terreno de la significación, pues aquí la música sí que tiene su palabra, pues, bien sea anterior al habla o

bien posea un origen común, la necesidad de la música se equipara a la necesidad de expresar los afectos y los procesos psíquicos. Por ejemplo, según la doctrina del *ethos*, la música no sólo puede reproducir los afectos y los diferentes estados de ánimo, sino también debe visualizarlos para que se produzca un convencimiento. Al respecto, no hay que olvidar que para los griegos no había diferenciación entre la palabra y el sonido: “de ahí que la verdadera música griega sea música vocal. El vínculo natural entre la palabra hablada y la cantada todavía no estaba roto, y esto hasta el grado de que necesariamente el poeta era a la vez compositor de su canción” (Nietzsche, 2004: 94).

Conforme a ello, si se imagina que en un principio el lenguaje y la música estaban mucho más vinculados entre sí, esto era así cuando las necesidades de comunicación no eran conceptuales, sino más bien sentimentales, pulsionales y en el orden del monólogo interior, lo que implicaría una menor precisión pero sí un mayor valor sintético (Storr, 2002: 35). Pero esta idea no hace sino reafirmar que la música encuentra sus orígenes en el lenguaje, porque éste también sería siempre una manifestación de las relaciones con la naturaleza y con los otros miembros de la sociedad. Ahora bien, la música podría expresar aquellos estados de ánimo que con palabras y conceptos sólo se podrían intuir. Esta concepción de la música como lenguaje ha sido defendida a lo largo de la historia, bien por el enciclopedista Jean-Jacques Rousseau en el siglo XVIII, bien por el sociólogo Georg Simmel en el XIX. Así, éste afirma que “al igual que el lenguaje se asocia con los pensamientos concretos, la música se conecta con los ánimos más fugaces: la música trae los ánimos a la vida, porque los ánimos trajeron la música a la vida” (Simmel, 2003: 34). Y aquél todavía iba más lejos: “no es que la melodía a su vez posea esta causa en sí misma, sino que la extrae de los efectos morales de los que ella es la imagen; a saber, el grito de la naturaleza, el acento, el número, la medida y el tono patético y apasionado *que la agitación del alma* da a la voz humana” (Rousseau, 2007: 232-233).

Pero también hay que recordar que el texto de Rousseau es un agresivo manifiesto en contra de la música pura del compositor Rameau. La polémica se enmarca en plena *Querelle des anciens et des modernes*, que encontró en Rousseau y Rameau a los respectivos defensores de la melodía y de la armonía. Para Rousseau la música verdadera es la relacionada con el lenguaje, la capaz de imitar los sentimientos. Según este planteamiento, la música pura o armónica, aquella que tan sólo se basa en las relaciones de parámetros musicales, es simple ruido vacío de la naturaleza. Y esa música natural que rechaza Rousseau sería propiamente la música pura. Además, como también ocurre con Kant, dicha negación también manifiesta la vieja y fundamental oposición entre el placer físico, debido al material físico que es el sonido, y el placer moral, debido a la racionalidad y a la imitación que promueve el lenguaje de los temas.

En cualquier caso, a la hora de traducir un poema, la música vendría a proporcionar un sentido que le está vedado a la palabra. En este sentido, Barthes se pregunta qué es la música en relación al lenguaje, respondiendo que es una cualidad del mismo. Sin embargo, se trata de una cualidad especial:

Esta cualidad no tiene nada que ver con las ciencias del lenguaje (poética, retórica, semiología), pues al volverse cualidad, la parte del lenguaje promovida es lo que éste no dice, lo que no se articula. En lo no dicho es donde se alojan el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo Imaginario. La música es a la vez lo expreso y lo implícito en el texto: lo que está pronunciado (sometido a inflexiones), pero no articulado (Barthes, 1986f: 278)

Así, la cualidad musical conecta directamente con aquello que se encuentra fuera del sentido y el sinsentido: la *significancia*. En la misma línea, Schönberg cuenta una anécdota al respecto:

Hace algunos años quedé profundamente asombrado al descubrir en varias canciones de Schubert, que conocía muy bien, que yo no tenía la menor idea de lo que sucedía en los poemas en los que estaban basadas. Pero cuando hube leído los poemas saqué la conclusión de que con ello nada había conseguido para aumentar la comprensión de las canciones, ya que no me hicieron cambiar en



lo más mínimo mi concepción sobre la interpretación musical (Schoenberg, 2004: 27).

En este texto, Schönberg apuesta por una semiótica pura de la música que fundamenta una disociación entre la composición musical y los contenidos del texto literario. Así, la música y el lenguaje no se encontrarán en la música vocal, sino en el propio hecho de lo constructivo, y para ello deberán mantener una absoluta autonomía al respecto. Además, según el texto se puede hablar de un material pre-lingüístico, que se podría identificar con el pensamiento mismo, pero también con lo absolutamente material y objetivo del mundo, y que, lógicamente, dejaría su huella tanto en el lenguaje verbal como en la música. Adorno identifica dicho material con la capacidad expresiva del sujeto, de ahí que el arte sea expresivo y no comunicativo. Pero también con elementos del ser relacionados con el movimiento y el tiempo. Así, frente a la lógica discursiva, la música ofrece un tratamiento del movimiento y del tiempo, y en esto coincide plenamente con el cine. Al respecto, la música y el cine, como formas de arte, necesitan de la palabra a través de la filosofía para decir y explicarse. Siguiendo con la argumentación, Adorno recupera el concepto de mimesis pero dotándolo de matices<sup>29</sup>:

La música, por estar llena de expresión, adopta un comportamiento mimético, imitativo, como los gestos que son respuesta a un estímulo con el cual se igualan en el reflejo. En la música este componente mimético se va poco a poco encontrando asociado al componente racional, que consiste en el dominio del material; la historia de la música es la historia del modo en que ambos componentes se van limando el uno al otro (Adorno, 2002a: 72).

Y, desde este punto de vista, cambia también el simple estatuto de lo objetivo y lo subjetivo. Lo que el impulso mimético combina es la naturalidad tanto del pensamiento como del material musical, para presentarlo en una obra que no tiene ni objeto ni sujeto, sino sólo pura composición. Al respecto, no hay que olvidar que un pensador como Adorno, que siempre

---

<sup>29</sup> Un concepto que, en realidad, toma prestado de Walter Benjamin, que se encargó de estudiar las huellas de ese componente material en los propios signos lingüísticos.

antepone el pensamiento y la expresión a lo material, sí que reconoce la realidad de ese material puro y compuesto, que él llama “la cosa”:

Las leyes tecnológicas suprimen parte de la contingencia del individuo que realiza la obra. Este proceso, tan odiado por el tradicionalismo a causa de su supuesta desvitalización, hace sin embargo, en sus realizaciones máximas, que la obra de arte tenga un lenguaje, pero el suyo propio, no el de la psicología o el de la humanidad que dicen algunos charlatanes. Cosificación quiere decir, en su grado más radical, búsqueda del lenguaje de la cosa. Se aproxima así virtualmente a esa idea de naturaleza que deshace la primacía del sentido humano. Lo agudamente moderno no es la imitación de algo anímico, sino la búsqueda de expresión de algo no expresado por el lenguaje significativo (Monjeau, 2004: 50)

Sin olvidar que, para Adorno, es ese aspecto cósmico el que también es portador de la verdad de la sociedad, al igual como para Schopenhauer la música constituía la verdad de la naturaleza. Pero lo material también incluye el pensamiento en estado puro, que trata de organizarlo, construirlo y dotarlo de consistencia. En este sentido, hay que ser consecuente con la idea de objetividad de la obra, ya que, si realmente ofrece una visión pura es porque está hecha de materias diversamente formadas, que engloban tanto al pensamiento como a la naturaleza. Y el trabajo de la filosofía consiste en cuantificarlas y analizarlas.

### **3.1.3. Semiótica pura del cine.**

Fue Deleuze quien se encargó de ofrecer una justificación filosófica que explicase en profundidad la afinidad del cine con la nueva experiencia y con una semiótica pura (Deleuze 2003 y 2004). El filósofo francés centra su estudio en entender que las imágenes del cine no se corresponden a la idea racionalista según la cual las cosas existen porque hay alguien que las mira o las alumbraba. Además, esta idea encuentra su parangón en el proceso de deshumanización que asume el arte moderno, aunque conviene reafirmar

una vez más que ello no significa una eliminación de lo humano o psicológico, sino, antes bien, un tratamiento renovado.

Para sus argumentos, Deleuze recurre al trabajo de Henri Bergson, que fue quien otorgó a la filosofía los rasgos de la nueva experiencia vital surgida de la revolución física. Así, para Bergson, el universo ya no es un conjunto de representaciones fruto de un centro humano cualquiera, sino un conjunto de imágenes a-centradas que interactúan unas con otras en un todo que está siempre abierto, es decir, siempre en proceso de creación –de ahí que la visión del universo no sea mecanicista, sino más bien creativa y procesual. De esta manera, ya no vale el concepto de representación para producir una visión del mundo, pues la atención se centra ahora en las acciones que se producen entre todas las imágenes, por lo tanto, en su duración y movimientos. Y describir estas conexiones es captar la objetividad del universo.

Para ello Bergson introduce la acción de seleccionar, de elegir momentos cualesquiera dentro de la acción, pero que serán significativos según la propia evolución del acontecimiento. Lógicamente, el cuadro, la acción de encuadrar, ya puede pensarse de una manera cinematográfica. Y Deleuze acuña el concepto de imágenes-movimiento, que son las imágenes que Bergson identifica como movimiento, luz y material. Se trata, efectivamente, del nivel de la ceroidad acuñada por Deleuze, lo que supone una imagen-percepción, una selección sobre una cara de la imagen. Y la percepción es equivalente a la materia propia del cine.

Los materiales propios del cine (Casetti y di Chio, 2007: 60) son aquellos que pertenecen a la banda de imagen (imagen, notaciones gráficas, etc.) y los de la banda de sonido (música, sonido, diálogos y ruidos). Justamente, en el cine tendrá mucha importancia la posibilidad de derivar la imagen y el espacio de los diferentes componentes sonoros. Efectivamente, un signo es cualquier sonido o imagen individual, cuyo reconocimiento en forma de significante permite establecer una serie de conclusiones significativas, bien sean al nivel estilístico o al puramente descriptivo. Asimismo, si ya se ha destacado el importante papel que juegan los sonidos

en la película, presentes incluso en las propuestas más radicales de cine absoluto, también hay que añadir la destacada presencia de textos en diferentes modalidades. Refiriéndose al cine mudo, Chion (1997: 64) lo explica relacionándolo precisamente con los elementos de la banda sonora:

Añadamos el hecho de que la música no está sola en este asunto. En efecto, aparte de raros ejemplos de obras sin rótulos (como *El último*, de Murnau) el *texto* está igualmente presente en el cine mudo bajo una forma ostensiblemente distinta –la de los rótulos, los títulos de crédito– como un elemento contingente y móvil, visiblemente aparte, que corta el continuo visual y, al mismo tiempo, permite soñar con lo que podría suprimirlos idealmente. El texto y la música, leídos y escuchados como elementos disociados del filme, estaban así aislados del cine al que eran indispensables, y preservaban el mito del cine puro.

De esta disociación que comenta Chion entre el texto y la música con respecto a las imágenes del cine mudo se puede preservar el mito del cine puro y la posibilidad de adaptar música y textos a los gustos y a las lenguas de las diferentes naciones. En el caso de la música, esto es posible debido a su carácter abstracto y a que en las películas mudas no estaba integrada dentro de las imágenes. En cambio, en el cine sonoro los sonidos y las imágenes están integrados como hechos o unidades actualizadas en la propia obra, a diferencia de las palabras, que pertenecen a una organización léxica predeterminada. En un terreno más general y lingüístico, se puede agregar que el lenguaje no tiene autosuficiencia porque las palabras siempre son inseparables de las imágenes a las que se refieren, por lo que sus fonemas están sujetos a la convención arbitraria que dice que una cosa equivale a una palabra determinada. Por el contrario, los sonidos y las imágenes son signos puros que están libres para formar las combinaciones que se quiera. Y para ello también resultan importantes los códigos tecnológicos que permiten la proyección y creación de las imágenes.

A continuación, con la primeridad, el afecto ocupa el intervalo completo, lo que significa que hay que referirse a las imágenes como medio de expresión. Las imágenes del cine no se limitan a reproducir simplemente la existencia de un objeto. También pueden seleccionar una parte del objeto,

oscurecerla y destacar un recoveco determinado. Y ello siempre siguiendo un objetivo expresivo. Por consiguiente, la imagen cinematográfica también puede adquirir el rango de icono, cuya función es mostrar una cualidad a partir del oscurecimiento aparente del objeto para a continuación remitir a una relación con algo exterior. A su vez, los iconos pueden agruparse en el terreno de la visualidad (organización del plano, distorsión, movilidad), el grafismo (los géneros de escritura que están presentes en el film) y lo sonoro (las voces, los ruidos y los sonidos).

Pero insistir en la utilización particular de los elementos heterogéneos no significa necesariamente centrarse en los elementos mismos, sino antes bien en la correlación y en las relaciones que se establecen entre las diferentes líneas, lo que siempre implica una superación de la semejanza perceptiva de lo que representan el sonido o la imagen para conseguir precisamente nuevos significados. Además, es evidente que el plano visual puede cristalizar lo que la palabra tan sólo dice, pero, si se sigue con la comparación, dicho plano aislado equivaldría más bien a una frase que describe algo, no a una simple palabra<sup>30</sup>. Y, además, esa frase que sería el plano siempre está en relación con las que la han antecedido y con las que le sucederán, lo que indica que la comparación con este nivel del lenguaje también falla.

Pero son los índices los que presentan la conexión dinámica entre el acontecimiento y su sentido para el participante. El circuito de imágenes se funda a través de nexos sensorio-motores que se basan en las acciones y reacciones entre las imágenes. Se precisa, por tanto, una asociación sincrónica y diacrónica para conseguir la simultaneidad y la implicación de las series de sentido. Estas imágenes-movimiento serán el material del cine,

---

<sup>30</sup> Metz (2002a: 138-139) identifica cinco diferencias radicales entre el plano cinematográfico y la palabra lingüística: 1) a diferencia de las palabras de una lengua, los planos son infinitos en número; 2) los planos son invenciones del cineasta, mientras que las palabras preexisten en un léxico; 3) el plano entrega al receptor una cantidad de información indefinida, no como la palabra; 4) el plano es una unidad actualizada, una unidad del discurso, por el contrario la palabra es una unidad de léxico; 5) un plano sólo adquiere sentido en relación a su contexto, mientras que la palabra forma parte de un campo semántico organizado. Asimismo, Metz reconoce que el plano se parecería más a un enunciado, lo cual también es problemático porque el enunciado siempre se puede reducir a elementos discretos que son fijos (palabras, morfemas, fonemas, etc.).

y el montaje será la reproducción de sus relaciones. Lo que supone esta unión de fragmentos lo explica Eisenstein:

El montaje no es tanto la secuencia de segmentos como su *simultaneidad*: en la conciencia del receptor, cada segmento se apila sobre otro segmento, y sus incongruencias de color, iluminación, perfil, escala, movimiento, etc. son las que dan ese sentido de marcha e impulso dinámico que genera el sentido del movimiento, que va de la percepción del puro *movimiento físico* a las formas más complejas de *movimiento intraconceptual* cuando nos las vemos con un montaje que yuxtapone metáforas, imágenes o conceptos (Eisenstein, 2001a: 113).

Y este elemento de montaje conduce a la terceridad, a los símbolos encargados de formar un todo con el conjunto de imágenes. Se trata del carácter compositivo o constructivo que presenta el cine a través del montaje, y es en esta esfera donde se puede estudiar el cine como una entidad intelectual. No por casualidad, la teoría de la parte y el todo es el fundamento de la idea del montaje de Eisenstein, que lo define según cinco puntos clave (Eisenstein, 2001a: 160):

1. El segmento de montaje (especialmente un primer plano) es una parte (*pars*).
2. Por la ley de *pars pro tot*, esta parte estimula a la mente a completar la construcción de un *determinado conjunto*.
3. Esto se aplica a todo detalle y a todo fragmento separado.
4. Así, la combinación en montaje de una serie de segmentos *no* la interpreta la mente como una determinada secuencia de *detalles*, sino como una determinada secuencia de escenas completas –y escenas, además, que no están descritas, sino que surgen dentro de la mente en forma de imagen. Y es que *pars pro toto* es también un medio de obligar a la mente a generar la imagen de un acontecimiento sin describir el propio acontecimiento.
5. Los segmentos del montaje, entre sí, reproducen precisamente el mismo proceso que ocurre entre los encuadres particulares dentro de cada segmento.

Pero, ¿se trata del mismo planteamiento organicista que ya argumentó Kant, el cual era fruto del sujeto transcendental? Más bien, aquí se ha visto que si la mente tiene que generar la imagen de un acontecimiento y trazar su simbolismo con lo empírico, es de una manera totalmente diferente al tópico transcendental o fenomenológico. Porque ahora se destaca que la posibilidad de las relaciones siempre es exterior. Con ello, ni mucho menos se niega el papel de la imaginación, tampoco del pensamiento, porque precisamente son la imaginación y el pensamiento quienes tienen que posibilitar una recreación de las relaciones. Lo que se constata es un nuevo tipo de imaginación y de pensamiento que el cine posibilitó.

Así, si el todo no está dado de antemano, depende siempre de las conexiones entre sus partes. Aunque, al mismo tiempo, las conexiones ya están en el todo, de ahí que una parte ya contenga información básica, porque es en sí misma una “escena completa” –lógicamente la información será más detallada a medida que se incorporen nuevos ángulos de visión. De ahí también que la duración de un acontecimiento venga siempre definida por la multiplicidad de las series que lo componen. Y en todo proceso histórico, las series del pasado se conservan también como momentos puros, que pasarán de virtuales a actuales cuando retornen al presente en forma de repetición. Por consiguiente, el todo es más bien la duración de las cosas, a lo que hay que añadir, según Deleuze, la capacidad de relacionar los propios acontecimientos en un universo que, a su vez, sería el Todo, aunque nunca cerrado sino siempre abierto (Deleuze, 2003: 24).

Y al igual que sucede con la semiótica musical, que se tengan que encadenar imágenes y sonidos para crear un sentido también lleva a pensar de manera ineludible en el lenguaje. Precisamente, en el texto *¿Decadencia en el cine?*, el propio Jakobson (1973) se pregunta por si el cine puede ser un arte particular. Es decir, se pregunta por la posibilidad de reconocer la propia esencia del cine, en un momento, además, crucial para la propia historia del cine –el paso del cine mudo al sonoro, precisamente cuando existieron muchas ideas que temían que, con la llegada del sonido, el cine

puro estaba condenado a su fin. Y para ello no hace sino reconocer los propios materiales del cine que actuarán como signos (Jakobson, 1973: 174):

San Agustín distingue sutilmente la cosa (*res*) y el signo (*signum*), muestra que al lado de los signos cuya función esencial es significar algo, existen cosas que se pueden utilizar en una función de signo. Es justamente esta cosa (óptica y acústica) modificada en signo, la que constituye el material específico del cine.

Por consiguiente, los signos del cine los forman aquellos elementos de la banda visual y los de la banda sonora. Y si se aprovecha el material de la realidad es para ser convertido en signo. Sin embargo, de cara a explicar esa posible esencia cinematográfica, hay que referirse también a la unión de signos, al montaje (Jakobson, 1973: 174-175).

El teórico que niega que el cine sea un arte percibe el filme como una simple fotografía móvil, no ve el montaje y no quiere darse cuenta de que se trata aquí de un sistema de signos particulares; es la situación de un lector de poesía para el cual las palabras están desprovistas de sentido.

Y, de la misma manera que ocurre con la música, el cine no posee las reglas que forman el funcionamiento de un lenguaje, precisamente porque, al igual como la música, presenta un acervo de soluciones “sintácticas” muy amplio. En definitiva, como apuntan Casetti y di Chio (2007: 60), el film “es demasiado rico y a la vez demasiado vago como para ser efectivamente asimilable a los lenguajes naturales”. O, en palabras de Andrei Tarkovski (2002: 205), “el cine, al igual que la música, opera con realidades”, y no contiene intereses ni ideologías. Asimismo, que el cine convierta un objeto determinado de la realidad en signo significa que se ciñe a una lógica estrictamente individual, ya que trata con “fracciones de objetos variados y de dimensiones diferentes, con fracciones de espacio y de tiempo de dimensiones diferentes; modifica las proporciones de estas fracciones y las confronta según su proximidad, o según su parecido o su oposición” (Jakobson, 1973: 175). Aun así, desde la posibilidad de una música pura y



de un cine puro, si hay narración siempre será a partir de los propios recursos musicales y cinematográficos. Mitry lo explica a partir de la lógica que tiene que existir entre los planos cinematográficos, una explicación que también sirve para la música:

El hecho de contar no es propiedad exclusiva de una historia o de una ficción cualesquiera. La película más abstracta que muestra una figura geométrica en movimiento es una narración, puesto que describe el juego movedido de líneas y formas, su transformación. Hablar de cine no narrativo es un contrasentido; lo mismo que hablar de una película sin movimiento (Mitry, 1990: 108).

La narración en la música no es más que una consecuencia de los propios temas y sus relaciones; y la narración en el cine es una consecuencia de las propias imágenes y sonidos y de sus combinaciones. A partir de aquí se estudiará cómo hay diferentes tipos de temas y de imágenes, hay diferentes formas de combinarlos y, por tanto, diferentes formas de narración y de pensamiento. Por consiguiente, en el estudio de la música y del cine desde su estatuto de pureza y autonomía no resulta pertinente su asimilación con las estructuras del lenguaje.

El tercer nivel de la semiótica pura también se refiere a las posibilidades de la música y del cine de erigirse en materias de pensamiento. Al mismo tiempo que este elemento mental también afecta al espectador. Pero si hay pensamiento será siempre a partir de los propios materiales, es decir, de las propias imágenes y sonidos. Ello lleva a Deleuze a negar las posibilidades de una semiología del cine, para centrarse en una semiótica pura del cine, al ser la semiótica la disciplina que no considera al lenguaje sino en relación con la materia específica del pensamiento o con las imágenes puras de la realidad. Así, “el cine no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. Saca a luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propio ‘objetos’ (unidades y operaciones significantes). Pero este correlato, aun inseparable, es específico: consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos

presignificantes). Constituye toda una 'psicomecánica', el autómatas espiritual, o el enunciable de una lengua, que posee su lógica propia" (Deleuze, 2004: 347).

Por su parte, Barthes aplica la misma posibilidad, en el cine y en la mirada, de dar con el estatuto musical de la *significancia*, de aquella cualidad que se encuentra más allá del lenguaje y donde se sitúan los valores del Pensamiento:

Así que la mirada no es un signo, y sin embargo significa. ¿Qué misterio es éste? Lo que pasa es que la mirada pertenece a ese dominio de la significación cuya unidad no es el signo (discontinuo), sino la significancia (...). En oposición con la lengua, orden de los signos, las artes en general tienen que ver con la significancia. Nada debe extrañarnos, entonces, que haya una especie de afinidad entre la mirada y la música (Barthes, 1986b).

Además, no por casualidad, Mitry, para su definición del cine, tiene muy en cuenta una conocida cualidad musical –y de las artes en general. “En el cine”, explica (Mitry, 1984: 209), “hay una constante determinación recíproca del fondo y de la forma. Por eso no se puede decir que un film sea la expresión visual de algo que existiría independientemente de él –como la puesta en imágenes de una idea o de un hecho– sino la *creación* (o la determinación) de una idea, de una emoción o de un hecho a través de una forma y *por* esa misma forma”. Es por eso que a la hora de tratar el pensamiento no acierta la dualidad racional-irracional o materia-forma, que tampoco valdrá para hablar de la música y el cine. El pensamiento, la música y el cine son plenamente constructivos y materiales, racionales e irracionales, atañen al objeto y al sujeto. Y la distinción naturaleza-artificio tampoco es pertinente, porque siempre se trata de una naturaleza que debe ser (re)construida con todos los artificios posibles. Ese es el significado más profundo del giro que Kant introduce en la filosofía y que aquí se ha desarrollado a partir del concepto de pureza. Ahora bien, también se ha indicado la existencia de diferentes tipos de signos según se basen en su esquema de movimiento o de tiempo. Ello originará, obviamente, diferentes dispositivos que serán frutos de diferentes tipos de pensamiento. Aunque no

hay razón para separarlos en paradigmas diferentes, sino como pertenecientes a ese nuevo ideal de pureza que se está describiendo.

Por todo lo dicho, el cine también posee la totalidad de tres tipos de signos. Pero de una manera doble, ya que puede contar con los índices, iconos y símbolos de los sonidos (banda sonora) y con los índices, iconos y símbolos de las imágenes (banda visual). Por consiguiente, a pesar de esta variedad, los signos del cine, al igual como los de la música, superan la arbitrariedad propia del signo lingüístico, ya que entre el sonido o la imagen hay una total identificación perceptiva con lo que son, ya sea en el orden del índice, del icono o del símbolo. Y tal vez sea por ello que Deleuze niegue el parangón del cine con el lenguaje, para situarlo más bien del lado de un sistema informático que relaciona una multitud de datos diferentes (Deleuze, 2003: 27).

Este trabajo se propone la comparación de la música y del cine en sí mismos, es decir, comparar una sinfonía puramente instrumental con una película. Ello obliga a la búsqueda de argumentos generales no musicales ni cinematográficos que, sin embargo, se encuentran presentes en un lado y en otro. Y, precisamente, la existencia de estos argumentos generales permite entender de una forma mucho más amplia el concepto de pureza. Desde este punto de vista, el nuevo concepto de pureza es evidente que reacciona contra la estética de la expresión propiamente de los románticos, utilizando para ello los argumentos de los formalistas. Sin embargo, también se quiere ir más allá de los argumentos formalistas, ya que al mismo tiempo que se destaca la pura construcción, se puede hablar de conceptos como el tiempo y el movimiento que permiten referirse a argumentos conceptuales y hasta a un contenido. Y ello permitirá verbalizar los mecanismos musicales y cinematográficos, y, en su caso, adecuarlos a un texto con contenido concreto. Dicho contenido, sea musical o cinematográfico, vendrá dado del trabajo formal, pero será filosófico en lugar de lingüístico, lo que permite la analogía entre los dos medios.

Los temas musicales, por su movimiento y su tiempo, desprenden connotaciones ontológicas al mismo tiempo que son un producto del

pensamiento. De una manera similar a como se captan las imágenes del cine a través de su movimiento y de su fluir temporal. Se ha visto que la imagen es aquello que aparece, por lo que no hay una diferencia con el objeto que representa. Ahora bien, en la imagen también se expresa un todo que cambia y se establece entre diferentes objetos. Este proceso es análogo con los temas, su aparecer y su sistema de establecer conexiones, lo que significa que de los temas y de sus relaciones también se pueden establecer connotaciones visuales. Pero esta comparación entre los dos medios es filosófica y no lingüística. Precisamente es la filosofía la que acabará de demostrar que la música y el cine desbordan completamente el lenguaje como sistema de signos, para remitirse a ese nivel ontológico y de pensamiento. Y se trata precisamente de ilustrar ese *más allá*.

### **3.2. FILOSOFÍA DE LA MÚSICA Y FILOSOFÍA DEL CINE.**

La música pura y el cine puro serán aquellos que se ocupan exclusivamente de sí mismos, aunque esta pretensión de autonomía o autenticidad en ningún momento tiene que esconder la posibilidad de la convergencia con otros medios y la aplicación de argumentos generales. Ahora bien, si se habla de sonido y de imagen no se puede obviar que escuchar y mirar son acciones pertenecientes a sistemas perceptivos diferentes. Lo que significa que escuchar un sonido es una acción muy diferente a mirar una imagen. Desde este punto de vista, la percepción auditiva implica unas connotaciones que desbordan la percepción visual. Por ejemplo, escuchar se da en todo momento y se realiza incluso en el sueño, además que no importa la posición del cuerpo para practicarla y que un sonido abarca más de cuanto se halla, precisamente, al alcance de la vista. Además, a la hora de comparar el sonido con la imagen se presenta otra posible contradicción, que señala Robin Maconie: “de la misma manera que la quietud es importante para el discernimiento visual, su opuesto, el movimiento, es esencial para una discriminación auditiva y un control óptimos en un entorno sonoro dinámico” (Maconie, 2007: 46).

El sonido, además, necesita de un ambiente y de un medio para desarrollar sus procesos. Un proceso que, por tanto, es esencialmente dinámico, que viene dado por la capacidad de movimiento y produce con ello la conciencia del tiempo. Al mismo tiempo, dicha naturaleza dinámica, el grado de redundancia y la riqueza de variaciones que presenta, exige una capacidad correspondiente de actividad y respuesta perceptiva. Y la percepción del movimiento implica no sólo el espacio de la consumación, sino también es necesaria la conciencia del tiempo. En rigor, algo que difícilmente podría referirse de una imagen. Sin embargo, también es cierto que en la visión de una imagen también participan muchos elementos, como su profundidad, su color, movimiento, forma y significado, que todo tiene que casar perfectamente y estar sincronizado para poder percibirse. Se trata, en definitiva, de una naturaleza compuesta que posee implicaciones directas

tanto en el terreno perceptivo como creativo. Además, hay que recordar que las imágenes del cine no son estáticas, aunque hay que reconocer que su movimiento es una ilusión, la de los 24 fotogramas por segundo. Por ello, habrá que ver cómo pueden acercarse a esta capacidad dinámica de la música, pero también cómo pueden reproducir las cuestiones del tiempo si se quiere establecer una comparación entre ambos medios. Por lo tanto, las imágenes del cine, a pesar de que su movimiento provenga de una ilusión, tienen que alcanzar las dimensiones del movimiento y del tiempo para proseguir con la investigación. Ello permitirá, efectivamente, que se pueda establecer un vínculo de base con el sonido que posteriormente se completará en el orden de la composición y de la construcción.

Dichos conceptos del movimiento y del tiempo son, además, los procesos básicos a la hora de caracterizar el sistema de percepción propio de la nueva experiencia vital. Como se ha comentado, ya no se puede entender la percepción como un hecho racional que sólo busca el autocontrol, sino que ahora más bien hay que atenerse a los cambios de sensaciones generados por los organismos en sus desplazamientos. Asimismo, tan importante como la experimentación será la capacidad de organizar y asociar los datos en una formalización temporal, y eso sólo es posible realizarlo mediante la descripción de las formas de orden que son capaces de crear los acontecimientos en devenir, no equilibrados y probabilísticos.

Lo que significa, por otro lado, que si existe una coordinación entre sonido y movimiento y entre sonido y tiempo que afecta al oyente, tiene que ser posible reproducir una *imagen* sonora de lo que se oye. Y se ha visto que, dentro de la nueva experiencia, por imagen no sólo hay que atender a aquello visual, sino a todo aquel dato que puede chocar con otro y formar así un acontecimiento. En este sentido, si se cumple con la hipótesis de la investigación, ahora será el cine el que servirá no sólo de modelo para la música, sino también como vehículo para comprender sus procesos.

Este será, por tanto, el camino del encuentro: explicar el sonido de la música en términos de imágenes (imágenes sonoras) y explicar las

imágenes cinematográficas en términos de sonido (formas de movimiento y tiempo). Por consiguiente, esta operación formal tiene que valer tanto para el sonido como para la imagen, ya que en definitiva sólo se atenderá su condición de acontecimientos, porque se buscan aquellas razones que eviten hacer distinciones previas y de principio entre la música y el cine, y con ello reconocer las fuerzas no sonoras ni visuales que agitan a la música y al cine. Por ejemplo, Michel Chion (2004: 130) habla de transensorialidad, cuyo ejemplo perfecto lo constituye precisamente el ritmo, porque “después de haber entrado en el oído o el ojo, el fenómeno nos afecta en algún área cerebral conectada con las áreas de la motricidad y sólo en este nivel es rítmicamente descodificado.”

Por eso, se destaca en primer lugar la importancia del movimiento junto al elemento particular de cada disciplina artística. Lógicamente, el movimiento implica un espacio de consumación, pero también incluye siempre una duración y, por tanto, a la propia dimensión del tiempo. Pero, a la vez, dicha representación de lo puro también implica la introducción de la dimensión mental, del pensamiento, en cuanto equivale al sistema de relaciones entre las cosas. En rigor, este planteamiento no es, ni mucho menos, una novedad, porque hay que recordar que si los griegos pudieron aplicar el concepto de armonía a las otras artes, fue posible porque en realidad aplicaban una determinada manera de entender la naturaleza y el movimiento. Sin embargo, para lo griegos, con la música se conseguía acabar con todo movimiento y con las oposiciones, logrando así el contacto con formas inmutables o Ideas. Y aquí se está reivindicando precisamente esa naturaleza y ese cosmos, lo que significa que se tendrá que realizar un tipo de filosofía que esté a la altura.

Así, la música siempre ha sido la disciplina que ha servido de modelo para las otras artes. Es en este sentido que no se puede entender el concepto de música pura como algo ausente de elementos extraños. Porque el acto de componer, de tratar el movimiento y el tiempo, supera con mucho un arte en particular. Ahora bien, según el planteamiento de la investigación, se tiene que trabajar a partir de la autonomía de cada arte. Por eso, la

música sí es autónoma en cuanto que recurre a un determinado tipo de imágenes materiales, lo que significa que el pensamiento singular de la música se expresará en los sonidos que produce. De ahí que se hable de sus *conceptos materiales*, no de teorías sobre la música. Y lo mismo se puede decir del cine, pues lo importante será tratar con la película y sus materiales absolutamente configurados. Conforme a ello, cualquier debate sobre el concepto de pureza o autonomía tendrá que ordenarse en torno a la literalidad y a las audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas de las que pervive.

### **3.2.1. Filosofía de la música.**

Si en algo coincide la nueva música surgida en los albores del siglo XX es en una apuesta por el sonido. A pesar de sus diferencias y de que en muchas ocasiones estas respondan a planteamientos contrapuestos, la emancipación de la disonancia por parte de la 2ª Escuela de Viena, los arcaísmos modales de Debussy o Stravinski, las investigaciones tímbricas de Anton von Webern, la reivindicación del ruido de los futuristas y la ampliación del cuerpo de instrumentos, son el resultado de ese renovado interés por un mundo sonoro objetivo. Lógicamente, cada compositor utilizará esas posibilidades como prefiera, lo que no esconde que es absolutamente necesario tener en cuenta, junto al trabajo constructivo, el factor externo y sensible que, paradójicamente, también se presenta en la forma, por lo que habrá que ver cuál es el papel del compositor y del oyente en la mediación.

El sonido es un objeto perceptual. Pero, ¿qué se percibe a través del sonido? Evidentemente, una posible explicación del origen de la música reside en la imitación de los sonidos de la naturaleza. De entrada, esta hipótesis no se sostiene si se tiene en cuenta el aspecto mental, cultural y subjetivo de las escalas musicales. Aun así, es cierto que todo lo relativo al sentido del oído tiene que ver con los fenómenos vibratorios que se



propagan por un medio material. Y es la acústica la parte de la física que se encarga de objetivar las vibraciones que impresionan el sistema auditivo. En rigor, una lógica consecuencia de ello sería que, si se puede reconocer en los movimientos de la naturaleza algún patrón rítmico, éste ya es susceptible de ser considerado musical, al igual como cualquier grupo de sonidos podrían relacionarse con la idea de melodía. Ello llevaría, efectivamente, a la conclusión de que la música tiene su origen en lo natural, vía que permitiría, además, establecer una relación entre la percepción sonora y la percepción visual. Una posibilidad que muy pronto pone en duda Michel Chion:

Si el sentimiento estético visual toma sus referencias en la realidad (la belleza de un paisaje, de un árbol, de un cuerpo humano), ¿por qué el placer sonoro no podría referirse al entorno sonoro? Es aquí donde nada es comparable a lo que ocurre con lo visual. El murmullo de un arrollo puede ser una fuente de ensueño, pero no es en sí mismo un modelo estético. Incluso grabado en buenas condiciones, es monótono y poco maleable (Chion, 1999: 230).

Pero, aun así, si el mundo sonoro natural se compone de modelos débiles, ¿qué parámetros sirven para describir la percepción musical? Y es que de nuevo hay que atender a la ciencia de la acústica como valedera de la percepción de las vibraciones sonoras, las cuales se pueden objetivar y dar lugar a planteamientos científicos. Para ello, Pierre Schaeffer acuñó la *escucha reducida* (Schaeffer, 1988), término inspirado en la reducción fenomenológica de Husserl, para preconizar la audición del sonido objetivo y así dedicar toda la atención a sus características inmanentes como fenómeno que aparece –prescindiendo incluso de la propia causa del sonido. Y, consciente de las indudables ventajas técnicas que posibilita, Michel Chion no dudó en tomar el testigo para aplicar el concepto de escucha reducida a las películas, cosa que ya permitirá equiparar la percepción del sonido con lo visual a partir del trabajo analítico:

La escucha reducida tiene la inmensa ventaja de ampliar la escucha y de afinar el oído del realizador, del investigador y del técnico, que conocerán así el material de que se sirven y lo dominarán mejor. En efecto, el valor afectivo, emocional, físico y

estético de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal que le superponemos, sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración. Paralelamente, en el plano visual, a un realizador o un operador-jefe les interesará muchísimo perfeccionar su conocimiento de la materia y de la textura visuales, incluso aunque nunca hagan películas abstractas (Chion, 2004: 38).

A lo sumo, con la escucha reducida se pretende explicar las cualidades espectrales del sonido. Como se ha visto, esta reivindicación, no sólo del sonido, sino también de las técnicas para estudiarlo y producirlo, es fundamental para entender la nueva música del siglo XX, que es cuando en Occidente se produce una ampliación del concepto de sonido musical y de música en general. Al respecto, Francesco Balilla Pratella ya exigió en su *Manifiesto técnico della música futurista* (1911) una ampliación de los factores sonoros, defendiendo el atonalismo, la disonancia y el ritmo libre. Y el pintor Luigi Russollo fue más allá al centrarse tanto en el ruido y los sonidos de los objetos cotidianos, como en la fabricación de nuevas máquinas productoras de sonido –tal como el “Intonarumori”. Con ello reivindicaba el uso del ruido como material para la composición, un claro antecedente, por ejemplo, para el uso del piano preparado de John Cage o los experimentos rítmicos de Edgar Varèse. Además, no hay que olvidar que coetáneo al movimiento futurista es el nacimiento del cine, que también se vio impulsado por el mismo espíritu vanguardista. Así, junto a esta reivindicación del sonido y el ruido de las cosas, se crearon filmes documentales cuyo objetivo era restituir la imagen de las cosas, a la vez que daban cuenta de la velocidad y de la nueva sociedad industrial mediante los mecanismos del montaje y los trucos sobre la imagen.

Todo ello, efectivamente, sirve de marco para la comentada reacción contra el romanticismo y su visión exclusiva de la música como expresión y descripción de estados y sentimientos subjetivos. Efectivamente, la reivindicación del sonido no hace sino manifestar la existencia de un universo acústico exterior al ser humano. Sin embargo, si bien es cierto que el movimiento futurista es fundamental en este contexto, también lo es la eliminación por parte de Schönberg de la dualidad disonancia-consonancia, que promueve precisamente la utilización por igual de los doce sonidos de la

escala. Lo que da como resultado la composición de una nueva música que, a pesar de ello, no se puede comprender sin los antecedentes románticos anteriores, pues sigue buscando cristalizar los procesos psicológicos. Pero, precisamente, esta ampliación del marco de los sonidos, al igual como de las posibilidades compositivas, obligará a hablar del establecimiento de una nueva psicología musical.

Por otra parte, esta reivindicación del sonido, a la que habría que añadir la del ritmo y el timbre, es una clara apuesta por la música entendida como algo físico y visceral que afecta tanto a la mente como al cuerpo. Y este es justo el punto que la tradición del pensamiento occidental con ínfulas más racionalistas siempre ha temido y rechazado. Una denigración de la materialidad y la corporeidad que encuentra su origen en el pensamiento de los filósofos de la Antigua Grecia, cuya visión sobre la música ya fue ambigua precisamente por las consecuencias de ese factor visceral que proviene del sonido y del movimiento. Además, este pensamiento ha sobrevivido en toda la tradición metafísica de Occidente, desde San Agustín hasta los pensadores de la Ilustración. Y para lograrlo se ha tenido que forzar el pensamiento y, a menudo, olvidar y rechazar los aspectos puramente fisiológicos del sonido. Por ejemplo, San Agustín consideraba que la música era una servidora de la religión y de la palabra divina, y que, por tanto, tenía que estar sometida a esa razón. Sin embargo, a pesar de ello, la música también tenía una clara función propedéutica o preparativa para conectar con lo trascendental y metafísico de la revelación de Dios, como señalaba San Agustín (en cita previa).

¿Se preguntó realmente San Agustín cuál podía ser el origen de ese poder de la música? Seguramente sí, porque no hay que olvidar que el propio San Agustín también es el autor de varios tratados técnicos sobre música. Además, la nueva experiencia vital no hace sino actualizar el problema ontológico fundamental de la música: el problema de la percepción auditiva, del que se deriva la comparación entre el sonido natural y la música. Algo que no representa una novedad, pues siempre ha habido compositores que han querido imitar la naturaleza, como por ejemplo el

compositor francés medieval Clément Janequin. Precisamente, lo que buscaban dichos compositores era otorgar una forma musical al material sonoro de la vida cotidiana. Al respecto, hay que señalar que, a pesar del proceso de reconstrucción, los sonidos de la naturaleza y los sonidos artificiales de la música no se escuchan de una manera diferente: en cualquier caso el resultado es una influencia sobre el oyente. Desde este punto de vista, resulta pertinente una matización de las anotaciones de Chion y Schaeffer:

El hecho de que los sonidos no intencionalmente musicales produzcan placer estético da a entender que, o bien poseen intrínsecamente algún significado, o bien son capaces de asumir una función significativa en el esquema de actividad del oyente. Todo sonido –música o ruido– imparte información sobre estados y procesos del mundo material, además de contribuir a la existencia de un fondo acústico perceptivo. La capacidad para reconocer esos estados y procesos puede requerir destrezas auditivas que imponen sus propios criterios de satisfacción (Maconie, 2007: 34).

De ahí que no haya que olvidar que si el fenómeno, en este caso el sonido, tiene que aparecer, no lo hace en relación a una conciencia, una conciencia que es de algo, sino de una manera autónoma, siendo la relación con lo humano en un plano de igualdad. Porque, al fin y al cabo, en este presupuesto de la fenomenología se sigue estando en una filosofía dualista de la subjetividad basada en la reelaboración o la iluminación de lo real, en una diferencia entre el que observa y lo observado. Y aquí se ha visto que la nueva experiencia vital ya sitúa al sujeto como una imagen más en relación con las otras, que en este caso son sonidos. Y las relaciones pueden sucederse en términos de acción sensorio-motriz o a través del recuerdo y la memoria. Esa fue la gran lección de Bergson, para quien la percepción era una cosa distinta: la percepción como la acción recíproca entre un cuerpo que es el ocasional centro y los otros cuerpos.

Conforme a ello, la nueva visión del universo obliga a atenerse a un nuevo significado de la percepción, en el que el típico autocontrol racional por parte del sujeto es sustituido por una experimentación fruto del cambio de sensaciones. Y, lógicamente, dichos cambios se producen al entrar en

contacto con los otros movimientos del mundo físico, un medio que aporta el marco de actuación. La respuesta al sonido, como forma de movimiento, permite ejemplificarlo. Ahora bien, de nuevo hay que preguntar por la responsabilidad de la composición en un arte, en este caso la música, que aspira a alcanzar toda la sutileza y magnitud de lo real.

En principio, la cuestión se centrará en comprobar si es posible mantener unas formas naturales dentro de los márgenes de una adaptación cultural. En este sentido, Michel Chion enseguida distingue lo que es el sonido en sí mismo de lo que es el trabajo de la composición. Se trata de diferenciar el sonido como objeto físico que se percibe, del trabajo de composición. Ahora bien, la dificultad está en hablar del sonido como un objeto físico invariable. Para ello, Chion de nuevo rechaza los términos naturalistas: “el mismo ruido no musical que nos solicita de todas partes se puede aislar, fundar y crear artificialmente en tanto que objeto-sonido, gracias a la fijación en un soporte, que le permite al hombre volver a apropiarse de su propia audición” (Chion, 1999: 352). Así, será a partir de este momento cuando se podrá trabajar, cuando se podrá abordar el sonido como algo que hay que construir. Y, por supuesto, este trabajo con el sonido ha sido fundamental, por ejemplo, para el trabajo en la sala de grabación de los efectos de sonido de las películas. A lo que hay que añadir que, para hablar del sonido, hay que tener en cuenta su duración, además de otros factores como sus condiciones de variabilidad, en las que un objeto sonoro nunca se puede considerar el mismo debido a lo difícil que resulta fijarlo (Chion, 1999: 339). Queda claro, por tanto, que para Chion no es posible “deducir directamente una música de la observación aculógica” (Chion, 1999: 343).

Sin embargo, el mismo Chion no duda en reconocer que la música puede nutrirse de dicha investigación, es decir, de la ciencia de lo que se oye. Y ello es posible desde el momento en que se puede considerar al sonido como energía en movimiento, lo que significa que el oyente puede atenerse a las relaciones de encadenamiento entre los sonidos o a su misma duración, no solamente como relaciones abstractas de comparación o de

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

diferencia de grado en una escala, sino también como relaciones activas de acción y de reacción o de conflicto de energía. Sirva de ejemplo esta reconstrucción del movimiento de las olas de Debussy:

The image shows a page of a musical score for Claude Debussy's Nocturnes. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flutes, 2 Hautbois, 1 Cor Anglais, 2 Clarinettes Sib, 1º et 2º Bassons, and 3º Basson. The tempo is marked 'Modéré'. The score features various dynamics such as 'pp', 'très expr.', and 'pizz'. The music is in 3/4 time and G major. The score is written for a full orchestra and includes parts for 2 Flutes, 2 Hautbois, 1 Cor Anglais, 2 Clarinettes Sib, 1º et 2º Bassons, and 3º Basson. The tempo is marked 'Modéré'. The score features various dynamics such as 'pp', 'très expr.', and 'pizz'.

*Claude Debussy, Nocturnes (1897-1899)*

El ejemplo de Debussy ya indica, además, que resulta pertinente hablar de imágenes sonoras. Pero lo más importante es destacar que para lograrlo se recurre a la música pura o instrumental, es decir, a la composición de sonidos. Y puesto que el primer elemento que hay que estudiar para realizar la filosofía de la música es el movimiento, nada impide que los movimientos de la música se puedan corresponder con los movimientos del universo. Se hablará, por tanto, de una imagen sonora. Y esa imagen sonora puede ser concreta, por ejemplo, la imagen que escuchó Debussy. Sin embargo, salta a la vista que con la música el propio estatuto de imagen adquiere unas connotaciones que, en principio, poco tienen que ver con la imagen real o natural de una cosa concreta.

Desde este punto de vista, el filósofo Juan David García Bacca considera la música como una especie de médium capaz de revelar la realidad profunda del universo, lo que significa también que el compositor sería una especie de sismólogo ontológico (García Bacca, 1990: 53). De alguna manera, Debussy propondría su fórmula musical del agua, similar a, por ejemplo, su fórmula química correspondiente (H<sub>2</sub>O). Y dicha fórmula musical no se corresponde con una simple visión natural, química o

mecánica del universo. Si hay que compararlo con algo, el estrato musical se parecería más bien al estrato nuclear, que retrata las fuerzas originales del universo.

La *Filosofía de la Música* de Juan David García Bacca está encabezada por una sentencia de Sócrates del diálogo platónico *Fedón*: “Que la filosofía es música, la máxima” (Platón, Diálogo *Fedón*, 61a). A partir de aquí, el autor pretende descubrir por qué la filosofía puede ser música –la máxima música. Sin embargo, este planteamiento tiene que ser completado por su otra cara: que la música es filosofía, la máxima. Así, los acontecimientos de la pieza musical son procesos resultantes de la composición, del pensamiento. Pero, ¿qué imagen del pensamiento ofrece la música? Según García Bacca (1990: 12), el pensamiento musical es capaz de refutar la metafísica tradicional y “aportar una óptica y ontología nuevas.” Por consiguiente, queda ya formulada una hipótesis de trabajo (García Bacca, 1990: 16):

Esta obra pretende mostrar teórica, documental y experimentalmente a los *filósofos* lo que de filosofía hay intrínseco ya en lo musical, y, sobre todo, lo que está irrumpiendo, surgiendo y patente ya en las obras de filosofía nueva, incitante y promisoras. Música, a favor de la filosofía. Y complementariamente: esta obra intenta hacer eso mismo respecto de los músicos: hacerles caer en cuenta de lo que de filosofía les está brotando en obras musicales.

Hay un nivel en el que los músicos se asemejan a los filósofos y viceversa. García Bacca reconoce dicho nivel en el reconocimiento de las leyes físico-matemáticas, que están presentes tanto en las composiciones musicales como en las filosóficas. A partir de aquí, es cierto que los filósofos piensan con conceptos y los músicos con sonidos, sin embargo puede reconocerse un nivel general en el que se pueden utilizar los mismos argumentos para ambos campos. En otras palabras, el pensamiento de los músicos y de los filósofos coincide en que, a pesar de los materiales diferentes con que cuentan, pueden presentar planteamientos ontológicos y materialistas similares, siendo ambos grupos portavoces o médiums: los

músicos y los filósofos como “altavoces entre lo profundo del universo y el hombre” (García Bacca, 1990: 17).

La metodología que seguirá García Bacca consistirá en demostrar mediante ejemplos cómo en cada tipo de músicas están inscritas leyes físico-matemáticas, cuyas consecuencias serán explicadas a través de la filosofía. Lo que significa que cada compositor presenta en sus obras fórmulas a través del movimiento y del tiempo presente en las frases musicales que equivalen al contenido secreto y profundo que se encuentra en la realidad. De la misma manera que se dice que el universo está formado por fórmulas matemáticas, el universo también está formado por frases musicales.

Para conseguir su objetivo, García Bacca parte de un postulado científico con claras implicaciones metafísicas y ontológicas (García Bacca, 1990: 129):

La base y fondo del universo comprende dos componentes. Uno que es el fondo *determinista* del universo, y comprende las leyes de invariancia y las cinéticas y dinámicas derivadas de ella. Por tal componente, intrínseco del universo y de todas sus partes, todo está remecido por ondas longitudinales y transversales. Así que *todo lo de todos está empujado* constantemente por tal componente. Empero, por el otro componente de la base y fondo del universo; el estadístico-probabilístico el universo y todas sus partes experimenta *pujos*, o sea: impulsos sometidos a probabilidad.

Según García Bacca, la manera en que la música es capaz de reproducir las imágenes del universo es a través de la física, que es la ciencia que trabaja con las nociones de espacio, tiempo, fuerza, materia, intensidad o energía. Así, que en una partitura musical se puedan distinguir, a partir de sus variables, esos mismos argumentos, ya posibilita la conexión física-música. El mayor ejemplo de ello reside en la diferenciación en la música del tratamiento horizontal y vertical de las notas, que es plenamente correlativo a la sucesión horizontal de los acontecimientos y a la simultaneidad de esos mismos acontecimientos. Además, el planteamiento general de García Bacca, en realidad una consecuencia de su filosofía de la música, es que el universo está regido tanto por fuerzas deterministas como





Ahora bien, sigue resultando necesario preguntarse qué acontece en este conjunto de fuerzas y funciones que es la obra musical, porque a la hora de estudiar o percibir un acontecimiento es necesario especializarse y centrarse sobre una cara determinada de la imagen. Al mismo tiempo, según el planteamiento filosófico de la nueva experiencia, también es posible que una serie de imágenes se relacionen con una que actuará como centro provisional. Dicho centro provisional será la imagen especial que realizará un encuadre, que seleccionará lo que le interesará, que oscurecerá las otras caras. En otras palabras, la composición permite que las diferentes partes se puedan percibir como unidades perceptibles. Es por eso que se habla de un tema, es decir, de un *tema-movimiento*.

Según Aaron Copland (2003: 47-103), la música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Sin embargo, con esta disposición se produce una contradicción que obliga a replantearse las cosas. Ello es debido a que, de estos elementos, el timbre hace referencia a todo el aparato instrumental y sus derivaciones de dinámicas y organología, en definitiva, a todo lo relacionado con el puro sonido, a los materiales expresivos. Sin embargo, la melodía, el ritmo y la armonía son elementos internos de la composición, de la organización de los materiales. Ahora bien, el ritmo, la melodía y la armonía también se manifiestan en el sonido, lo que significa que siempre existirá una superposición entre los elementos, ya que, por ejemplo, las connotaciones tímbricas pueden ser producidas por la superposición de enlaces armónicos, o una línea melódica no puede ser entendida sin el factor del ritmo.

De igual manera, Jan LaRue (2007) distingue como los elementos contributivos de la música al sonido, a la armonía, a la melodía y al ritmo. Aunque LaRue añade un quinto elemento, que él denomina “crecimiento”, cuyas connotaciones incluyen el sentido de continuación expansiva propio de la música y el logro paralelo de conseguir algo permanente. Es por eso que cuando se habla de los materiales contributivos de la música también hay que hablar de los elementos formales. No tiene sentido diferenciar entre materia y forma, entre signo o código. Y todo ello a través del resultado de la

combinación y de la mezcla de los cuatro elementos anteriores. Por “crecimiento”, por tanto, hay que entender la composición o el montaje que relaciona los elementos contributivos. Posteriormente, del crecimiento hay que distinguir dos facetas, una que hace referencia a las fuentes de movimiento y otra al resultado formal (LaRue, 2007: 2). En otras palabras, el movimiento concierne tanto a las modificaciones relativas de los elementos expresivos, como al cambio que se produce en el todo a partir de dichas modificaciones: es la relación entre elementos a partir de su traslación y cambio de un todo que se transforma en la duración formal.

En definitiva, puede hablarse de un elemento equivalente al de la imagen, es decir, a aquel conjunto que es lo que aparece. Dicho elemento es el tema-movimiento. Y se tiene que comprobar que dicha aparición no tiene que ser diferente que sus movimientos y reacciones, su aparecer en forma de sonido y la constatación de un bloque de espacio-tiempo. Además, el análisis de los elementos contributivos tiene que ir siempre enfocado a clarificar el tratamiento de las distintas partes que forman la pieza musical. Pero siempre en relación con la constitución de un todo mayor que, de manera inversa, no deja de dividirse en partes más pequeñas. Se trata, en definitiva, de descubrir la contribución de los sonidos instrumentales, de las agrupaciones armónicas, de las frases melódicas y de las organizaciones rítmicas al conjunto de la obra.

El tema-movimiento es el conjunto de lo que aparece, no puede diferenciarse de sus movimientos, es un bloque de espacio-tiempo y tiene su propio sonido. Sin embargo se trata siempre de una unidad formada por varios elementos, por multiplicidades materiales y métricas. El tema-movimiento, por tanto, es una unidad que variará según la multiplicidad que contenga. Siguiendo en esta línea, Schönberg (2004: 7) recuerda las tres modalidades de la composición:

- Armonía: enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus

valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio.

- Contrapunto: enseñanza de la conducción de las voces teniendo en cuenta la combinación motivica (puede ser eventualmente también la teoría de las “formas contrapuntísticas”).
- Formas musicales: disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales.

Conforme a ello, dentro de la composición habría que distinguir dos aspectos fundamentales. Por un lado lo que se podría llamar “principio armónico” u ordenación de los elementos en el interior del acorde. Y por otro, la composición referida al montaje horizontal de los diferentes temas-movimiento. Ahora bien, en el principio armónico también se incluye el enlace de acordes, al mismo tiempo que hay que tener en cuenta elementos sonoros como la instrumentación, los timbres, las dinámicas, etc. El principio armónico combina, por tanto, lo vertical y horizontal de la música – obviamente, ya pueden deducirse las similitudes con el tratamiento interior de los planos cinematográficos, que, a su vez, también están sometidos a un elemento cinético horizontal y a circunstancias exteriores.

Siguiendo en esta línea, resulta pertinente referirse a la noción de “textura musical”, que se refiere al sistema de equivalencias gracias al cual cada elemento tiene su lugar, así como a las posibilidades que los elementos diversos tienen de combinarse. Y lo más importante de la noción de textura es que relaciona el aspecto armónico con el contrapuntístico. Sólo mediante la presencia de los elementos concretos y por su presencia simultánea puede funcionar la textura. En principio, en la música se presentan tres tipos de textura (Copland, 2003):

- Monofónica: consiste en una línea melódica sin ningún tipo de acompañamiento. Todos los distintos elementos musicales se encuentran incluidos en un solo “encuadre”.
- Homofónica: consiste en una línea melódica principal y en un acompañamiento de acordes. El énfasis se pone sobre los elementos asociados, más que sobre el nexo que los une, ya que todos los elementos pertenecen a la misma situación homofónica.
- Polifónica: se mueve según hebras melódicas separadas e independientes que, juntas, forman las armonías. En otras palabras, opera sobre la asociación de líneas que no presentan un nexo directo entre sí.

En suma, si la textura es el resultado de la particular disposición de las partes individuales, su centro de atención lo constituye la unidad conceptual de cada obra. Por eso en la formación de la textura intervienen todos los materiales contributivos, aunque también se pueden producir superposiciones o el predominio de uno de esos elementos, pudiéndose hablar de una “textura de instrumentos de madera” o de una “textura fugada” (LaRue, 2007: 20-21). Asimismo, Joel Lester (2005: 43) señala que, aunque la textura es en parte el resultado de la cantidad y prominencia de las partes individuales, hay otros factores adicionales que intervienen en el modo de producirla:

- El espaciamiento entre unas partes y las otras.
- El registro bajo, medio o alto de las partes.
- El ritmo de cada una de las partes (sincronización o no, valores de velocidad similares o no, etc.)
- El timbre o el color sonoro.

Asimismo, también se puede dar el caso de texturas estratificadas en las que cada línea de sonido es independiente. Por ello, si el propio tema-movimiento genera sus propias relaciones motivicas, por lo que constituye la base de todas las melodías, en el concepto de textura hay que destacar cada caso individual más allá de la posibilidad de establecer una categoría nítida.

Por consiguiente, la composición consiste en la articulación de los temas, en el establecimiento de los vínculos entre elementos reconocibles. Y un tema-movimiento puede aparecer en cualquier tipo de ritmo, dinámica, textura y timbres. A su vez, cada pieza crea su propia interacción entre la armonía vertical y la melodía horizontal. Aunque hay que diferenciar entre el elemento contrapuntístico-armónico, que afecta a la mera conducción de voces, y la forma propiamente musical, que es siempre exterior y se refiere al todo. Lo que significa que el efecto de composición se conseguirá tanto por la profundidad armónica como por la horizontalidad contrapuntística. Este planteamiento ya lleva, en efecto, a la composición de un todo; la composición es la determinación del Todo, la urdimbre tiene que concebirse de tal manera que la relación de los temas entre sí engendre la forma, que no es sino el decurso de toda la pieza.

El mecanismo de percepción del tema-movimiento no consiste en una mera representación producida por el compositor o por el oyente. No hay que escuchar el objeto, sino atender a sus partes, reducir sus costados, seguir las relaciones móviles de sus caras. De ahí que tenga que existir un trabajo temático, un encuadre que se refiere a las relaciones móviles de las partes. Un tema-movimiento tropieza con un obstáculo a partir del cual se refleja su sonido. Y dichas relaciones sensorio-motrices son un instrumento de análisis para estudiar los movimientos. Lo que significa también que de estos dinamismos se desprenden valores subjetivos según la manera de trabajar sobre las partes.

En definitiva, se trata de desprender los ecos subjetivos de los temas-movimiento a partir de sus relaciones. Para la explicación de los valores subjetivos se seguirá la taxonomía que aplica Deleuze (2003) para las

*imágenes-movimiento* del cine a partir del trabajo de Bergson y Peirce sobre las imágenes del universo y sus relaciones. Ahora bien, el préstamo es coherente aplicarlo primero a la música debido a su carácter referencial. Así, la música sigue siendo un modelo inexorable para las otras artes, y ahora muy especialmente para el cine, porque permite estudiar los datos concretos a través de su formalización. Como ya se ha visto, en un universo de temas-movimiento surgen tres tipos de aspectos subjetivos:

- Tema-percepción: es el resultado de la percepción del tema a partir de su movimiento. Para ello, el compositor cuenta con las variables que otorgan cuerpo a la composición: las relaciones melódicas (secuenciales), las relaciones armónicas (simultáneas), las relaciones de escalas (la escala o modos predominantes), las relaciones rítmicas (la ordenación del movimiento), las texturas escogidas (instrumentación), las indicaciones de tempo (*adagio*, *allegro*, etc.) y los dinamismos de intensidad (de *ppp* a *fff*). Con todo ello se produce un encuadre en el que el propio tema desprende su propia luz.

- Tema-afección: cuando las cualidades y las potencias derivadas de los medios compositivos se captan en el desarrollo exterior se entra en el ámbito del tema-acción. Sin embargo, si se manifiestan en sí mismas hay que referirse a las cualidades-potencias afectivas. Se trata, en efecto, del tema-afección, que corresponde a los campos de la armonía, al viaje del tema por otros tonos, también a las variaciones rítmicas, a la elección de las texturas, a las indicaciones de tempo y a las intensidades dinámicas. Pero siempre para transformar el movimiento en algo expresivo: se trata de un primer plano del tema a través del cual se muestran una serie de afectos puros. No por casualidad, los compositores añaden indicaciones de expresión como *allegro con fuoco*, *adagio doloroso*, etc. que ya

indican la potencia o la cualidad de lo expresado. Asimismo, la vuelta al tono de la presentación no tiene que interpretarse en base a una identidad única. Antes que eso, la individualidad es a la vez el resultado y la causa del sistema de probabilidades, de todo el proceso de la acción.

- Tema-acción: toda percepción es sensorio-motriz en cuanto produce una reacción, lo que significa que hay que analizar las repercusiones del movimiento melódico, así como la relación entre los diferentes temas-movimiento. Y todo ello tiene que estar dentro de la noción de trabajo temático, conseguida a partir de las transiciones, los desplazamientos y las relaciones contrapuntísticas de los temas-movimiento. Es decir, a partir de las acciones que muestran las potencialidades de los datos y las relaciones temporales entre diferentes niveles y temas. A su vez, también serán importantes las recapitulaciones. Ahora bien, cuando se re-expone el tema, no se produce el simple encuadre de la presentación, ya que han sucedido demasiadas cosas. Por eso, al escuchar de nuevo el tema, los sucesos tienen que aparecer en la densidad. Y ello ya tiene que cambiar de manera inevitable la manera de entender toda presentación o encuadre del tema.

Y una obra musical es la suma de esos diferentes temas-movimiento, cuyas partes se engloban de manera orgánica formando un todo. El tema-percepción, el tema-afección y el tema-acción tienen que ser englobados en la relación del todo. Además, el esquema sensorio-motriz presentado no sólo afecta a las relaciones de los temas-movimientos, sino al oyente que tiene que descubrir y seguir su mismo devenir en términos de percepción, acción y afección.

En esta concepción de música pura desde la semiótica pura lo más importante es el producto, la obra musical. El problema básico en la música



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

instrumental hasta aproximadamente 1750 fue la composición de obras extensas. Un problema que no existía en la música vocal, pues la estructura se orientaba a través del texto, de modo que éste condicionaba y daba coherencia a la obra. Pero la música instrumental, al prescindir de un texto, tenía que buscar otras posibilidades. Al respecto, es muy sintomático que hasta el Barroco no existan obras extensas de más de diez minutos de duración. Y la solución se presentó, en efecto, mediante dos vías interrelacionadas. En primer lugar, con el trabajo temático de los temas-movimiento se afianzó el concepto de música pura o plenamente configurada. Pero dicho trabajo temático también representa la creación de un todo orgánico, en el que se expone un material en forma de uno o más temas de los que se mostrará su relación. Y, al respecto, suelen ser paradigmáticos los movimientos que presentan un esquema estandarizado compuesto por diversos temas-movimiento. En un tratamiento de los temas ternario, o sea, en tres secciones que corresponden a la exposición, el desarrollo y la reexposición (A – B – A').

Efectivamente, el éxito de este esquema se demuestra en el hecho de que está omnipresente en la mayoría de géneros instrumentales –sinfonía, concierto, etc. Por ejemplo, la *Sinfonía nº3* de Ludwig van Beethoven presenta dos temas-movimiento, cuyas percepciones, afecciones y acciones conformarán el todo de la obra.

En la voz del violoncelo se presenta el primer tema de la obra en su forma tema-percepción:

The image shows a musical score for the first movement of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3. The tempo is marked 'Allegro con brio. Mosso.' The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The first theme is introduced in the cello/bass part, marked with a forte (f) dynamic. The score includes various dynamics such as cresc. (crescendo), sf (sforzando), and p (piano). The music is in 3/5 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 3, 1º movimiento

Fèlix Edo Tena

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

The image shows a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3, first movement. The score is arranged in a system with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Cor. 3.), Violin (V.), Viola (Vl.), Cello (Vcl.), and Bass (Basso). The music is in 3/5 time and features dynamic markings such as 'p cresc.', 'sf', and 'cresc.'. The bass line includes 'pizz.' and 'arco' markings.

*Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 3, 1º movimiento*

A continuación, tras la presentación de los temas, surge el desafío o la contingencia que tiene que provocar el encuadre del movimiento. Evidentemente, el proceso de acción y reacción también se produce en la relación entre los dos temas. Por consiguiente, los temas son desarrollados según los distintos avatares. Tras la operación de la presentación –o encuadre–, se produce una curvatura en el todo fruto de las diferentes acciones que se desarrollan entre los temas. Se trata, en efecto, del segundo aspecto material de la subjetividad de los propios temas. Y aquí es cuando Beethoven muestra su imaginación a la hora de relacionar esos temas. Ahora bien, entre la percepción y la acción, la afección es la que ocupa el intervalo. Se produce una coincidencia entre el tema consigo mismo.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*



*Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 3, 1º movimiento*

Finalmente, el duelo entre los dos temas termina en una conclusión.

A musical score for the woodwind section of the first movement of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Cor Anglais 3 (Cor. 3). The score is in 3/5 time and D major, showing the woodwinds' contribution to the overall texture.

*Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 3, 1º movimiento*

Se ha presentado, por tanto, un ejemplo de composición orgánica, formado por una serie de partes o temas-movimiento cuyo devenir se inscribe dentro de un todo. Para ello, Beethoven siguió los pasos emprendidos por Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, al transformar la antigua sonata binaria de un solo tiempo en un conjunto global de cuatro o tres movimientos enlazados entre sí por un lógico orden rítmico y por su parentesco tonal.

Ahora bien, no hay que olvidar que en esta investigación se ha querido corregir el modelo organicista que ya planteaba Kant en sus críticas, ya que ahora se destacan antes las partes individuales que ocasionan la duración y el cambio del todo. Al mismo tiempo, se propone que el todo ya no puede concebirse como cerrado o sujeto a esquemas preexistentes, pues está siempre abierto en base a la singularidad de los propios movimientos,

pero también a la capacidad del compositor de relacionarlos de una manera simultánea. Justamente, la novedad de Beethoven consistió en esquivar este esquema preconcebido y someterlo únicamente a la lógica de los propios acontecimientos musicales. Es de esta manera que surge lo que Adorno llama nominalismo, que supone en definitiva una nueva interpretación del ideal de las partes y del todo –a lo que hay que unir una nueva manera de abordar procesos como el de la instrumentación orquestal.

A lo sumo, si se considera a Beethoven como un renovador de la estructura sonata es por su capacidad de otorgar rasgos dramáticos a esquemas abstractos de movimiento. Estructuras como la sonata, la fuga o el tema y variaciones son, efectivamente, utilizados para crear historias de temas musicales. En rigor, no se hace sino desprender un sentido, llámese dramático, del devenir de las formas. Algo que no es nuevo, porque, por ejemplo, la recapitulación en música o la idea de conflicto entre dos temas siempre tuvieron algo de teatral. Como indica Giorgio Pestelli (1994: 294), “la prueba de esta propagada correspondencia se ve en la *música de acción* elaborada de forma paralela en la ópera en música: los grandes finales de acto de las óperas mozartianas surgen precisamente del espíritu elaborativo, de la grandiosa unidad de concepto del *desarrollo* sonatístico”.

Pero, en cualquier caso, este recorrido musical no es una experiencia de algo, sino una experiencia pura en sí misma. Así, si hay narración, es a partir del trabajo formal con la armonía, los intervalos o el contrapunto de voces. Y el tratamiento del tiempo a través del movimiento provoca que se pueda hablar de un sentido o de una historia. “La forma de la música,” explica Federico Monjeau, “no es algo que pueda aprehenderse de inmediato; se parece más a la forma de un relato, más allá del tipo y grado de analogías que estemos dispuestos a establecer entre música y lenguaje. Las formas musicales son fatalmente más imprecisas que las formas en el espacio, que ofrecen su situación de un solo golpe. Una forma tripartita, que obedece a un esquema simétrico de tipo A-B-A, no se percibe como una fachada en forma de arco sino como una experiencia temporal o un efecto de memoria” (Monjeau, 2004: 109-110).

Por otro lado, que no se pierda la capacidad de pensar la obra como una totalidad formada por partes e intervalos, se relaciona claramente con una tendencia humanista basada en la actividad, en la confianza en la acción por superar los conflictos. Sin lugar a dudas, destaca la propia estructura de la sonata, que no por casualidad sigue el esquema tripartito clásico en forma de duelo: situación de partida-contingencia-resolución. En otras palabras, se trata de un montaje o de una composición activa y comprometida, que confía en el ser humano, su capacidad de acción y en la historia.

Asimismo, en el ideal de composición de los temas-movimientos pueden diferenciarse diferentes tendencias, aunque todas ellas coinciden en su vertiente humanística y organicista. Por ejemplo, los grandes compositores organicistas han sido los vieneses, de Mozart y Beethoven hasta Schönberg y Berg, pasando por Brahms y Mahler. A partir de aquí, cada autor ha presentado sus rasgos propios: muy cerca de las estructuras, Mozart; rompiéndolas por completo, Beethoven; componiendo mediante un sistema de variación progresivo, Brahms; sustituyendo la progresión por la continuidad sucesiva, Schönberg. Así, en todos ellos hay que destacar que basan la composición en el trabajo temático y en su posterior desarrollo. Al respecto, también habría que destacar e incluir la teoría y práctica del *leitmotiv* wagneriano. De hecho, Wagner fue quien acuñó el concepto de “música absoluta”. Sin embargo, éste siempre subordinó la música pura a la palabra y al significante teatral, convirtiendo en explícito todo el sustrato extramusical o impuro que se desprende del trabajo temático: “el error en el género artístico de la ópera consiste en *haber convertido un medio de expresión –la música– en fin, y el fin de la expresión –el drama– en medio*” (Wagner, 1975: 139).

Y este es justo el momento de la instauración del concepto histórico de “música pura” o “música absoluta”. Ahora bien, también hay que destacar que se trata de un legado cuyo origen habrá que buscar en los inicios de la modernidad, es decir, en el mismo Renacimiento, cuando se potencia la música instrumental. De ahí también que de esa música instrumental se

desprenda una determinada visión del universo, de la naturaleza, que coincide plenamente con el paradigma de la modernidad. Y, no por casualidad, cierta música pura del siglo XIX presentó la posibilidad de retratar programas extramusicales a través exclusivamente de las relaciones musicales. Ahora bien, en dichas composiciones el desarrollo temático no siempre logra desprenderse del carácter artificial de una percepción sensible centrada únicamente en las vivencias del yo.

A pesar de reconocer plenamente este origen, también se ha visto que el nuevo concepto de pureza busca una superación de este paradigma. Se trata, en definitiva, de estar a la altura de la nueva experiencia vital. Así, esta mención al sentido constructivo de la música quedaría incompleta sin la otra gran referencia de la nueva música, esta vez en un terreno puramente sonoro: la conquista del ámbito sonoro a través del cromatismo, de la igualdad de los doce tonos. Con ello se llega, efectivamente, a la suspensión de la tonalidad como sistema estructural. Lo que significa que las relaciones musicales tendrán que ser explicadas a partir de la igualdad de los doce sonidos de la escala, todos relacionados entre todos en plan de igualdad. En un sentido físico, la nueva música de Schönberg no hace sino reafirmar el componente relativista de toda música. La música recuerda la teoría de la relatividad porque destaca la formación de intervalos espacio-temporales, es decir, toda melodía horizontal y su decurso temporal dependen de los acordes verticales y de los efectos de simultaneidad. Además, no hay que olvidar que la nueva música de Schönberg “es el equivalente a la inexistencia de sistema (o cuerpo) privilegiado de referencia en Teoría de la relatividad” (García Bacca, 1990: 187).

La primera consecuencia de este planteamiento es evidente: ya no tiene sentido la diferenciación entre consonancia y disonancia. Y es a partir de este aquí desde donde Schönberg fundamenta su teoría de la armonía. Al respecto, el compositor vienés vuelve a poner sobre la mesa las relaciones entre el oído humano y la naturaleza del sonido. La armonía musical nace con el descubrimiento de que un tono contiene en su devenir más tonos –o armónicos. Así, el propio material musical deriva de estos

armónicos, tanto en un sentido horizontal (escala) como en el vertical (acordes). Por tanto, la intervención humana trata de imitar la propia naturaleza sonora, eso sí, aplicando consideraciones culturales, como son los diferentes establecimientos de sistemas de escalas o nociones valorativas como disonancia/consonancia.

Sin embargo, Schönberg parte de la conciencia de que todos los intervalos existen en algún punto de la serie de los armónicos. Lo que significa que las relaciones entre estos son mucho más complejas que lo que puede afrontar cualquier sistema, bien sea el tonal, fundamentado en el tono Mayor y menor, o bien modal, más amplio en el sentido que amplía las posibilidades en base al número de notas. Desde este punto de vista, resulta fundamental justificar la existencia de los complejos sonoros en relación a sus relaciones naturales. El concepto de nominalismo musical adquiere, por tanto, su máxima expresión. Y desde este planteamiento ya nada puede ser igual: “las disonancias son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos” (Schönberg, 1999: 184); y cada obra presenta su propia forma musical en la medida que construye y desarrolla sus propias ideas musicales.

Esto se verá bien en la nueva música de Schönberg, pero también se justifica en su propio desarrollo vital. Orgullosamente autodidacta, Schönberg fue, sin embargo, un legendario pedagogo además de autor de libros de teoría musical referenciales. Pero sus obras teóricas son notorias por la minucia de cada explicación musical, justificadas siempre de manera personal en lugar de aceptar teorías importadas de generaciones anteriores. El mayor ejemplo de ello es su *Tratado de armonía* (2004), que, consecuentemente, desprende una visión de la música en la que se necesita justificar y analizar todos los fenómenos detectados. Así, presentada su visión de los sonidos armónicos, su trabajo le lleva a analizar las funciones de los diferentes complejos sonoros, siempre a partir de las diferentes potencialidades de los acordes a la hora de interferir en la obra orgánica: capacidad del acorde de imitar la constitución de otro acorde, capacidad de

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

sustituir los tonos que lo constituyen y la capacidad de desempeñar diversas funciones.

Ahora bien, la música dodecafónica de Schönberg sigue presentando series temáticas, es decir, temas-movimiento cuyo desarrollo, actividades y evoluciones formarán el todo. Y, por consiguiente, aunque diferente a Beethoven, la obra de Schönberg puede entenderse desde el punto de vista organicista y de construcción temática:



*Arnold Schönberg, Suite, op. 25 (1921-1923)*

La serie de los doce sonidos, en la voz soprano del piano, forma un tema-movimiento que será variado de manera continua para construir el todo.

En resumen, hay que remarcar de nuevo que, siguiendo la tradición de la música vienesa asentada en un libre formalismo de carácter organicista, Schönberg y su escuela proponen un tratamiento del tiempo realizado mediante el movimiento, que antes busca ordenarlo y hacerlo comprensible que dejarlo fluir. Porque los aspectos temáticos siguen siendo partes que se tendrán que desarrollar para formar el todo. Y desde la perspectiva de una filosofía del organismo, el trabajo temático equivale a la historia dramática de un sujeto que es el tema-movimiento, que resuelve su enfrentamiento con el ambiente y con otras imágenes mediante la percepción, la acción y la afección. Ahora bien, el propio Schönberg explica cómo de la imagen sonora pueden desprenderse cualidades subjetivas:



El arte es, en su grado ínfimo, una simple imitación de la naturaleza. Pero imitación de la naturaleza en el más amplio sentido; no mera imitación de la naturaleza exterior, sino también de la interior. Con otras palabras: no expone simplemente los objetos o circunstancias que producen la sensación, sino, sobre todo, la sensación misma; eventualmente sin referencia al qué, al cuándo y al cómo (Schönberg, 2004: 13).

Y esta explicación será fundamental para entender la música como un medio que se encuentra a la altura de la nueva experiencia vital, es decir, que reproduce los parámetros ontológicos y mentales de un universo acentrado que exige un nuevo principio de individuación.

### *3.2.1.2. El tema-tiempo.*

Una obra musical y una película muestran su espacio, construido en la interpretación o en la pantalla. Al respecto, resulta evidente que en una película el espacio, por visualización o por omisión, constituye siempre una categoría directa, mientras que en la música la noción de espacio se presenta de una manera indirecta a partir del pensamiento de las relaciones entre elementos. Sin embargo, por muy indirecta que sea, mientras existan relaciones entre diferentes elementos, éstos se reunirán y crearán su propio espacio. Por consiguiente, el estudio del espacio, ya sea musical o cinematográfico, afecta, en primer lugar, a todo aquello que se encuentra o no sonando o en imagen, es decir, a la identificación de los fenómenos materiales. Lógicamente, dichos fenómenos están relacionados con el ritmo y el movimiento, pudiendo ser estáticos o móviles. Y, finalmente, hay que evaluar la capacidad para formar o no un todo, una forma musical o cinematográfica. Desde este punto de vista, dos manuales clásicos, uno de análisis musical (LaRue, 2007) y el otro cinematográfico (Casetti y di Chio, 2007), coinciden en sus respectivos planteamientos al ofrecer una metodología que estudia por separado los diferentes espacios y tiempos de

la obra musical y de la película. Así, por un lado se destaca el aspecto espacial:

- Los componentes en el espacio (musical o cinematográfico).
- El espacio y el movimiento (musical o cinematográfico).
- La forma en el espacio (musical o cinematográfico)

Ahora bien, si la noción de espacio se refiere a la manera en que se presentan los componentes, a su movimiento y a su capacidad de pensarse dentro de un todo, la categoría del tiempo se tiene que calibrar mediante las relaciones entre todos esos componentes. Por eso, a todo lo relacionado con el espacio habrá que añadir las categorías temporales:

- La ordenación en la música y el cine.
- La duración en la música y el cine.
- La frecuencia en la música y el cine.

Pero si las categorías del tiempo y del espacio siempre son complementarias, resulta un error separarlas, ya que no se da ningún espacio sin que aparezca el tiempo y viceversa. Y ello sucede de manera independiente a la organización organicista o al devenir impresionista. Siempre se trata de bloques de espacio-tiempo. Desde un punto de vista académico, se pueden categorizar una serie de pautas que servirán tanto para la música como para el cine. En otras palabras, se pueden establecer una serie de parámetros de espacio-tiempo que serán muy útiles para realizar la analogía entre ambos medios:

- Los componentes y su ordenación.
- El movimiento y la duración.
- La forma y la frecuencia.

A partir de aquí, LaRue (2007: 67-68) distingue dos condiciones a la hora de valorar el tiempo musical: el tiempo como fenómeno estratificado y todo aquello que hace referencia a la pura duración, al devenir. Análogamente, Casetti y di Chio (2007: 134) distinguen para las películas entre un tiempo-colocación y un tiempo-devenir. Según este planteamiento, si la música y el cine coinciden como dos artes temporales, habrá que prestar especial atención a la manera en que se ordenan los acontecimientos, pero también a su estricta duración y al reconocimiento de la frecuencia en que todo se produce. Lo que indica, a su vez, que habrá dos tipos de organización según se destaque el tiempo-colocación o el tiempo-devenir.

En la música organicista el factor temporal se produce a través de las relaciones de movimiento, lo que significa que viene dado de una manera indirecta. Pero, ¿es posible pensar el tiempo de una manera directa, situarse junto al mismo devenir o duración de las cosas? Este es justo el objetivo de Debussy, del que no hay que olvidar que buscaba con su música el contacto directo con la Naturaleza.

Debussy, para su música, no piensa en historias ni en programas, sino antes bien en acontecimientos o imágenes sueltas. Títulos como *El mar (La mer, trois esquisses symphoniques, 1903-05)* o algunos de sus preludios para piano lo atestiguan. En ellos se presenta el devenir musical como un proceso de aprendizaje, a través del cual se penetra en las relaciones y singularidades de la imagen elegida. A lo sumo, la música para Debussy es un sistema de lazos y relaciones que dan cuenta del movimiento real de las olas o del viento sobre la colina. Sin embargo, los sonidos no remiten al paisaje elegido, sino es la propia música la que se erige, de una manera pura, como una imagen. De ahí que la posición de lo humano, caracterizada por la presencia de un tema-movimiento cuyo desarrollo es su historia, no sea central. Por el contrario, lo humano en este tratamiento se encuentra en las impresiones que producen esos movimientos y en la captación de su belleza, es decir, en la atención en el sonido en sí mismo. Ello explica, por ejemplo, que de las partituras de Debussy desaparezca cualquier referencia

a la expresividad y a la acción, aunque, sin embargo, se amplían los matices a la hora de mostrar las intensidades y los tempos. Se trata de una música que reivindica la acción de escuchar en lugar de los movimientos actantes.

Conforme a ello, Debussy explica una nueva manera de escuchar la música, una nueva manera de comprender las interacciones en su seno. En principio, su música no se centra tanto en las relaciones funcionales entre las notas, sino que se guía por agregados de notas regidas por su color interno. En otras palabras, Debussy reacciona contra la noción de desarrollo orgánico y prefiere la repetición de los momentos y de las imágenes. Sin embargo, lejos de ser redundante, esta repetición hay que interpretarla según la densidad del acontecimiento, su importancia capital dentro del conjunto. De esta manera, los diferentes aspectos del proceso musical, cada frase y cada instante, adquieren un papel primordial de cara a la comprensión de la forma, porque cada agitación sacude todo el universo, por insignificante que sea. Pero no en el sentido de la simple relación de las partes entre ellas y con el todo, sino adquiriendo características que contribuyen a la elaboración de un proceso. Y captar todos estos procedimientos será el equivalente de captar su belleza, es en esta situación exterior donde se encuentra el factor humano de esta música.

El decurso musical de Debussy es un trasladar a muchos lugares el mismo tema, sin repetirlo ni cambiarlo. En este caso, el tema de *Preludio a la siesta de un fauno* interpretado por la flauta:

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Très modéré  
Isolo

3 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes (en La)

2 Bassons

Cores a pistons (en Fa)

Cymbales antiques

2 Harpes

*p* doux et expressif

*p*

*p*

*p*

1 accordez  
La#-Si b, Do# Re b, Mi b - Fa b, Sol#-La b.

1 gliss

Claude Debussy, Preludio a la siesta de un fauno (L'après-midi d'un Faune, 1895)

Hay, por lo tanto, un reproche a la composición que se basa en el desarrollo temático y en la acción. Las diferentes frases melódicas no se reproducen sobre grados diferentes, sino que se fragmentan en estratos que se repiten frecuentemente. En este sentido, Debussy ya no cree en la posibilidad de construir un todo mediante la asociación entre las partes, hecho que también se constata en la utilización de ritmos libres que siempre huyen de la tiranía de la barra del compás. Además el compositor francés propone nuevas formaciones orquestales, nuevas instrumentaciones y un nuevo uso de las intensidades. Porque lo que cuenta a partir de este momento es la individualidad de cada sonido-secuencia. En resumen, al prescindir de la articulación ya no hay que buscar las relaciones entre las diferentes partes, sino el momento en estado puro. El método ahora radica en ver cómo una cosa cambia a la otra, manifestándose la música como un puro devenir.

Al mismo tiempo, ello significa que tampoco se considera imprescindible la acción del sujeto. Y esto se debe a la imposibilidad de pensar el todo a partir de las partes. En la música de Debussy priman las

secuencias individualizadas, no las asociadas. Además, su música está conformada por acordes independientes entre sí y sin ninguna relación a ninguna tónica central. Y, al mismo tiempo, se desvela que la nueva música, más estática y contemplativa, busca una nueva manera de oír la naturaleza, lo real.

Los temas presentan y descubren vínculos de un tipo nuevo, ya no fundamentados en el esquema sensorio-motriz, sino en una relación directa con el tiempo. Porque en la música de Debussy el ritmo ya no es el simple ordenamiento del movimiento en períodos iguales, repetidos y en soportes establecidos, sino que se basa en los movimientos desiguales, irregulares y libres. Y de esta manera sus repeticiones son inmediatas y celulares, pero profundamente motrices, siempre en movimiento perpetuo. Por todo ello, se consigue el estatuto de la tercera tesis del movimiento de Bergson (1973: 294):

Si el futuro está condenado a *suced*er al presente, en lugar de estar dado junto a éste, es que no está determinado en el momento presente, y que, si el tiempo ocupado por esa sucesión es algo más que un número, si para la conciencia que está instalada en él tiene un valor y una realidad absolutas, es que en él se crea sin cesar lo imprevisible y lo nuevo, y no, sin duda, en tal o cual sistema artificialmente aislado.

Por consiguiente, hay que referirse tanto a la duración pura del movimiento como al movimiento puro de la conciencia. Y, precisamente, Debussy instauró una nueva forma de escuchar basada en “la noción de un tiempo irreversible; para *escucharlo*, sólo se dispone del recurso de someterse a su desarrollo, pues una permanente evolución de las ideas temáticas descarta toda simetría en la arquitectura” (Boulez, 1990: 330).

Así, a pesar del efecto deshumanizador de la música de Debussy, no es en el nivel de lo real donde plantea el problema. Se trata, en cambio, de una conexión con el puro pensamiento, con un pensamiento que es capaz de englobar lo más objetivo (el sonido y el ritmo) con lo más subjetivo (la construcción formal). Las piezas de Debussy se presentan como un conjunto de acontecimientos sonoros que invitan a una cualificación espacio-

espiritual. Es el singular efecto de las situaciones sonoras puras: hacer sensible el tiempo y el pensamiento.

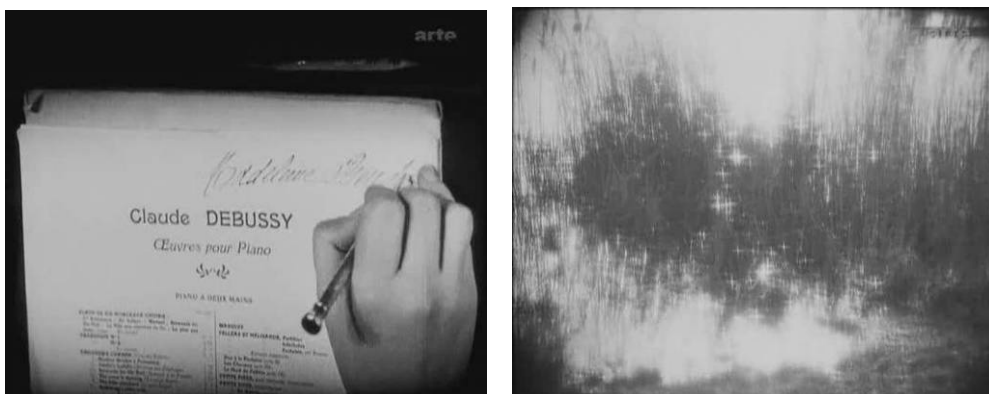
Pero es también en este sentido que tampoco se puede obviar el factor compositivo o intelectual. Porque sería un error creer que este contacto con el mundo y la naturaleza significan una ausencia de composición. Así, Debussy habla de imágenes, de las imágenes de la naturaleza, pero al mismo tiempo habla de la posibilidad de la belleza, que no será sino la presentación de las diferentes relaciones formales. Ahora bien, el factor predominante ya no es el de la comprensibilidad lógica o dramática, sino antes bien la creación de un espacio de sensaciones. Seguidamente, la introducción del concepto de belleza ya sirve para presentar lo mental: los nuevos temas hablan al mismo tiempo del mundo y de la mente. En este sentido, la música de Debussy es bella porque el compositor quiere que se preste toda la atención en la vida interna de los sonidos, no en su manipulación ni asociación. Se produce una equiparación entre la naturaleza y la música, pero no a través de una imitación directa, sino mediante la intermisión de la imaginación, de ahí la importancia de la belleza como concepto fundamental de su estética musical:

La música es una matemática misteriosa cuyos elementos participan del Infinito. Es responsable del movimiento de las aguas, del juego de las curvas que describen las brisas cambiantes, ¡nada es más musical que una puesta de sol! Para quien sepa mirar con atención, es la más bella lección de desarrollo escrita en ese libro tan frecuentado por los músicos, quiero decir: la Naturaleza... (Debussy, 2003: 156).

En definitiva, la renovación de Debussy se debe a su constante búsqueda por crear una nueva música sinfónica que diera verdadera cuenta de la naturaleza. Y para ello no servía el modelo de los poemas sinfónicos, demasiado supeditados a un programa literario y a las opiniones personales de sus creadores. Aunque tampoco a la música organicista que basa su crecimiento en el desarrollo de las formas o partes pequeñas. Debussy piensa más en bloques de sonidos, y en lugar de desarrollar un tema después de otro, hay un tema más otro.

Y si no es la literatura el modelo para la música de Debussy, ¿qué puede serlo? Resultan evidentes las referencias pictóricas (Monet) y simbolistas (Mallarmé), sin embargo Debussy no duda en añadir otro referente: “apliquemos a la música pura el tratamiento del cinematógrafo. Sólo el film –el film de Ariadna– nos permitirá salir de este inquietante laberinto” (Debussy, 2003: 221). Así, Debussy encuentra en el cine un referente para una nueva concepción del movimiento que sea más acorde con la naturaleza del tiempo. Al respecto, resulta reveladora la interpretación que propuso la cineasta Germaine Dulac de la música de Debussy en *La souriante madame Deudet*.

La dama interpreta el preludio de Debussy y escucha...imágenes, imágenes que son básicamente luz en movimiento. Pero no son concretas, sino abstractas, en el orden del pensamiento, que es el encargado de reconstruir las relaciones espaciales.



*Germaine Dulac, La souriante madama Deudet (1923)*

Dulac cristaliza la relación de la música con las imágenes a partir de la creación de un espacio virtual. La audición musical transforma la forma en un espacio. En la imaginación y en el pensamiento, espacio y tiempo aparecen relacionados, y ello equivale a la creación de formas imaginarias que surgen a partir de las impresiones que causan las diferentes variables de la composición. Así, Dulac interpreta que este teatro interno del mundo se da lugar en la mente, son imágenes abstractas que están en el orden del pensamiento y que se encargan de dotar al sonido de un movimiento visible.



En resumen, la música de Debussy piensa y hace pensar apelando directamente a la experimentación de las impresiones; no es tan importante la interpretación y el sentido como la propia experimentación.

Después de todo, resultan evidentes las diferencias entre las obras de Schönberg y de Debussy. Es cierto que ambos compositores reaccionaron contra todo un paradigma pasado en busca de la libertad y del tratamiento de las multiplicidades<sup>31</sup> Sin embargo, hay que reconocer que el ideal compositivo de Schönberg sigue apostando por la ordenación del devenir, siempre a favor de la comprensibilidad. En definitiva, que se haya disuelto la tonalidad no significa que se haya eliminado esta vertiente discursiva de la música, simplemente se han ampliado las posibilidades. Josep Casals explica el método compositivo de Schönberg, reconocible a lo largo de su carrera, del posromanticismo al dodecafonismo, al decir que “la obra se despliega a partir de un motivo de pocas notas y termina cuando éste se ha expuesto en todas sus combinaciones posibles; de este modo, el límite fijado por la consonancia final se ve sustituido por la saturación de un todo limitado y no dilatado” (Casals, 2003: 383). Ahora bien, si en algo destaca su música es en la no subordinación a principio alguno constructivo preconcebido. De este modo se apela, para explicar la concentración de medios de su música, a un realismo psicológico que tiene como objetivo siempre la reunión de ideas o fuerzas.

Por el contrario, la música de Debussy se enfrenta a lo real de otra manera, pues no le interesa ese constructivismo ni la asociación de partes y partes, sino que prefiere lo que hay dentro de esas partes, que no es otra cosa que el devenir mismo. El oyente accede a una función de “audiencia” debido a las relaciones internas que presentan los propios temas. De ahí que la psicología humana se encuentre en otro lugar. Al respecto, Vladimir Jankélévitch distingue claramente lo que diferencia la idea de un puro devenir a la posibilidad de ordenarlo: “el devenir no permite el redondeo del objeto dentro de sus límites corpóreos; es más bien la dimensión según la

---

<sup>31</sup> Aunque con matices diferentes, la rebeldía de Debussy hacia los sistemas académicos convencionales basados en un cúmulo de leyes y normas puede ser comparada a la de Schönberg.

cual el objeto se descompone sin cesar, se forma, se deforma, se transforma y luego se reforma. La sucesión de los estados corpóreos, es decir, el cambio, funde los límites solidificados de nuestras subdivisiones” (Jankélévitch, 2004: 149). Justamente, la música de Debussy antes demuestra su capacidad para cambiar hacia elementos siempre nuevos que desarrolla los temas.

La polémica surge cuando Adorno ve “el retrocedamos hacia la naturaleza” de Debussy (Adorno, 2008a: 216) o el antipsicologismo de ciertas obras de Stravinski (Adorno, 2003b: 121-187) como un claro paso atrás.<sup>32</sup> Pero, de la misma manera, si se siguen al pie de la letra las ideas de Ortega existiría una contradicción entre la nueva música de Schönberg y la nueva música de Debussy basándose precisamente en el posicionamiento de lo humano. Aquí, no obstante, se han identificado sus puntos en común, sobre todo destacando que el concepto de deshumanización no esconde lo psicológico sino que lo presenta de una manera diferente. Y es ahora cuando coincide la eliminación de los centros universales con la puesta en entredicho del Yo.

Aunque, lejos de permitir un desencanto, lo que esto demuestra no es sólo que existen diferentes tipos de música, sino que las diferentes maneras de organizar los sonidos también equivalen a diferentes tipos de filosofía. Y si se ha demostrado que la nueva música correspondiente a la nueva experiencia vital está formada por varias tipologías, también será preciso reconocer lo mismo en el cine.

---

<sup>32</sup> Pero, en un sentido opuesto, Adorno cree que ciertas obras de Schönberg no han salido airoas de esa dialéctica entre el formalismo y la expresión, cayendo presas, justamente, del montaje organizador que ahoga y coerce la libertad (Adorno, 2003b); esta crítica se refiere sobre todo a sus piezas dodecafónicas. Josep Casals, en cambio, desmiente esta interpretación basándose en “la riqueza de registros que en Schönberg presenta el concepto de idea”, siempre en base a la relación entre la lógica de los sucesos y la lógica del yo inconsciente (Casals, 2003: 387). En este sentido, aquí se recupera el Schönberg que equipara la música abstracta a la música dramática, en el sentido de que se está contando la historia de las ideas musicales –unas ideas que tienen clara relación con lo psicológico.

### **3.2.2. Filosofía del cine.**

El concepto “cine” proviene de la palabra, con raíz griega, cinestesia, que significa movimiento. No por casualidad, pioneros como los hermanos Lumière o Edison designaron a sus inventos con nombres referentes al movimiento: el kinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de los Lumière. Y, precisamente, según Chion (1997: 38), el movimiento constituye “el primer lazo, el primer puente entre música y cine. El cine es movimiento y por tanto se relaciona con las dos artes del movimiento que existían antes que él, y unidas, además, entre sí: la danza y la música. O, si se quiere, la danza es el punto común entre la música y el cine”.

Por consiguiente, hay que destacar el movimiento como el primer argumento general que se encuentra presente tanto en la música como en el cine. Pero el movimiento también es un concepto filosófico. Bergson, en *La evolución creadora*, formula tres tesis sobre el movimiento (Bergson, 1973: 261-317):

- 1º tesis del movimiento. Resulta imposible confundir el movimiento con el espacio recorrido, precisamente porque el movimiento es indivisible y el espacio es infinitamente divisible. De ello se deduce que no se puede reconstruir el movimiento con cortes inmóviles.
  
- 2º tesis del movimiento. Fueron los antiguos griegos los que instauraron una visión antinatural del movimiento, pues su conocimiento de las cosas se basa en la subordinación del devenir a formas inteligibles o Ideas. En cambio, la revolución científica moderna sustituyó esas poses ideales por momentos cualesquiera, con lo cual se volvía a confiar en la naturaleza, aunque para someterla de nuevo a las leyes absolutas de espacio y tiempo, de ahí que se sigue confiando en una visión

inmóvil de las cosas. En suma, la 2º tesis del movimiento de Bergson consiste en diferenciar dos modalidades del mismo error.

- 3º tesis del movimiento. El movimiento particular es un corte móvil que forma parte de un Todo. Ahora bien, con el movimiento se expresa un cambio en ese todo, por lo que el todo siempre se encuentra abierto o dependiente de las relaciones de sus particularidades. Por consiguiente, el objetivo ya no se encuentra en la sistematización de los cambios ni en la posibilidad de establecer leyes que permitan deducir todos los movimientos, sino en el reconocimiento que la realidad se crea poco a poco, siendo, en el fondo, una duración absoluta. Y el movimiento, en la medida que hace durar las cosas, es siempre creador o inventor.

Conforme a ello, los antiguos griegos no sólo rechazaron el componente natural del sonido, su concepción filosófica también reivindicaba el orden inmutable y estático por encima de toda noción de movimiento, proceso y creatividad. Para Pitágoras, toda la complejidad del universo podía explicarse mediante conceptos abstractos expresados en forma de números periódicos –cuatro elementos de la materia, cuatro puntos cardinales, cuatro temperamentos, cuatro estaciones, etc. Y si la música se podía organizar mediante los mismos números, ello significaba que podía actuar como médium entre la naturaleza armónica y el ser humano.

La revolución científica moderna llevada a cabo por Isaac Newton sustituyó la referencia a las poses ideales por momentos cualesquiera, con lo cual se volvía a confiar en la naturaleza. Aunque se la sometió de nuevo a través de las leyes universales del tiempo y del espacio, de ahí que, en definitiva, se siguió confiando en una visión inmóvil y determinista de las cosas. A lo sumo, salta a la vista cómo la concepción organicista de Bergson puede que encuentre su fundamento en un filósofo moderno como Kant,

pero su matización del Todo como lo “continuamente abierto” introduce un cambio fundamental. En resumen, para Bergson la cuestión se tiene que enfocar hacia la posibilidad de dar cuentas del devenir inmanente a partir de las relaciones de las imágenes a-centradas.

En cualquier caso, ya se puede plantear una definición del movimiento. Dicha definición, además, tendrá que incluir la cualidad de indivisibilidad, lo que significa, por una parte, que habrá que destacar su duración inmanente, pero, por la otra, su inclusión dentro de un todo. Además, dentro del planteamiento de la investigación, dicha definición se presentará de una manera que sea tanto válida para el cine como por la música. Deleuze propone su propia versión:

El movimiento tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración, el todo. El hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración. Se dirá, por tanto, que el movimiento remite los objetos de un sistema cerrado a la duración, abierta, y la duración, a los objetos del sistema que ella fuerza a abrirse. El movimiento remite los objetos entre los cuales se establece al todo cambiante que él expresa, e inversamente. Por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y, entre ambos justamente, “todo” cambia (Deleuze, 2003: 26).

Conforme a ello, el movimiento es aquel elemento exterior que se puede parangonar con la misma relación que une las diferentes partes, bien sean cinematográficas o musicales. Ahora bien, dicho movimiento también hace referencia, al igual que en la música, al elemento armónico o vertical, es decir, a la puesta en escena del plano. Y es justo en esta posición de exterioridad que se convierte en posible la correspondencia entre los dos medios.

Y se ha visto cómo la música aspira a esta concepción cosmológica. Pero según Bergson el cine no consigue reproducir el movimiento de las imágenes a-centradas desde el momento que funciona mediante fotogramas o cortes inmóviles. Además, ésta ha sido la manera de pensar y conocer de parte de la historia occidental, incluida también la modernidad. Y se ha visto

que el propio Bergson no duda en bautizar dicha manera de hacer con el nombre de *mecanismo cinematográfico*. Y justamente la ilusión del cine, porque es imposible reproducir el devenir mediante vistas estables y superpuestas, es decir, mediante las vistas de los 24 fotogramas por segundo.

Sin embargo, para Deleuze el cine es bergsoniano, pero no el sentido negativo que le es atribuido, sino como portavoz de la nueva experiencia vital que Bergson demanda a través de sus tesis del movimiento. El encargado de realizar este salto es el propio Deleuze, al recuperar el planteamiento de otro libro fundamental de Bergson: *Materia y memoria*, en el cual presenta la visión de un universo a-centrado formado por imágenes en continuo movimiento y relacionadas no de una manera determinada sino según las posibilidades de su acción. Justamente, son las imágenes-movimiento las que Deleuze se encarga de comparar, contradiciendo a Bergson, con las imágenes cinematográficas.

Pero, ¿a qué cine se refiere Bergson? Porque puede que el cinematógrafo sea un ojo que refleja la vida igual como la fotografía, pero cabe señalar que la fotografía fija un instante, en cambio el cinematógrafo, a pesar de ser una ilusión, aporta el movimiento, aunque sea de manera indirecta, y con ello la dimensión del tiempo, es decir, que la cosa se desarrolle y dure, produciéndose una acción sobre el propio espacio. En resumen, en el cine se convierten en fundamentales la técnica de la cámara móvil y, sobre todo, el montaje. Es así que el cine puede atenerse a la nueva visión del universo, y es a través de estos dos elementos que Deleuze reconoce en el cine el ideal del nuevo pensamiento bergsoniano basado en el movimiento y en el tiempo. Porque para Deleuze, el plano ya es la imagen en movimiento, la imagen-movimiento.

En suma, es con el montaje que nació el cine, no con el cinematógrafo. Y es que una película no es, en realidad, una fotografía animada, sino la suma de muchas, la suma de muchos planos. Unos planos que, además, rompen el marco espacio-temporal de la mirada natural, pues se captan las cosas desde ángulos imposibles, se las somete a menudo a

variaciones y se compone todo para conseguir ir más allá. Por eso, el tiempo del cinematógrafo era exacto y cronológico, en cambio, el cine hace una construcción, establece un patrón rítmico a través de la división de secuencias temporales.

Por otra parte, tampoco habría que olvidar que la imagen tomada de una cosa no coincide exactamente con la visión cotidiana que cualquiera puede tener de ella. Existe un término específico que hace referencia a esa situación por la que con la filmación de una cosa no se consigue su simple fotografía, sino, por lo general, se da con algo más. Epstein conceptualizó dicho cualidad:

Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no resulta revalorizado por la reproducción cinematográfica, no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico (Romaguera y Alsina, 1989: 335).<sup>33</sup>

Y es de esta manera que el cine también está a la altura de la ciencia de su época. Einstein unificó el espacio con el tiempo, lo que otorga una relevancia especial a los intervalos que forman los acontecimientos. Así, según la nueva ciencia no se perciben nunca las cosas sino sólo los acontecimientos. En otras palabras, la percepción surge de manera esencial de la duración, de la serie de acontecimientos, ya que en el acto de la experiencia el sujeto ya no introduce el espacio y el tiempo como ingredientes necesarios, sino que percibe un acontecimiento formado por partes diferenciadas y relacionadas. Por consiguiente, unos acontecimientos que están formados por imágenes que se mueven. Pero precisamente porque hay que distinguir las imágenes de las cosas concebidas como cuerpos, resulta necesario añadir otro factor. Al respecto, Einstein introdujo la Luz como elemento fundamental, para explicar que el conjunto de movimientos es enteramente Luz —es la Luz el elemento fundamental y no el tiempo y el espacio absolutos, como creía Newton. Se produce, por tanto, una identificación entre la imagen y el movimiento, pero también una

---

<sup>33</sup> En *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926)

identidad de la materia y la luz. Pero lo más importante es que se trata de imágenes en sí, independientes de cualquier sujeto (Deleuze, 2003: 92).

Precisamente, la fotogenia reafirma que la materia es luz, pero también que la imagen es movimiento. Pero, para ello, el ser humano ha inventado el cine, es decir, una pantalla por la que desfilan una serie de imágenes en movimiento. En este sentido, de nuevo hay que hablar del cineasta como un médium entre las fuerzas del universo y el ser humano. Y el medio, si antes era la partitura que tenía que ser sonada, ahora es el celuloide que tiene que ser proyectado. Por lo tanto, el espacio, al igual que la película, hay que concebirlo como la expresión de sus relaciones. Se trata, por tanto, de definir el espacio en términos de las relaciones entre las cosas. Ya no hay que quedarse en la mera experiencia subjetiva, sino en conseguir situarse al nivel más refinado de las relaciones. Y, en este sentido, tanto el cineasta como el científico y el músico, ayudan a superar los límites humanos.

### *3.2.2.1. La imagen-movimiento.*

Los pioneros que posibilitaron el paso del cinematógrafo al cine querían superar la rigidez de los planos generales rodados con cámara fija: el montaje de diferentes planos para conseguir una escena, el primer plano para mostrar las emociones, el *travelling*, etc. Uno de estos pioneros fue el norteamericano Edwin S. Porter, autor de *Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery, 1903)*. Si se compara este film a *La llegada del tren a la estación de La Ciotat* de los Lumière, mientras éstos se limitaban a contemplar una escena, Porter ya crea una trepidante narración con la unión de diferentes imágenes.

Pero como sucedía con la pieza musical, resulta necesario preguntarse qué acontece, porque a la hora de estudiar o percibir un acontecimiento es necesario especializarse y centrarse sobre una cara determinada de la imagen. Al mismo tiempo que también es posible que una



serie de imágenes se relacionen con una que actúa como centro provisional y que realiza un encuadre sobre aquello que le interesa. En otras palabras, el montaje, el paso del cinematógrafo al cine, permite que las diferentes partes se puedan percibir como unidades perceptibles. Es por eso que se habla de una imagen, es decir, de una *imagen-movimiento*.

En principio, los materiales del cine son aquellos que pertenecen a la banda de imagen (imagen, notaciones, etc.); y, cuando se produzca el paso del mudo al sonoro, también habrá que contar con los componentes sonoros de la banda de sonido (música, sonido, diálogos y ruidos) (Casetti y di Chio, 2007: 60). Sin embargo, tan importante es la existencia de los materiales como su combinatoria. En suma, el análisis de los elementos contributivos tiene que ir siempre enfocado a clarificar el tratamiento de las distintas partes que forman la película. Se trata, en definitiva, de descubrir la contribución de las imágenes, los diálogos, los ruidos, las notaciones y de la música. En principio, todas estas materias se encuentran en el plano. Y lo que determina el plano es el movimiento, que, como se ha visto, presenta dos caras: una que hace referente a las fuentes de movimiento y otra al resultado formal. En palabras de Deleuze, el movimiento es “*relación entre partes, y afección del todo*” (Deleuze, 2003: 36).

Se trata, por tanto, de una imagen-movimiento, que es el conjunto de lo que aparece, y no puede diferenciarse de sus movimientos, de su propia luz y del bloque de espacio-tiempo que constituye. Asimismo, el reconocimiento de este movimiento también invita a pensar en términos geométricos y dinámicos las imágenes. En este sentido, por imagen-movimiento se pensará la unidad más pequeña de análisis, lo que en música es el tema-movimiento. Sin embargo, al igual que ocurría en la música, se trata siempre de una unidad formada por varios elementos, por multiplicidades. El plano cinematográfico, por tanto, es una unidad que variará según la multiplicidad que contenga.

Las imágenes del cine, al igual que los elementos musicales, se suceden a lo largo de una continuidad, pero también atendiendo a la puesta en serie o la multiplicidad de las imágenes. Según Ramón Carmona (1993:

112), es la distinción entre la *puesta en escena* y la *puesta en serie*; o, según Mitry (1984a), es la distinción entre “efecto-montaje” (el montaje interior de una imagen) y “montaje” (la unión de diversos planos) (Mitry, 1984a):

Lo que es efectivamente creador es el efecto-montaje, es decir, aquello que resulta de la asociación arbitraria o no de dos imágenes A y B, relacionadas una con otra, pues determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento extraño a cada una de ellas. Pero este efecto –aunque las consecuencias no sean las mismas– se puede obtener por el deslizamiento de un *travelling*, incluso por la composición en el mismo encuadre de dos acciones simultáneas que actúan o reaccionan sobre otra.

Siguiendo en esta línea, al igual como sucedía en la música, el montaje afecta tanto a la imbricación simultánea de elementos (armonía), como a la continuidad simultánea de los fragmentos (contrapunto). Esta distinción también fue anotada por Eisenstein en sus textos (Eisenstein, 2001a y 2001b). Y siguiendo con la analogía, resulta pertinente referirse a la noción de “textura”, que entiende el sistema de equivalencias gracias al cual cada elemento tiene su lugar, así como las posibilidades que ese elemento posee de combinarse. En este sentido, se pretende equiparar la concepción formal de las películas con el formalismo de la música que surge a partir del trabajo con el tema y todas las cualidades que atesora. Al respecto, Casetti y di Chio diferencian diferentes estructuras sintácticas o texturas (2007: 96-99):

- El plano-secuencia: consiste en una toma en continuidad, es decir, todos los distintos momentos que componen una secuencia o escena son incluidos en un sola toma.
- El *découpage*: consiste en la asociación de una serie de imágenes todas ellas diferentes a la misma situación, de la cual cada una de ellas subraya un aspecto.

- El montaje o montaje-rey: opera sobre la asociación de imágenes que no presentan un nexo directo entre sí, pero que lo alcanzan por el hecho de ser vecinas.

Por consiguiente, estos modelos de estructuras sintácticas coinciden con el concepto de textura musical, y, en concreto, con la textura monofónica, homofónica y polifónica respectivamente. Lo que también significa que su comprensión estará estrechamente vinculada con la noción de montaje, que siempre consistirá en unir y superponer los diferentes elementos contributivos. Conforme a ello, Eisenstein (1955: 15) se preguntaba cuál era la función especial del montaje, a lo que responde: *la necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción*, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo. Además, el objetivo de esa coordinación es conseguir el máximo de emoción. Pero también hay que recordar que el mismo Eisenstein distingue diferentes fases dentro del montaje (Eisenstein, 2002: 127-138):

- Montaje métrico: el criterio fundamental para esta construcción es la *absoluta longitud* de los fragmentos. Éstos se empalman unos a otros según su longitud, siguiendo una fórmula correspondiente al compás de la música. La realización está en la repetición de estos compases.
- Montaje rítmico: en este montaje, al determinar la longitud de los fragmentos, el contenido del cuadro es un factor que posee los mismos derechos de consideración. Esta determinación da lugar a una afinidad elástica de las longitudes *efectivas*.
- Montaje tonal: en el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro el que impele el movimiento del montaje de cuadro a cuadro. Los movimientos del interior del cuadro pueden ser

los de los objetos móviles o los del ojo del espectador dirigido a lo largo de las líneas de algún objeto inmóvil. En el montaje tonal el movimiento es percibido en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todos los efectos del fragmento de montaje. El montaje se basa en el característico *sonido emocional* del fragmento de su dominante. El *todo* general del fragmento.

- Montaje armónico: es orgánicamente el desarrollo más adelantado en la línea del montaje tonal. Se distingue de éste por el cálculo colectivo de lo que cada fragmento requiere. Todo se basa en las relaciones entre elementos.
  
- Montaje intelectual: de todo el entramado del montaje se desprenden connotaciones cualitativas e intelectuales, que vienen siempre del establecimiento de las oposiciones. Y lo que busca precisamente el montaje intelectual es acabar, a través de todas las relaciones, con el conflicto.

Así, la composición de los materiales contributivos y su organización en términos de longitud, de ritmo, de movimiento y de contenido es la determinación del Todo. Aunque también puede hablarse del predominio de un elemento concreto, destacando por ejemplo el “efecto montaje” o el “montaje”. Lo que significa que, a pesar de la posibilidad de establecer categorías nítidas, siempre habrá que referirse a los casos individuales. La composición consiste en la articulación de las imágenes, en el establecimiento de los vínculos entre elementos reconocibles. Y una imagen-movimiento puede aparecer en cualquier tipo de ritmo, dinámica o textura. A su vez, cada película crea su propia interacción entre lo vertical y lo horizontal. Aunque hay que diferenciar entre la mera conducción de las imágenes, y la forma propiamente cinematográfica, que es siempre exterior y

se refiere al todo. Este planteamiento ya lleva, en efecto, a la composición de un todo; la composición es la determinación del Todo.

En principio, hay que destacar que la posibilidad de unir escenas diferentes supone siempre una construcción. Al respecto, Rudolf Arheim señaló lo inconveniente que supone considerar el cine como un fiel reflejo de la realidad (Arheim, 1990: 29):

Debido a la ausencia de colores y de profundidad tridimensional, y estando categóricamente limitado por los márgenes de la pantalla y así sucesivamente, el cine queda muy satisfactoriamente liberado de su realismo. Siempre es al mismo tiempo una tarjeta postal chata y el escenario de una acción viva. A esto se debe la justificación artística de lo que recibe el nombre de montaje.

La cita de Arheim, por tanto, aleja al cine de cualquier referencia a un realismo literal. Y esto es debido a la técnica de la filmación y el encuadre. Sin embargo, en el planteamiento filosófico de Bergson, las imágenes-movimiento tienen que expresar sus posibilidades a la vez que desprender la idea del todo al que pertenecen. Y eso precisamente se consigue oscureciendo y seleccionando sus partes, es decir, desprendiendo connotaciones subjetivas de percepción, acción y afección. Por consiguiente, es necesaria una operación de montaje. Pero, lo más importante, dicha operación ya supone un nuevo realismo, que, según Deleuze (2003: 52) consta básicamente de tres niveles:

- La determinación de los sistemas cerrados.
- El movimiento que se establece entre las partes del sistema.
- El todo cambiante que se expresa en el movimiento.

Por consiguiente, cada imagen individual ya tiene que contener o prefigurar los otros niveles, lo que significa, por ejemplo, que se tiene que producir un montaje en el interior del plano. Al mismo tiempo, el montaje será la disposición de esas imágenes-movimiento. Por consiguiente, es posible derivar una ontología tanto de la imagen cinematográfica como del

montaje cinematográfico. Una ontología que, a la vez, une mundo y pensamiento, montaje.

Así las cosas, la recurrencia a Bergson para el fundamento de una idea del cine convierte el propio universo en una especie de película abierta formada por imágenes en continuo movimiento (imágenes-movimiento). Y se contacta con la realidad del movimiento a través de los cambios de estado o de cualidad. De ahí que el análisis del movimiento no se tenga que producir sobre las partes, porque la relación se produce en el todo, que es lo abierto que cambia de aspecto. En suma, el montaje no sólo es el elemento que permite el paso del cinematógrafo al cine, sino la propia idea del film. Y el elemento central del montaje es el movimiento, lo que significa que el tiempo se piensa a través del movimiento. Es justo en este punto que Deleuze reconoce en la labor del cineasta-montador problemas similares a los de la filosofía, pero destacando siempre que si esto se produce es precisamente por la correspondencia en ámbitos creativos diferentes, no porque el cineasta sigue un determinado programa filosófico –demostrar esto es el gran objetivo de Deleuze, no por casualidad ya destacado en el prefacio de su obra (Deleuze, 2003: 12). Al mismo tiempo, se puede decir que los cineastas y los filósofos coinciden en su labor del pensamiento, aunque éstos lo hacen mediante conceptos y aquéllos con imágenes-movimiento. Lógicamente, según el planteamiento del trabajo, lo mismo se puede decir de los músicos al componer sus propios materiales de pensamiento, es decir, las notas musicales.

Y el análisis del movimiento, producido a partir del encuadre, también tiene consecuencias subjetivas o psicológicas –como sucedía en la música. En suma, sí que es posible derivar centros en este universo de imágenes, pero no de la vieja manera, sino en el sentido de la participación sensorio-motriz. De ahí que más interesante que saber que uno es el centro, será entender las consecuencias en el propio sujeto de la propia participación. Se ha destacado, en primer lugar, el aspecto motor, la acción que se produce de las relaciones. Pero Deleuze diferencia tres tipos de imágenes-movimiento según esta relación entre materia y sujeto. Y en los tres puntos

ya se presenta la cara subjetiva de las imágenes, su fundamento como centros de pensamiento-creación (Deleuze, 2003: 87-107):

- La imagen-percepción: es el resultado de la operación de encuadre en la que la cosa y la imagen son lo mismo. Por lo tanto, se ha producido una selección, lo que significa que el resultado no será documental, sino parcial en la medida en que se elige una perspectiva. Se trata del primer aspecto subjetivo, no en cuanto se ilumina una imagen, pues la luz procede de ella, sino en cuanto se produce un encuadre de lo dado.
- La imagen-afección: es el resultado de la acción al transformar el movimiento en una expresión. Se produce, por tanto, un momento en que se desvela una potencia o una cualidad afectiva a partir de las consecuencias de la síntesis temporal sobre el participante. Pero no se trata de un momento en el que el sujeto reacciona ante un desafío del medio, ya que entonces hay que hablar de una imagen-acción que queda reflejada en los objetos del mundo. Ahora, en cambio, queda reflejada la afección<sup>34</sup> que participa en un primer plano.
- La imagen-acción: toda percepción es sensorio-motriz en cuanto produce una reacción: acción y reacción. De ahí que se haya pasado de la pasividad del que observa y prevé un mundo mecanicista, al que participa como una imagen más y avanza ya los mecanismos de conexión. Ahora se mide la acción de las cosas sobre el sujeto y viceversa.

---

<sup>34</sup> El propio Deleuze todavía va más lejos al tratar el intervalo que se produce entre la acción y la afección, porque entre la una y la otra todavía se encuentra un terreno neutro: el de la pulsión en convergencia con el naturalismo, la máxima subjetividad con la máxima objetividad, siendo Buñuel y Stroheim los autores paradigmáticos al respecto (Deleuze, 2003: 179-201).

Y como sucedía con la obra musical, una película es la suma de las diferentes imágenes-movimiento, cuyas partes se engloban de manera orgánica formando un todo que está siempre abierto. La imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción tienen que ser englobadas en la relación del todo, en un esquema sensorio-motriz que no sólo afecta a las relaciones de los temas-movimientos, sino al oyente que tiene que descubrir y seguir su mismo devenir en términos de percepción, acción y afección.

David Wark Griffith codificó buena parte de los recursos de montaje, creando una verdadera práctica del mismo, toda una práctica del pensamiento en imágenes que se fundamenta, según Deleuze (2003: 53), en tres aspectos básicos:

- Relaciones binarias entre las imágenes, que constituyen un montaje paralelo, donde la imagen de una parte sucede a la de otra de acuerdo con un ritmo.
- Inserción del primer plano, que dota al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala o incluso lo rebasa.
- Las partes actúan y reaccionan unas sobre otras, casi siempre en forma de duelo.

Por consiguiente, se desprende de este planteamiento un realismo que consiste en derivar una construcción orgánica de las partes y del todo. Y con el *montaje alterno paralelo*, la novedad del *primer plano* y el *montaje concurrente o convergente* las películas de Griffith surgen desde abajo, a partir de las diferencias entre las unidades, para dar con un todo conclusivo. Y, justamente, la imagen indirecta del tiempo que ofrece Griffith viene dada por esa relación entre unidades. Asimismo, este es el motivo de que se trate de un cine narrativo, que tampoco encuentra esta especificidad en un programa exterior, sino en la propia relación entre las unidades o los planos. Se descarta, por tanto, una subordinación del cine a la novela o al lenguaje.



Justamente, el cine es narrativo gracias al montaje, es decir, gracias a sus propios elementos utilizados de manera autónoma o pura. Lo que sí permite al cine de Griffith seguir un esquema tripartito clásico: situación de partida-contingencia-resolución, en un montaje activo o en forma de duelo en el cual se presenta una confianza en el ser humano por resolver los problemas.

Al mismo tiempo, este principio de actividad que exigen las imágenes-movimiento es compartido, a pesar de las diferencias, con el cine dialéctico y revolucionario de Eisenstein. Para el director soviético, el film es un organismo que no se encuentra formado por unidades pequeñas que se relacionan, sino por poses patéticas que se oponen de una manera dialéctica. Se trata de un montaje por oposición o dialéctico. Pero en ambos casos todo se sustrae a la acción, a la confianza en la acción, por encima incluso de la percepción y de la afección. Conforme a ello, el capitalismo norteamericano y el comunismo soviético coincidirían en su esencia, tanto en su confianza en el ser humano como en su faceta revolucionaria.

Este punto de partida será el tomado por Eisenstein y la escuela soviética de montaje. En principio, los soviéticos se vieron atraídos por el cine norteamericano gracias a su ritmo y su continua acción, algo que Eisenstein atribuye al tipo de sociedad industrial y capitalista que son los Estados Unidos (Eisenstein, 2002: 258). Este mismo argumento, por ejemplo, les hacía rechazar otros tipos de cine, como por ejemplo el cine expresionista alemán. Sin embargo, los soviéticos suplieron la falta de teoría de los norteamericanos introduciendo el pensamiento dialéctico y organicista. Así, para Eisenstein era el espectador el que tenía que sumar los fragmentos para así formarse una idea (Eisenstein, 1955: 20-21):

¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema, que en igual medida penetra *todas* las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada, mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema.

Conforme a ello, esta nueva noción de la percepción y del realismo también se traslada al psiquismo del espectador, que recibe la coacción de la película para recibir una impresión o para ser forzado a pensar. Y no hay que olvidar que el propio Eisenstein explica toda su teoría del montaje y de las atracciones dentro de una concepción general del arte que engloba al cine y a todas las artes: la dialéctica. Por tanto, la posibilidad de lo puro ahora se convierte en metodológica, y servirá para el teatro, la novela, la música y el cine (Eisenstein, 2002: 102):

Una comprensión dinámica de las cosas es básica también, en el mismo grado, para una comprensión correcta del arte y de todas las formas del arte. En el reino del arte, este principio dialéctico de dinámica toma forma en el

#### CONFLICTO

como el principio fundamental para la existencia de todas las obras de arte y de todas las formas de arte.

Así, Eisenstein dota al método filosófico de la dialéctica de un sentido propiamente estético, arrancando al modelo de cine orgánico de Griffith consecuencias políticas. En suma, las partes diferenciadas del conjunto nunca se pueden dar por sí mismas de una manera individual, sino por un motivo de oposición colectiva que tiene que ser superada para conseguir una unidad sintética de otro nivel. Según Deleuze (2003: 57):

Eisenstein dirá que la imagen-movimiento es célula de montaje, y no simple elemento de montaje. En resumen, el *montaje de oposición* sustituye al montaje paralelo, bajo la ley dialéctica del uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada.

Y es de esta manera, por ejemplo, que Eisenstein sustituye el montaje paralelo de Griffith por un montaje de oposiciones. De la misma manera, la inserción de los primeros planos, que en Griffith significan la inserción de aquello subjetivo que estaba inmerso en el todo, en Eisenstein adquirirá la función de toma de conciencia, de la necesidad de acabar de una manera patética con el conflicto. Por consiguiente, lo patético es desarrollo, desarrollo de la conciencia para conseguir la síntesis que acaba con la oposición.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Finalmente, Eisenstein también sustituye el montaje concurrente de Griffith por otro de tipo cualitativo siempre concebido por la finalidad interior que une las partes y el todo de una manera dialéctica. Resumiendo, de Griffith a Eisenstein:

- Las relaciones binarias entre las imágenes siempre se dan por oposición, nunca de manera independiente o empírica.
- La inserción del primer plano, que dota al conjunto objetivo de una subjetividad es siempre una toma de conciencia del conflicto de las oposiciones.
- Las partes actúan y reaccionan unas sobre otras como requisito del ideal de superación.



*Serguei Eisenstein, El acorazado Potemkim (Bronenosets Potyomkin, 1925)*

En el cine de Eisenstein, las relaciones binarias entre las imágenes siempre se dan por oposición. Las partes actúan y reaccionan unas sobre otras como requisito del ideal de superación (imagen-percepción e imagen-acción). Y las inserciones de primeros planos (imagen-afección) dotan al conjunto objetivo de una subjetividad que es siempre una toma de conciencia del conflicto de las oposiciones (imagen-afección). Sin embargo, en la presente investigación, las posiciones de Eisenstein y Griffith no son diferentes en sus planteamientos esenciales. Es cierto que los soviéticos

reaccionaron y hasta denunciaron los procedimientos compositivos de Griffith, sin embargo también lo es que Eisenstein aprendió de las estructuras de este modelo. Vicente Sánchez-Biosca (2001: 99) lo explica:

El aspecto analítico de *Intolerancia*, así como el ejercitado por Griffith en sus trabajos anteriores exportados a Rusia, era el objeto del aprendizaje soviético, es decir, que estos cineastas y teóricos tuvieron la inteligencia y sagacidad necesarias para dar cuenta tanto de aquello que podían utilizar a modo de principio estructural como de aquello que, siendo un mecanismo de discursivización, resultaba apto para otros fines y con otros mecanismos compositivos. Sólo con este gesto de distanciamiento teórico, los cineastas soviéticos pudieron aprender de *Intolerancia* sin jamás producir nada que se le pareciera y, al propio tiempo, denunciar, desde un punto de vista formal (y no sólo ideológico), los procedimientos compositivos de Griffith.

En la medida en que se fueron sucediendo las novedades técnicas, desde el montaje a la llegada del sonoro, Eisenstein las fue acoplando a su teoría formal del montaje, siempre al servicio de un modelo dialéctico en el que el uso de los procedimientos puros del cine sirven para visualizar argumentos abstractos<sup>35</sup>. Y a pesar de las diferencias ideológicas y formales, en este trabajo se quieren descubrir no sólo las afinidades técnicas, sino también las filosóficas. La posibilidad de integrar a Griffith y Eisenstein dentro del apartado de la imagen-movimiento ha sido un primer paso al respecto. Más adelante, a la hora de conformar modelos creativos particulares, se acabará de completar dicha analogía, que, como se verá, se sustenta en el principio de acción y de humanismo.

Por otro lado, si bien se han destacado las aportaciones fundamentales de Griffith y Eisenstein a la hora de constituir un cine organicista que ambos comparten, en este mismo terreno cabe añadir los

---

<sup>35</sup> Asimismo, no hay que olvidar que es posible hablar de una escuela soviética de montaje, y en ésta surgen diferentes concepciones de montaje dialéctico (Deleuze, 2003: 62: 65). A parte de Eisenstein, se pueden destacar tres autores. Pudovkin se interesa en la progresión de la conciencia a través de las imágenes significativas. En cambio, Dovjenko es dialéctico porque se centra en la profundidad que otorga las relaciones de las partes en el conjunto. Lo que significa que Pudovkin y Dovjenko se centran en aspectos específicos que juntos forman la teoría de Eisenstein, de la que siempre se tiene que destacar una voluntad humana de integración. Sin embargo, el tercer autor dialéctico, Vertov, buscará un materialismo y una dialéctica puros, totalmente alejados de toda influencia humana, es decir, que muestren al hombre presente en la Naturaleza.

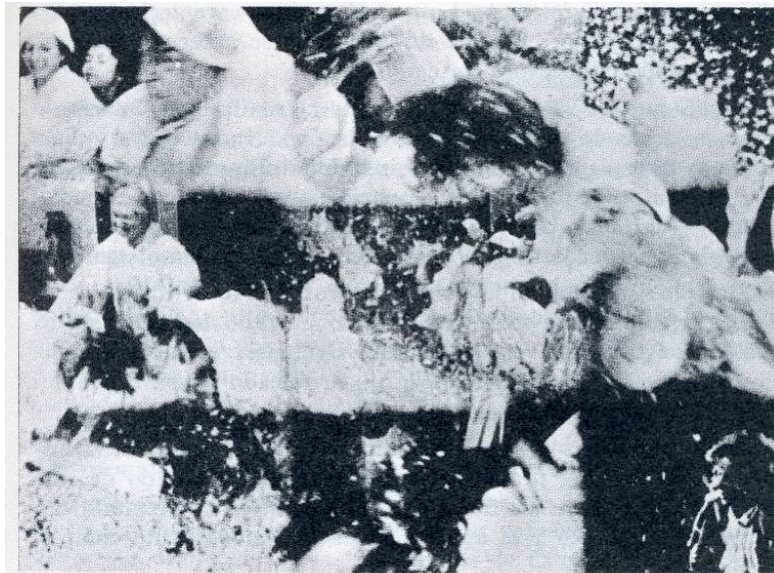
matices que se producen desde otras dos zonas de producción. Así, al montaje orgánico-activo de Griffith y al montaje dialéctico de Eisenstein, se puede añadir el montaje cuantitativo-psíquico de los franceses y el montaje intensivo-espiritual de los alemanes (Deleuze, 2003: 66: 86). Y todas coinciden en la relación que se establece entre la unidad o intervalo y el todo que es el film. En otras palabras, en todas ellas se realiza una composición sublime del todo a través del montaje, destacando la importancia de las formas o las partes para construir un todo o una estructura que no es a *priori*, sino que está siempre abierta.

Los cineastas germanos como Fritz Lang o Friedrich Murnau propusieron su visión del montaje organicista a través del tratamiento de la luz. De la luz y de su opuesto, la oscuridad, para formar un mundo estriado de rayos de luz y de trazos de sombra: *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *Der Müde Tod* (Fritz Lang, 1919), *El Gólem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, F. W. Murnau, 1920) o *Doctor Fausto* (*Faust, eine deutsche Volfssage*, F. D. Murnau, 1926). Y, según Deleuze (2003: 79), lo que el expresionismo invoca es la “vida cenagosa en la que se hunden todas las cosas”. En otras, palabras, la vida no orgánica de las cosas o lo sublime dinámico. Sin embargo, no hay que olvidar que dicho sublime es conseguido por la razón, también por su voluntad constructora. De ahí que el expresionismo también dependa del montaje orgánico, de una voluntad articuladora. En una voluntad que enfrenta la claridad de la construcción con el carácter fantasmático de dicho proceso. Un carácter que acaba subvirtiendo la totalidad formalizada pero no destruyéndola.

Asimismo, hay que referirse a la escuela francesa de preguerra (Gance, Clair, Dulac, Renoir, L’Herbier) y destacar de nuevo sus intentos de romper el principio de composición orgánica. Según Deleuze (2003: 66), estos autores están interesados en la cantidad de movimiento y en las relaciones métricas que permiten definirlo –por tanto, movimiento en lugar de la luz expresionista. Y para ello presentan una composición mecánica de las imágenes-movimiento: la feria del *Coeur fidèle* (1923) de Jean Epstein, el

baile de *Eldorado* (1921) de L'Herbier o los mecanismos del tres de *La roue* (1923) de René Clair.

Además, también hay que destacar una afición general del cine francés por el agua, que ocasiona una mecánica de los fluidos, y una preocupación por la fotogenia, que es la imagen en tanto que revalorizada por el movimiento, en una función de movimiento que afecta incluso a la luz. Ello ocasiona que cualquier cantidad de movimiento tenga que ser entendida según sus intervalos, según los factores variables de los que ella es función. Lo que significa que el movimiento introduce diversos factores en una única imagen, por lo que “el montaje está de los dos lados del plano: del lado del conjunto encuadrado, que no se contenta con una sola imagen sino que manifiesta el movimiento relativo en una secuencia en la que la unidad de medida cambia (rectificación del encuadre); y del lado del todo del film, que no se contentará con una sucesión de imágenes sino que se expresará en un movimiento absoluto cuya naturaleza es preciso ahora descubrir” (Deleuze, 2003: 73). A lo sumo, hay que referirse a la referencia del tiempo como intervalo y del tiempo como todo, en definitiva a la simultaneidad de elementos. Así, las sobreimpresiones y la polivisión utilizadas por Gance



*Abel Gance, Napoleon (1925-26) (Mitry, 1974: 143)*

Y todos los elementos citados, de la fotogenia hasta la simultaneidad de elementos, no hace sino manifestar la importancia en las imágenes del cine francés de la subjetividad<sup>36</sup>. Una subjetividad que es desbordada por lo simultáneo, por un sublime inmenso y matemático.

Por consiguiente, se han destacado cuatro tipos de montaje organicista a través de los cuales los cineastas piensan en imágenes y aportan una visión inmanente del mundo. Y todos han estado encuadrados en el mismo capítulo porque responden al carácter general del montaje, a la relación horizontal de unas partes y de unos intervalos que en su desarrollo se implican en un todo que está siempre abierto. A partir de esta generalidad, se ha visto un principio de acción orgánica (Griffith), un pensamiento dialéctico (Eisenstein), un montaje psicológico (Lang) y otro extensivo (Gance). Se trata, en definitiva, de las prácticas concretas de los cineastas. Pero, asimismo, también ya se ha reconocido la posibilidad de llevar el ideal de pureza hasta su máximo, rompiendo la totalidad orgánica y centrándose en un movimiento puro (Gance) o en un materialismo puro (Vertov). Ello, precisamente, ocasionó el principio ideológico del movimiento de cine puro.

---

<sup>36</sup> Y estos ideales también inspiraron la pintura, la música y la literatura francesas. Así, no hay que olvidar que Debussy reacciona contra el concepto de desarrollo musical orgánico de los vieneses. Para Debussy la música era más bien un arabesco en continuo movimiento y proceso de invención, aunque en sus composiciones los temas no se suelen variar, sino más bien repetir. Y se ha hablado de la analogía en la música de Debussy con la naturaleza, por ejemplo con la naturaleza de los fluidos en *El mar*. Esta referencia no es casual porque se detecta en la escuela impresionista una afición general por el agua, el mar o los ríos, precisamente porque el agua actúa como modelo de la liberación del organicismo.

Por otro lado, se ha comentado que la música de Debussy, al no desarrollarse mediante temas-movimiento, remite de manera directa a la duración y al tiempo. Sin embargo, todo ello se consigue en función de un movimiento continuo. Un movimiento que no se concibe dentro de un todo orgánico, sino siempre en el todo fundamentalmente abierto, de ahí que lo importante no sea la sucesión de unidades sino las simultaneidades. Y siempre entendiendo la obra de arte no como una narración de una experiencia, sino como una experiencia en sí misma. Así, en el ballet *Jeaux* o en sus obras dedicadas a España no se quiere organizar una danza colectiva sino extraer de todos los componentes un cuerpo solo o un movimiento único. En efecto, Debussy busca con ello la espacialización que sería “el” juego o “la” danza española.

### 3.2.2.2. *La imagen-tiempo.*

Pero Bazin reconoció un tipo de cine alternativo al de la imagen-movimiento a partir de los trabajos de Roberto Rossellini, caracterizados precisamente por su renuncia al montaje que dividía una escena en muchos planos. Al respecto, Bazin reflexionó sobre un tipo de cine diferente en su artículo *La evolución del lenguaje cinematográfico* (2001: 81-90). Para ello señaló dos grandes tendencias dentro del cine: “los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (2001: 82). Al primer grupo pertenecen los directores que montan filmes organicistas con las imágenes-movimiento, formados por multitud de partes que presentan el acontecimiento dividido y compartimentado. Por el contrario, los segundos se centran en la composición interna de la imagen, reducen al mínimo el montaje externo gracias a los planos-secuencia, las grandes panorámicas y la profundidad de campo: “reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad” (2001: 87).

Técnicas como la profundidad de campo o el plano-secuencia constituyen un nuevo punto de partida. Y según Bazin, con ello se consigue un nuevo realismo, más acorde con el devenir y la duración real de la vida. Pero para Bazin supone una imperdonable reducción de criterio definir el neorrealismo italiano por la actualidad de sus guiones, el rodaje en exteriores, la utilización de actores no profesionales o el contenido social. Más bien, el cine de Rossellini es un formalismo, pero no en el sentido clásico de montaje, porque hay que destacar que privilegia el plano e incluso el plano-secuencia en lugar de la fragmentación lógica de la realidad. El objetivo de Rossellini, según Bazin, es conseguir lo que él denomina un *verdadero realismo*:

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas (Bazin, 2001: 26).



Por eso Bazin habla de un nuevo cine que enseña a ver, un cine vidente no tanto caracterizado por la interpretación del actor ni por el dramatismo de la acción como por la obligación del espectador de deducir el sentido de unas imágenes que son cada vez más autónomas, más puras:

De la misma manera, el film neorrealista tiene un sentido: pero *a posteriori*, en la medida en que permite a nuestra conciencia pasar de un hecho a otro, de un fragmento de realidad al siguiente; mientras que en la composición artística clásica el sentido está ya dado *a priori*: la casa está ya en el ladrillo (Bazin, 2001: 89).

Se trata de un cine que prioriza las visiones y audiciones de situaciones corrientes y cotidianas en lugar de la acción propia del montaje organicista. Rossellini y De Sica rompen con el esquema sensorio-motriz, es decir, ya no se produce una identificación con los personajes y un seguimiento de su acción, sino son los propios personajes los que se transforman en espectadores de las situaciones. Y esto conduce a que los objetos y los espacios cobren una realidad material autónoma en la imagen.

En concreto, Deleuze (2004: 13) habla de la irrupción de situaciones ópticas y sonoras puras, por oposición a las situaciones sensorio-motrices. Una situación puramente óptica y sonora no es producida por el choque organicista entre dos imágenes, es decir, no es inducida por una acción. La nueva imagen es capaz de mostrar un más allá del movimiento, a la vez que el movimiento ahora será percibido dentro del tiempo. La imagen-movimiento que se desarrolla en términos de acción, percepción y acción para formar un todo mayor ahora deja paso a una imagen formada por situaciones ópticas y sonoras puras que prescinden de los enlaces sensorio-motrices. Las nuevas situaciones no son inducidas por la acción y el desarrollo, sino permiten percibir la duración original de las cosas, el tiempo en estado directo, lo más objetivo posible.

Diversos autores han llegado a lo mismo desde caminos diferentes: la realidad dispersiva, elíptica, errante y oscilante de las películas de Rossellini afecta de manera directa a la visión de los personajes; el cine de Visconti se

caracteriza por la realización de inventarios de los medios que retrata y que afectan a vida de los personajes; el cine de Antonioni está formado por imágenes objetivas pero compuestas para hacerse mentales; a la inversa del de Fellini, que, a partir de imágenes totalmente subjetivas, consigue lo objetivo. Aunque el primero en conseguir un cine de imágenes sonoras y visuales puras fue Yasujiro Ozu en Japón.

Asimismo, Deleuze se refiere a un nuevo cine norteamericano creado por nombres como Welles o Joseph Leo Mankiewicz, justamente dos autores muy preocupados por crear películas a partir de verdaderas imágenes-tiempo. Aunque Deleuze también destaca la capacidad imaginativa y onírica de la nueva comedia musical de Vincente Minelli y Gene Kelly, cuyas imágenes ahora no van al terreno del recuerdo puro, sino más bien al de la fantasía pura. Para ello, Deleuze dedica todo un volumen a las imágenes-tiempo, que corresponden al nuevo tipo de cine surgido después de la II Guerra Mundial de la mano de autores tan dispares como Roberto Rossellini, Yasujiro Ozu, Alain Resnais, Andrei Tarkovski o los ya citados Orson Welles o Vincente Minelli. Las imágenes-tiempo se diferencian de las imágenes-movimiento en el hecho de que muestran el tiempo de una manera directa, no a través de la ilusión del montaje y, por tanto, del movimiento.

Pero es a la hora de situarlas donde Deleuze se distancia de la lectura de Bazin. Porque no hay que olvidar que éste recupera la idea de Epstein según la cual la imagen cinematográfica restituye el espíritu de las cosas, pero siempre en el nivel de lo inmanente o lo real. En cambio, para Deleuze, es en otro nivel de lo real que se sitúan las nuevas imágenes: en lo mental. Es en este sentido que Deleuze sigue valorando el montaje y sus posibilidades, pese a reconocer todas las cualidades del plano entendido en sí mismo. Conforme a ello, ahora ya no es factible pensar el todo a partir del desarrollo orgánico de las partes. En este tipo de películas priman los planos individualizados, la no relación causal entre momento y momento.

Se alcanza el estatuto de la tercera tesis del movimiento de Bergson (1973: 294), en la que se rechaza la división del acontecimiento en partes

formales para centrarse en el puro aparecer de lo imprevisible y lo nuevo. Una situación puramente óptica y sonora no es producida por el choque organicista entre dos imágenes, es decir, no es inducida por una acción. Sin embargo, la nueva imagen es capaz de mostrar un más allá del movimiento, a la vez que el movimiento ahora será percibido dentro del tiempo. La imagen-movimiento que se desarrolla en términos de acción, percepción y afección para formar un todo mayor, ahora deja paso a una imagen formada por situaciones ópticas y sonoras puras que prescinden de los enlaces sensorio-motrices. Las nuevas situaciones no son inducidas por la acción y el desarrollo, sino permiten percibir la duración original de las cosas, el tiempo en estado directo, lo más objetivo posible. Pero, a su vez, Deleuze (2004: 30) sitúa esta posibilidad en otro nivel próximo a lo mental: “alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo.”

Por eso, la mayor diferenciación entre los dos tipos de imágenes se encuentra, en realidad, en la manera de presentar la subjetividad. En las imágenes-movimiento la subjetividad surge en términos de acción y reacción a partir del contacto de la materia con los centros de percepción (son las percepciones, los afectos y las acciones). En cambio, las nuevas imágenes son mucho más estáticas, la acción ha entrado en crisis –Deleuze atribuye dicho estatismo al pesimismo tras la II Guerra Mundial, un horror surgido precisamente por la voluntad de acción de los sistemas totalitarios– y no se recurre a lo motor, sino a la observación y la descripción de las propias cosas. A lo sumo, el montaje se interioriza en la propia imagen para mostrar la densidad temporal, toda la historia en la imagen, de una manera directa –son paradigmáticas técnicas como la profundidad de campo o el fuera de campo, también la pérdida definitiva de la noción de presente. En suma, al convertirse el tiempo en una apuesta explícita, ya no puede hablarse de una representación orgánica ni de una sucesión cronológica o de líneas del tiempo. Para ello habrá que hablar de otro tipo de imagen, que Deleuze explica a partir de su comparación con un cristal, en la medida que se

pueden vislumbrar en el plano las diferentes densidades temporales que lo habitan.

Y, en definitiva, ello ocasiona que las nuevas imágenes ópticas y sonoras sean mucho más ricas. Según Paola Marrati, “la imagen óptica y sonora, la descripción del objeto, no es una respuesta en términos de acción; apela en cambio a otra dimensión de las imágenes y de la subjetividad: la imagen óptica *actual* se encadena a una imagen *virtual* y juntas forman un circuito” (Marrati, 2004: 79-80). Deleuze pone como ejemplo *Stromboli, ciudad de dios* (Roberto Rossellini, 1950), destacando la convergencia de los diferentes cuadros de la vida en la isla con la experiencia espiritual de la mujer extranjera (Deleuze, 2004: 70).

En *Stromboli*, Rossellini se sirve de imágenes-tiempo que engloban en la misma esfera a la materia y la mente, de ahí que se produzca un ahondamiento en la subjetividad, pues las imágenes adquieren entonces un componente mental, cuyo radio de acción es la cualidad temporal.

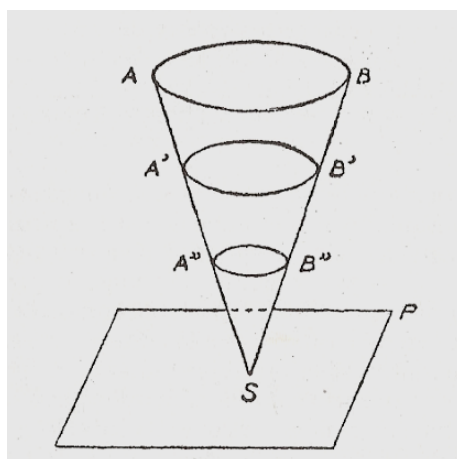


*Roberto Rossellini, Stromboli (1950)*

Conforme a ello, la riqueza de una imagen vendría dada tanto por las huellas de su historia impregnadas en sí misma, como por los matices que incorporan sus distintos componentes. Y es en este sentido que la isla de Stromboli pasa por descripciones cada vez más profundas, al mismo tiempo que la extranjera fuerza y eleva cada vez más su percepción. Y esto hasta alcanzar una quiebra, el momento en que reconoce en la inmanencia del mundo a Dios. Según Deleuze, a partir de este momento, “ya no hay imágenes sensorio-motrices con sus prolongamientos, sino lazos circulares

mucho más complejos entre imágenes ópticas y sonoras puras por un lado, y por otro imágenes llegadas del tiempo o del pensamiento, sobre planos coexistentes todos en derecho que constituyen el alma y el cuerpo de la isla” (Deleuze, 2004: 71).

El verdadero resultado de este circuito de densidad temporal provoca que se englobe ya en la misma esfera a la materia y la mente, de ahí que se produzca un ahondamiento en la subjetividad, pues las imágenes adquieren entonces un componente mental, cuyo radio de acción es, en efecto, la cualidad temporal, cómo cualquier agitación sacude el resto del universo. Por otra parte, también hay que hablar de la pura coexistencia entre el pasado y el presente. Para ello, a su vez, Deleuze rescata el esquema que propuso Bergson en *Materia y memoria* y que aquí ya ha sido presentado:



Henri Bergson, cono de la materia y la memoria

El punto S es el presente actual, mientras que las secciones del cono AB, A'B', A''B'' son circuitos virtuales que comprenden elementos del pasado y de la imaginación de S. “En este segundo caso”, explica Paola Marrati (2004: 77), “no permanecemos en un mismo plano horizontal, no nos deslizamos de un objeto a otro: la percepción, por el contrario, no deja de volver sobre el objeto formando con éste un *circuito*. La solidaridad entre el acto del espíritu y el objeto percibido es tal que cada profundización de la atención o de la concentración forma un nuevo circuito más amplio, que envuelve al primero, pero que sólo comparte con éste el objeto percibido. De

hecho, la solidaridad va aún más lejos, puesto que se trata más precisamente de un doble sistema de circuitos que se corresponden, los de la memoria y los de la realidad.

Por todo ello, las principales consecuencias que se desprenden del estudio del tema-tiempo y de la imagen-tiempo se sitúan, en realidad, en el terreno del pensamiento, de la mente, de la subjetividad y de la composición. Ahora bien, hay que anotar que el pensamiento también interviene en el cine de la acción, pues no es sino el pensamiento el que realiza la asociación de las diferentes imágenes-movimiento en busca de un significado y, sobre todo, de un todo implicado. Por lo tanto, ¿cuál es la relación que se establece entre los dos tipos de composición? Deleuze lo deja claro: la diferencia entre ambos tipos de composición se mide por la capacidad de tratar el tiempo de una manera directa o no. Pero esta distinción entre los dos modelos, ¿responde a motivos de calificación cualitativos, lo que significaría que uno es mejor que el otro, o simplemente indica la existencia de diferentes tipos de patrones de formación?

Por ejemplo, el propio Bergson, en su genealogía de las imágenes, no diferencia dos tipologías diferentes, sino más bien dos puntos de vista diferentes sobre las mismas imágenes, que son los dos puntos de vista del pensamiento sobre la vida: las partes a-centradas de las imágenes-movimiento y las situaciones ópticas y sonoras puras de la imagen-tiempo. Y el propio Deleuze (2004: 64) reconoce que se puede elegir entre insistir en la continuidad del cine entero o en la diferencia del clásico y del moderno. Por ejemplo, Jacques Ranciere elige la primera opción: “el paso de un libro al otro no define el paso de un tipo y una era de la imagen cinematográfica al otro, sino el paso a otro punto de vista sobre las mismas imágenes” (Ranciere, 2005:136). Así, la experiencia del cine clásico ha preparado las cosas para nuevos caminos, a la vez que las nuevas maneras de hacer cambian la manera de mirar las viejas películas, como si se necesitara del cine moderno para releer todo el cine anterior. De la misma manera, la composición organicista de Schönberg y Webern es una continuación del clasicismo vienés que sirve como relectura. Y las aportaciones de Debussy o

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Stravinski abrieron nueva vías a partir del tratamiento de los temas-tiempo, del ritmo y del puro sonido que también han establecido contactos con el pasado.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*



### **3.3. MODELOS DE PENSAMIENTO-CREACIÓN EN LA MÚSICA Y EL CINE.**

Se ha demostrado, por tanto, que existen unas audiciones y unas visiones que no son exclusivamente musicales o cinematográficas, que se encuentran en ambos medios y de las cuales destacan sobre todo el movimiento, el tiempo y la propia faceta constructiva. Pero también es cierto que dichos argumentos son tan generales que sería fácil reconocerlos de manera más o menos explícita en otros medios, como la literatura o la pintura. Sin embargo, si bien es cierto que en una novela también hay un tratamiento del espacio y del tiempo, no se puede demostrar de una manera tan clara y directa como en una composición musical o en una película. En otras palabras, la música y el cine son los medios perfectos para destacar dichos parámetros, y es esto también lo que permite su unión y la posibilidad de estudiar sus puntos de convergencia.

Pero, además, también se quiere hacer hincapié en la necesidad de la autonomía de los medios, en su pureza. Es decir, es a través de los propios conceptos de la música y del cine que se quiere demostrar los argumentos generales. Y aquí también entra la particular naturaleza de la música y del cine, pues lo que caracteriza la música pura y el cine puro es un juego de relaciones complejas que permiten que su forma se parezca íntimamente a su fondo. Los músicos y cineastas piensan a través de los sonidos y de las imágenes, pero su realidad material convierte los productos creados en materia del pensamiento y en materia del ser. Y si existe narración en la música o en el cine se debe a los propios temas y a las propias imágenes, porque en lugar de programa o de guión, hay percepciones, afecciones, acciones, tiempo y pensamiento.

Para ello se ha planteado todo un marco en el que se han identificado las audiciones y visiones no musicales ni visuales que se encuentran en las piezas musicales y las películas: el movimiento, el tiempo y el pensamiento. Y también se ha generado una propuesta metodológica que sirve para

ilustrar los procesos musicales y cinematográficos: el tema y la imagen-movimiento y el tema y la imagen-tiempo. Ahora bien, a partir de aquí, dicha propuesta servirá para identificar diferentes modelos de relaciones y de organizaciones. Y esta taxonomía se realizará con el objetivo fundamental de demostrar que, si hay encuentro entre la música y el cine, se produce en el mismo nivel general de pensamiento-creación. Y si se ha manifestado que es la filosofía el campo desde el que se organiza el encuentro, esto significa que la filosofía también supone una actividad pensante y creadora.

A título de ilustración, Adorno siempre escribió a favor de un modelo de composición organicista de los temas-movimientos. Para ello construyó una teoría sociológica que también incluía un concepto de pedagogía y otro de tradición. La propuesta de Adorno presenta un ideal de composición y un ideal de libertad humana, que se encuentran totalmente relacionados. Precisamente en su *Introducción a la sociología de la música* realiza una clasificación de tipos de oyentes. El oyente ideal es denominado como *oyente estructural*, y se caracteriza por:

A la vez que sigue espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido. Incluso las complicaciones de lo simultáneo, es decir, la armonía compleja y la polifonía a varias voces, las percibe distintamente.

A continuación, por lo que se refiere a la pedagogía (Adorno, 2009: 125):

Lo más sencillo sería tomarse muy en serio la teoría de la *Gestalt*: que ningún todo es la suma de las partes, que por ello tampoco puede “edificarse” desde las partes, desde lo más primitivo, sino que un juego asombroso impera entre los elementos y la totalidad, que ambos se generan el uno a partir del otro y que sólo pueden concebirse entrelazados.

El análisis organicista de la música de los temas-movimiento queda, por tanto, deducido. Pero este tipo de composición supone tan sólo una manera particular de crear y de reflexionar, ya que se ha estudiado que

Debussy fue el primero de una serie de compositores que propusieron para sus obras una audición impresionista, al mismo tiempo que renunciaron a una composición organicista. Se ha encontrado, por consiguiente, una alternativa a la música y a la filosofía de tipo organicista, por lo que su reconocimiento tendrá que ser cualitativamente diferente. En la misma línea, Deleuze, para el cine, distingue entre las imágenes-movimiento, que se practican para formar dispositivos orgánicos; y las imágenes-tiempo, que prescinden del montaje de las partes para centrarse en la propia maleabilidad de la imagen y en su impacto en dispositivos fracturados.

En la música se ha reconocido de una manera clara este modelo organicista en la época vienesa que va desde Bach y Mozart hasta Schönberg. Por lo que se refiere a un paralelismo musical con la imagen-tiempo, se han destacado las figuras de Debussy y Stravinski, la música de los cuales puede ser catalogada como “impresionista”, “simbolista” o “cinética”. Ahora bien, a partir de ahora, si la palabra “impresionista” ha de significar algo más riguroso que una mera analogía con el movimiento pictórico de los impresionistas, se tiene que dotar de todos los significados filosóficos que aquí se han planteado, es decir, todos aquellos relacionados con el tema-tiempo y la imagen-tiempo.

Por todo ello, establecido un reconocimiento general tanto de temas como de imágenes, el siguiente paso tiene que consistir en estudiar cómo dichos temas e imágenes se configuran en modelos de composición y de montaje, es decir, en modelos de pensamiento particulares. En otras palabras, se trata de comprobar la eficacia de las nociones generales que se han definido en ejemplos de prácticas musicales y cinematográficas concretas; se entrará así en los dominios posibles de aplicación. Al respecto, que se proponga una metodología de estudio no significa para nada una violación de la característica que se ha esgrimido como fundamental en la nueva experiencia vital: la individualidad y relatividad de cada momento, de cada obra musical, de cada película. Antes que eso se propone el reconocimiento de un plan general que define el campo en el cual se despliegan las relaciones, es decir, los principios de identidad. Y que este

plan sea general significa que se tiene que poder aplicar tanto a las piezas musicales como en las películas. Se trata, en definitiva, de describir e ilustrar las condiciones de emergencia de las consistencias musicales y las consistencias cinematográficas. Pero como destaca Foucault (2008: 168) cuando se propone descubrir esas mismas consistencias en los enunciados:

Estas reglas no se imponen desde el exterior a los elementos que relacionan; están comprometidas en aquello mismo que ligan; y si no se modifican con el menor de ellos, los modifican, y se transforman con ellos en ciertos umbrales decisivos. El *a priori* de las positivities no es solamente el sistema de una dispersión temporal; él mismo es un conjunto transformable.

Hay que reconocer los sistemas que instauran y convierten los datos musicales y los datos cinematográficos en acontecimientos y cosas, es decir, en comportamientos concretos y posibilidades de su utilización. Y para demostrarlo hará falta precisamente un discurso que esté a la altura de la misma construcción. Que esté a la altura pero que también vaya más allá, otorgando un valor de consistencia añadido a lo construido. En otras palabras, el devenir de la obra tiene que ser objeto de descubrimiento, de un descubrimiento que está vinculado con el reconocimiento de lo individual. Por ejemplo, con el reconocimiento de las partes también se tiene que ilustrar cómo se pasa a una totalidad, siendo éste, en definitiva, el motivo de que se pueda hablar de diferentes temas, imágenes y prácticas de pensamiento-creación.

### **3.3.1. La composición organicista en la música.**

#### **3.3.1.1. *La Gran Forma en la música.***

Para la realización de una filosofía de la música organicista se han seguido básicamente los estudios de Adorno. Y al reconocimiento de la psicología, del pensamiento y de la narratividad que se desprenden de la composición organicista se ha añadido la especificidad de la taxonomía de

las imágenes organicistas hecha por Deleuze. Así, se ha demostrado que Adorno y Deleuze utilizan de una manera similar el concepto de organicismo para la música y el cine respectivamente. Lógicamente, cuando se habla de las películas se puede hacer referencia a situaciones y a personajes concretos. Sin embargo, este esquema traducido a términos abstractos coincide plenamente con las relaciones orgánicas entre lo individual y el Todo. Lo que permite precisamente la comparación con la música. Al respecto, resultan muy reveladoras las coincidencias que surgen en el aparato conceptual de los estudios de música y cine.

Aunque no sólo se ha seguido con la hipótesis de la investigación, que pedía encontrar un nivel en el que se puede hablar de igual manera de la música y del cine, sino que con dicha equiparación también se ha producido un enriquecimiento para el pensamiento de los dos campos. En este caso, el estudio de la música se completará con conceptos que se han desprendido del cine, en concreto de los estudios sobre cine de Deleuze.

En primer lugar, Deleuze propone el modelo de la Gran Forma. Se trata del dominio más general en el que se combinan las percepciones, las afecciones y las acciones, y está constituido por la interrelación de medios y comportamientos, es decir, cómo los medios afectan a los comportamientos y viceversa. Al respecto, se puede hablar de un realismo abstracto de la música a partir del momento que las relaciones entre las partes individuales y el todo equivalen a la actuación del medio y sus fuerzas sobre los personajes. De hecho, el tema-acción no es sino la interrelación entre esos medios y esos comportamientos. Ahora bien, esta propuesta realista también puede incluir la ficción y el sueño, lo fantástico y lo extraordinario. Este dato será fundamental para un tipo de cine, el organicista, pero no menos para el tipo de música que aquí se ha reconocido como equivalente.

En la música organicista el medio actualiza siempre varias cualidades y potencias. Según Deleuze (2003: 204), el medio y sus fuerzas actúan sobre el sujeto, pero éste reacciona a su vez, provocando una modificación. Se produce un duelo de fuerzas: con el medio, con otros sujetos, el sujeto consigo mismo. Finalmente, tras el duelo se llega a una nueva situación que

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

se produce de la acción pero que se comunica con la situación de comienzo. Se trata, en efecto, de la presentación de los temas-movimientos, de su serie de duelos, del desarrollo de los mismos y de la conclusión final. Se produce una síntesis global, la forma musical actúa como englobante. A modo de ilustración, se puede considerar cualquier sinfonía de Beethoven, aunque la *Sinfonía nº6* muestra esta estructura de una manera explícita a través de sus títulos.

Allegro ma non troppo.  $\text{♩} = 66$ .

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

The score shows the beginning of the first movement. The tempo is 'Allegro ma non troppo' with a metronome marking of 66. The key signature has one flat (B-flat). The score includes parts for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. Dynamics include *pp* and *cresc.* (crescendo).

Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 6, 1º movimiento  
("Despiertan los alegres sentimientos a la llegada a la tierra")

Allegro.  $\text{♩} = 66$ .

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

The score shows the beginning of the fourth movement. The tempo is 'Allegro' with a metronome marking of 66. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes parts for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 6, 4º movimiento ("Tormenta")

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

The image shows a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 6, 5th movement. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flauti, Oboi, Clarineti in B., Fagotti, Corni in F., Trombe in C., Tromboni (Alto and Tenore), Violino I., Violino II., Viola, and Violoncello e Basso. The tempo is marked 'Allegretto. 3/8'. The score features various dynamics such as 'dolce', 'p dolce', 'p', 'cresc.', 'sf', 'pp', and 'vel. pi.'. The music is written in a major key and 3/8 time signature.

*Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 6, 5º movimiento*

*("La canción del pastor. Felicidad y calma después de la tormenta")*

En la sinfonía de Beethoven, el tema es presentado en forma de comportamiento, es decir, en forma de emoción (la felicidad por el contacto con la naturaleza). Pero el medio y sus fuerzas se incurvan y actúan sobre el tema, lanzándole un desafío y configurando una situación que lo atrapa (la tormenta). Se produce, por tanto, una acción, un duelo de fuerzas, a través del cual se llega a una nueva situación (la calma después de la tormenta). Ahora bien, después de esta ilustración, resulta necesario constatar que, más allá de los títulos, lo más importante es que la propia sinfonía es un mundo originario realista en la que también se consigue un espacio expresionista lleno de afectos y percepciones. Y ello sin la necesidad de conocer el programa extramusical que motivó a Beethoven el trabajo –una serie de descripciones de ambientes naturales, una tempestad y la calma posterior.

En definitiva, se trata de conseguir una nueva situación mediante la acción, el desarrollo. La fórmula orgánica de la Gran Forma es, por tanto,

evidente: S-A-S' (de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción). Esta construcción orgánica presenta sus pautas de funcionamiento propias (Deleuze, 2003: 216-218):

- La construcción orgánica muestra las cualidades y los motivos encuadrados en un medio que efectúa varias potencias sobre el sujeto desde el punto de vista del espacio, del movimiento y del tiempo. Por consiguiente, se organiza una representación orgánica sujeta siempre a una espiral de desarrollo que incluye cesuras espaciales y temporales.
- La relación entre el todo y la unidad se produce a través de un duelo dialéctico y paralelo que conducirá a un cambio de situación a través de la acción. Se produce un momento decisivo que permitirá el paso de S a S', siempre a través de la acción.
- Algo permanece rebelde al desarrollo del todo y al duelo mismo. Si dos acciones independientes se relacionan a través de la composición, en el efecto producido hay necesariamente un momento en el que los dos términos se enfrentan cara a cara y son captados en irremediable simultaneidad.

El mismo Beethoven ofrece un ejemplo fundamental de la última pauta de funcionamiento de la Gran Forma en el movimiento final de la Sinfonía nº 9, cuando son resumidos, uno detrás de otro, los temas que han sido presentados y desarrollados en los movimientos sinfónicos anteriores. Todos los temas son captados en irremediable simultaneidad, produciéndose una síntesis consistente que justifica toda la obra.



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

The image displays a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 9, 4th movement. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (Ctr. Fag.). The second system includes parts for Horn (Cor. D.), Bass Horn (Cor. B.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo. ♩ = 55.' and 'Tempo I.'. The score shows a complex rhythmic structure with many rests and dynamic markings like 'f' and 'pp'.

*Ludwig van Beethoven, Sinfonía nº 9, 4º movimiento*

En el último movimiento de la Sinfonía nº 9 de Beethoven, los diferentes temas de los otros movimientos se enfrentan cara a cara y son captados de manera concentrada. Esta será, por tanto, la manera de ilustrar una obra musical organicista que se adecua al tipo de la Gran Forma. A primera vista, el reconocimiento de unas reglas que se presentan como pautas de comportamiento generales, podría invitar a pensar que resulta incongruente su aplicación en la música instrumental. Y desde este punto de vista, tal vez sería mejor elegir una ópera, es decir, un drama musical, para demostrar su aplicación. Sin embargo, esta herramienta también es factible para las obras instrumentales puras. Por ejemplo, Adorno utiliza el mismo tipo de argumentos para pensar y explicar las obras del clasicismo vienés (Adorno, 2008: 50):

Wagner y el clasicismo vienés comparten la categoría formal como tal, la nulidad del motivo en cuanto mera posición, lo efímero de la individuación misma. Pero el sentido del procedimiento se ha invertido y por tanto también su justificación estética. En Beethoven lo individual, la "inspiración", es a la vez sublime y nulo cada vez que la idea de totalidad tiene la preeminencia; el motivo se introduce

como algo en sí totalmente abstracto, exclusivamente como principio del puro devenir, y puesto que el todo se despliega a partir de ahí, lo individual, que desaparece en el todo, es al mismo tiempo concretado y afirmado también por éste.

Pero, ¿cómo se desarrolla la Gran Forma en los grandes géneros musicales? Se ha demostrado a lo largo del trabajo que si algo une a las diferentes nuevas músicas, a las obras de Schönberg, Debussy o Stravinski, es la desaparición en las formas de los arquetipos estructurales – precisamente como la Sonata, el Rondó, etc. Conforme a ello, el término “forma” se refiere a la manera de organizar la obra musical, lo que crea la forma es la interacción y la relación de todos sus aspectos. Por ello, aunque es cierto que ya no se concibe la forma como en el pasado, es decir, como un perfil o molde que hay que rellenar con nuevos temas musicales, sí que continúa la necesidad del ordenamiento, pero siendo el centro de atención la unidad conceptual de cada pieza. A partir de aquí, también es posible que los elementos que tradicionalmente configuraban la forma estén subsumidos en otros parámetros sonoros (Llácer Pla, 2003: 138). Por todo ello, en las nuevas músicas se pueden todavía identificar formas basadas en modelos tonales, que coexisten con nuevas posibilidades formales (Lester, 2005: 65-72). En este sentido, para el estudio de la Gran Forma todavía se pueden reconocer los usos originales de compositores como Schönberg, Berg o Bartók de la Forma Sonata, las Variaciones, el Rondó, de la Fuga o de la propia Ópera. Aunque en las nuevas músicas habrá un tratamiento diferente de la melodía, del contrapunto y del sonido: los temas melódicos son más irregulares y concentrados; saltan y continúan en puntos de la partitura totalmente diferentes; se entrecruzan con otros acontecimientos principales; surge algo nuevo; el concepto de melodía se atomiza hasta llegar los extremos del acorde; hay un tratamiento de las alturas de los sonidos más contrapuntístico. Sin embargo, lo más importante es que la comprensibilidad de estas obras continúa basándose en el seguimiento de la forma, es decir, en la interacción de todos estos elementos, en los cuales se pueden reconocer patrones antiguos.

La Forma Sonata es la forma ejemplar de desarrollo temático, cuya estructura ABA', además, coincide plenamente con la de la Gran Forma (SAS'). Es decir, la reexposición de los temas en A' no significa una literal reproducción de los mismos, sino la culminación de una situación modificada a la cual se ha llegado a través del desarrollo temático. Al respecto, ya se han reconocido las referencias teatrales y dramáticas de este esquema y lo que supone en términos dramáticos la relación y desarrollo de los temas musicales. Esta es precisamente una de las características de la conocida como 2ª Escuela de Viena, no por casualidad, la música instrumental de Schönberg fue calificada por Stuckenschmidt (1964: 51) como "música de cámara dramática", ya que lo que la definía era la conjunción de la máxima expresividad con la construcción más estricta, la primera conseguida con la segunda. Un ejemplo de todo ello lo constituye *La noche transfigurada*. En primer lugar, se trata de un poema sinfónico, es decir, existe un material literario que actúa como programa y como forma. Sin embargo, también resulta llamativo que Schönberg trabaje en un sexteto de cuerda, lo que ya indica una formación propia de la música pura instrumental. Schönberg dispone la obra en un movimiento único, aunque el poema sirve para estructurarlo:

NOCHE TRANSFIGURADA

Poema de Richard Dehmel

**De Mujer y Mundo**

Dos personas caminan a lo largo de un frío y desprovisto bosquecillo;

La luna se acelera junto con ellos, ellos la investigan.

La luna corre por encima de altos robles,

Ninguna nube oscurece la luz del cielo,

En el que se alcanzan las puntas negras de las ramas.

La voz de una mujer habla:

Estoy llevando un niño, y no es el tuyo,

Camino en el pecado al lado tuyo.

He cometido una gran infracción contra mí mismo.

Ya no creí que pudiera ser feliz

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Y sin embargo tenía una gran ansia  
De algo que rellenara mi vida, de las alegrías de la maternidad  
Y del deber; de ese modo cometí una desfachatez,  
Así, estremeciendo, permití que mi sexo  
Fuera adoptado por un hombre extraño,  
Y, para colmo, me bendije por ello.  
Ahora la vida se ha tomado su venganza:  
Ahora te he conocido, oh, a ti

Ella camina con un modo de andar torpe,  
Ella busca; la luna está corriendo de acá para allá.  
Su oscura mirada se sumerge en la luz.  
La voz de un hombre habla:

Quizá el niño que concebiste  
No sea una carga para tu alma;  
¡Sólo mira con qué brillantez está reluciendo el universo!  
Hay un resplandor alrededor de todo;  
Estás flotando conmigo en un océano frío,  
Sin embargo un cariño especial parpadea  
Desde ti hacia mí, desde mí hacia ti  
Transfigurará al niño del hombre extraño.  
Tú llevarás el niño por mí, como si fuera mío;  
Tú has llevado el resplandor hacia mí,  
Tú me has hecho precisamente como un niño.

Él la agarra de sus amplias caderas.  
Su respiración besa la brisa.  
Dos personas caminan a través de una noche brillante y majestuosa.

En efecto, cada estrofa del poema representa un plano diferente, tanto humano como emocional, que le sirve a Schönberg para estructurar su movimiento único en cinco partes. Además, el propio argumento que describe el poema encaja con la forma SAS': se parte de una situación inicial (el drama de una mujer) y se produce una acción (la pareja que la acoge) que finalmente resuelve dicha situación (el final, la transfiguración del dolor). Sin embargo, en el análisis hay que demostrar que se cumplen estos

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

requisitos de la Gran Forma de una manera estrictamente musical, lo que también implicará el reconocimiento de las diferentes imágenes-movimiento subjetivas.

Lebhafter.

Musical score for a section titled "Lebhafter." (Lively). The score is written for a string quartet and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The tempo is indicated as "Lebhafter.".

Sehr breit und langsam.

Musical score for a section titled "Sehr breit und langsam." (Very broad and slow). The score is written for a string quartet and features wide intervals and a slow tempo. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is indicated as "Sehr breit und langsam.".

Sehr ruhig.

Musical score for a section titled "Sehr ruhig." (Very calm). The score is written for a string quartet and features a slow tempo and dynamic markings including *pp* (pianissimo) and *mf espress.* (mezzo-forte, expressive). The tempo is indicated as "Sehr ruhig.".

Arnold Schoenberg, La noche transfigurada

Por consiguiente, puede hablarse de una serie de temas-movimiento en sus diferentes variantes. Pero también de una estructura SAS', lo cual se ha podido demostrar musicalmente. Ello significa que la experiencia de la obra musical, su comprensión, pasa por el desarrollo temático de los diferentes temas y por su capacidad de formar un todo orgánico. Y tanto los temas como su composición forman los signos inmanentes de la música, las voces de la música.

Con todo, la experiencia puramente musical puede estar condicionada por códigos verbales y por explicaciones literarias. En el caso de *La noche transfigurada*, dicho condicionamiento estuvo presente en el momento de la composición y puede estar presente en el momento de la interpretación y de la audición. Al respecto, que haya un poema literario significa que es posible dotar de significado conceptual esos temas-movimiento y esa estructura. De lo que se trata, en definitiva, es de conocer a los protagonistas a través de su conducta, de lo que hacen y poder dibujar así un mapa de las cosas que les pasan para mostrarlos como criaturas del universo, pero también como seres capaces de modelarlo. Y eso exclusivamente a través de la música. Al respecto, es significativa la presentación de los dos protagonistas en el poema *La noche transfigurada*, que Schönberg adapta:

Dos personas caminan a lo largo de un frío y desprovisto bosquecillo;  
La luna se acelera junto con ellos, ellos la investigan.  
La luna corre por encima de altos robles,  
Ninguna nube oscurece la luz del cielo,  
En el que se alcanzan las puntas negras de las ramas.  
La voz de una mujer habla:

Pero ante tan escueta información, es necesario leer entre líneas, precisamente lo que hace la música de Schönberg, aunque mejor sería anotar que la música expresa esas líneas, ya que, por ejemplo, gracias a ella se sabe que algo sucede entre la pareja, algo que impide la comunión y el acercamiento. De ahí que resulte factible ver un forcejeo: ella quiere hablar pero no puede, por eso corre y huye; él, compasivo y sufriendo, la sigue, la

coge, la acaricia, la quiere acariciar pero no lo consigue, pues ella se revuelve, perturbada y enferma. Enferma, ¿de qué? De dolor. Sus ojos lo muestran, su mirada perdida informa que por su mente se producen escenas terribles. Y todo eso se contempla bajo la luz de la luna, en las enmarañadas sendas del bosque en las que tiene lugar la escena. Puede imaginarse el forcejeo, la luz de la luna lo alumbra, pero es la música de Schönberg la que lo escenifica de una manera esencial a partir de la variación de los motivos y de la unión lógica de los acontecimientos. Toda la angustia no es, en verdad, más que el dolor, de ahí que todo conduzca a la intervención de ella, que al final, le cuenta a él y al público lo que le pasa. Ese momento puede parecer liberador, pero nada más lejos de la realidad, porque ahora será el momento de conocer la verdad del dolor, su causa, siendo ahora mucho más concreto, de ahí que sea tan importante la segunda intervención del narrador, en la cual se vuelven a repetir las tensiones del principio, la rendición de ella y la incompreensión de él. Aunque dicha incompreensión responde a otro matiz, ese matiz sorprendente que es presentado por el tema en el momento de la intervención de él, el cual ya avanza toda la comprensión y buenos sentimientos con los que terminará la obra, conseguidos, de nuevo, por una nueva pero luminosa variación de las constantes y por una coda que deja a los protagonistas en su privada intimidad, de ahí que se juegue en la superficie de lo significativo.

En el mismo sentido se puede estudiar *Pelleas und Melisande*, otro poema sinfónico de Arnold Schönberg, una obra orquestal que reúne en un único movimiento que también desvela aquí una grandiosa estructura SAS'. Así, también se pueden identificar una serie de temas-movimiento, que serán sujetos a un desarrollo temático que formará el todo orgánico.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Die  $\text{♩}$  ein wenig bewegt - zögernd

E.H.  
Bss.-Klar.(B)  
3 Fg.  
Ktr.-Fg.®

\*) Die in dieser Stimme vorkommenden Stellen der höchsten Tonlage sind, falls auf dem Ktr.-F.

5 Sehr warm, in breiter Bewegung

Bog.G Saite sehr ausdrucksoll  
D Saite

*Arnold Schoenberg, Pelleas und Melisande*

En segundo término, la forma en Variaciones. En toda la parte dramática de su obra, Arnold Schönberg supo erigir grandes síntesis que iban del formalismo al drama y del drama al formalismo. Esto se percibe claramente en las variaciones, una forma que actúa como modelo abstracto de lo que puede ser una vida formada tanto por imágenes del pasado como proyecciones de fantasías: las variaciones en las que se desarrolla el tema musical como imágenes que engloban dicho sujeto. Al respecto, sus *Variaciones para orquesta* de Schönberg han continuado como el ejemplo de la pervivencia de dicha forma:

THEMA 9

Molto moderato ( $\text{♩} = 88$ )

34 35 36 37 38 39

Molto moderato ( $\text{♩} = 88$ )

34 35 36 37 38 39

*Arnold Schönberg, Variaciones para orquesta, op. 31*



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

El rondó también es un género musical que presenta una particular visión del tiempo a partir de un desarrollo estático y circular.



*Alban Berg, Suite "Lulú"*

La fuga es un cuarto género que todavía pervivió en la nueva música. Paradigmático es el caso de Bartók y la fuga del primer movimiento de *Música para cuerdas, percusión y celesta*. Jean-Jacques Nattiez (2002: 132) explica cómo existe una analogía de base entre la música y la narrativa a partir de las resonancias que desencadenan la música, una película o una novela:

En el plano existencial, ¿qué es en realidad una fuga? Es como un modelo reducido de nuestro destino y de nuestra existencia. Habla a los seres que buscan su yo profundo gracias a las analogías que presenta con grandes momentos de la vida: la búsqueda, la persecución, los reencuentros. Todo este movimiento encuentra su curso, gracias a su técnica específica, en un material musical inicial, breve y denso, del que se saca todo, ese lugar inmóvil original a partir del cual podemos inducir a todo el desarrollo que conduce a una última reabsorción en el estrecho final.

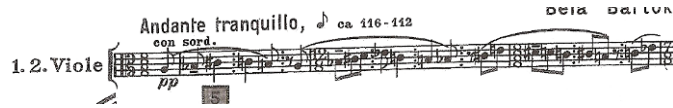
Además, la composición de Bartók en los otros movimientos de *Música para cuerdas, percusión y celesta* también se completa con el uso de la forma sonata y de recursos tradicionales formales en el resto de movimientos. Sin embargo, tanto el uso de nuevos sonidos e instrumentos, así como el uso del folclore de los países eslavos, le confieren a la obra una visión tan abierta como compacta. Compacta porque Bartók es coherente con el concepto de organicismo en toda la obra, ya que existen

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

reminiscencias del tema de la fuga en los restantes movimientos en forma de sonata, variaciones y rondó.



*Béla Bartók, Música para cuerdas, percusión y celesta*

Finalmente, también puede hablarse de la ópera, ya que el funcionamiento de los grandes géneros instrumentales también ha afectado la confección de los números musicales de las óperas. Al respecto, el concepto decimonónico de música pura o absoluta surge de un modelo de obra instrumental que está absolutamente configurada a partir de uno o varios motivos temáticos. Se trata de una valoración de la excelencia de la música instrumental frente al elemento lingüístico –presente en la ópera en las canciones. Sin embargo, ya se ha visto que se pueden desprender connotaciones dramáticas y psicológicas de dicho trabajo. Así, esta configuración fue fundamental para el trabajo operístico de Wagner, cuyos dramas musicales se sustentan en el desarrollo temático de los *leitmotifs*, que representan a conceptos, personajes y sentimientos del más diverso tipo, conformando un todo orgánico.

El funcionamiento de los grandes géneros instrumentales también ha afectado la confección de los números musicales de las óperas. Al respecto, el concepto decimonónico de música pura o absoluta surge de un modelo de obra instrumental que está absolutamente configurada a partir de uno o varios motivos temáticos. Se trata de una valoración de la excelencia de la música instrumental frente al elemento lingüístico –presente en la ópera y en las canciones. Sin embargo, ya se ha visto que se pueden desprender connotaciones dramáticas y psicológicas de dicho trabajo. Así, esta configuración fue fundamental para el trabajo operístico de Wagner, cuyos dramas musicales se sustentan en el desarrollo temático de los *leitmotifs*, que representan a conceptos, personajes y sentimientos del más diverso tipo, conformando un todo orgánico. Por su parte, Adorno destaca de las dos

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

óperas de Berg su composición musical estricta, fundamentada en la utilización de formas rigurosas de la música pura. Por ejemplo, por lo que se refiere a *Lulú* (Adorno, 2008: 460-461):

Quien conozca algo de su estilo esperará de su segunda ópera una música completamente construida, autónoma o, para usar la palabra tradicional, “absoluta”, y su expectativa se verá aún más recompensada que en el *Wozzek*.

Una buena prueba de ello es la suite extraída de la ópera *Lulú*, que se organiza según formas musicales abstractas –rondó o variaciones.

Variationen

Alban Berg, Suite “Lulú”

Ahora bien, en el caso de una ópera también hay que ceñirse a la fidelidad textual de su argumento dramático. El mismo Adorno (2008: 460-451) lo expresa inmediatamente a continuación de la cita anterior:

Pero esta construcción, por poco que ilustre el drama literario, se ordena en torno a su literalidad como alrededor de un oscuro núcleo, y en todo instante se alimenta de él.

Además, el concepto de organicismo aplicado a la ópera tiene que afectar también a todos aquellos elementos no musicales (voces,

acotaciones, puesta en escena, libreto, actuación, vestuario, etc.) que también formarán parte del todo orgánico. Así, por lo que respecta a *Wozzek*, el mismo Adorno señala (2008: 422):

La música anuncia una nueva aspiración a la independencia en la ópera. Pero el procedimiento de Berg se opone frontalmente al de los neoclasicistas: consiste en un abismamiento sin reservas en el texto

Demostrar la particular fusión entre la música pura y el texto es precisamente la hipótesis de Hernández Jiménez en su trabajo de análisis sobre el *Woyzek* de Georg Büchner y el *Wozzek* de Alban Berg<sup>37</sup>:

Mostrar que el *abismamiento sin reservas en el texto* por parte de Alban Berg ha de entenderse desde el significado dramático pleno de la palabra 'texto', es decir, de diálogos más acotaciones, de signos lingüísticos y paralingüísticos, de palabras más entonaciones, gestos y movimientos. De este modo, podrá comprobarse que el texto dramático se ha metamorfoseado en música y la música en drama.

El organicismo musical de la ópera *Wozzek* se entiende como la suma de muchos niveles. Los principales son la estructura dramática, la musical y el lenguaje. En primer lugar, la estructura dramática. Buchner estructuró su obra en veintiséis escenas, pero Berg realiza una síntesis de dicha estructura en tres actos y 15 escenas<sup>38</sup>:

#### 1<sup>er</sup> ACTO:

- Primera escena: se produce la presentación de Wozzek y el Capitán, así como de los motivos que regirán el drama (la hipersensibilidad de Wozzek, su situación familiar, la consciencia de su miseria, las humillaciones de sus superiores).

---

<sup>37</sup> La diferencia entre los dos títulos se debe a un error de imprenta.

<sup>38</sup> Berg trabajó a partir de las ediciones de Franzos y Paul Landau, que ya se habían propuesto organizar el carácter fragmentario del texto de Buchner.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

- Segunda escena: se produce una muestra directa de la hipersensibilidad de Wozzek a partir de las visiones que sufre mientras realiza un trabajo cotidiano.
- Tercer cuadro: presentación de Marie, lamentos de su pobreza, atracción por el desfile y el Tambor Mayor. Al final de la escena aparece Wozzek, todavía exaltado por las visiones de la escena anterior.
- Cuarta escena: Wozzek y el Doctor.
- Quinta escena: relación de Marie con el Tambor Mayor

### 2º ACTO:

- Primera escena: Marie ha recibido regalos de su amante, lo que le hace reflexionar sobre su pobreza. Wozzek pregunta por esos regalos.
- Segundo cuadro: humillación del Capitán y del Doctor e insinuación de la infidelidad de su mujer.
- Tercera escena: Wozzek sospecha algo y se muestra desconfiado con Marie.
- Cuarto cuadro: Marie y su amante en un baile son descubiertos por Wozzek.
- Quinto cuadro: desesperación de Wozzek y ataque del Tambor Mayor.

### 3º ACTO:

- Primer cuadro: Marie tiene sentimientos de culpa por su infidelidad.
- Segundo cuadro: Wozzek asesina a Marie en un estado de exaltación.
- Tercer cuadro: Wozzek borracho intenta disimular su crimen.
- Cuarto cuadro: Wozzek busca el cuchillo con el que ha cometido el crimen

- Quinto cuadro: El hijo de Wozzek y Marie.

De las veintiséis escenas originales, Berg elige quince y configura una estructura dividida en tres actos que, en principio, se podría adaptar al tradicional esquema dramático de exposición-peripecia-catástrofe. Además, a esta estructura Berg le añade una sólida arquitectura musical que tiene como objetivo proporcionar la fusión con la estructura dramática, es decir, que se encuentren el lenguaje musical y el lenguaje teatral-dramático.

1<sup>er</sup> ACTO:

- Primer cuadro: *Suite*
- Segundo cuadro: *Rhapsodie*
- Tercer cuadro: *Marche militaire* y *Berceuse*
- Cuarto cuadro: *Passcaille*
- Quinto cuadro: *Quasi Rondo*

2<sup>o</sup> ACTO:

- Primer cuadro: *Sonate*
- Segundo cuadro: *Fantaisie* y *Fugue*
- Tercer cuadro: *Largo*
- Cuarto cuadro: *Scherzo*
- Quinto cuadro: *Rondo con Introduzione* (por tanto las cinco escenas del segundo acto constituyen los cinco movimientos de una sinfonía)

3<sup>er</sup> ACTO:

- Primer cuadro: sobre un *Thème*.
- Segundo cuadro: sobre un *Son*.
- Tercer cuadro: sobre un *Rhythme*.
- Cuarto cuadro: sobre un *Accord* i sobre una *Tonalité*.
- Quinto cuadro: sobre un *Moument perpétue*.

Detrás de todas estas formas musicales hay una razón dramática explícita. Esto es un reto todavía mayor por cuanto que Berg renuncia a la unidad de la tonalidad. Para ello Berg parte de una sólida postura organicista según la cual tan importante es la necesidad de la unidad musical como la de la multiplicidad variada en la forma –el desarrollo temático de cada motivo. Y ahora se entiende que la selección que Berg lleva a cabo de las escenas originarias sea una tarea musical. Como el mismo Berg explica (Hernández, 2002: 115):

Hacía falta llevar a cabo una selección entre las veintiséis escenas de Büchner, algunas de ellas fragmentarias y frecuentemente muy débilmente articuladas. Era necesario también evitar las repeticiones susceptibles de paralizar la variación musical. Además, había que aproximar las escenas, articularlas y agruparlas en actos. Todo ello se presentaba ante mí, quisiéralo o no, como una tarea más musical que literaria, una tarea que sólo podía resolverse con las leyes de la arquitectura musical y no con las de la dramaturgia.

Ahora bien, el propio Berg también anota que su tarea como compositor no se limita simplemente a representar el contenido literario de cada escena. En lugar de ello, se propone dar a cada una las escenas una fisonomía propia e inconfundible a través de una forma orgánica y completa propia. Para Berg se trata de hacer surgir de cada cuadro dramático, de cada escena, una forma musical. En la obra se dan cita formas de todo tipo, no evolutivas y abiertas, libres y predeterminadas, pero en todas ellas su articulación dependerá de la acción de la escena. Tal vez sea por ello que Berg añade una advertencia (Salvetti, 1994: 189):

Por mucho que se sepa del empleo de formas musicales en esta ópera, por mucho que se sepa de cómo he trabajado en ella con una severa lógica (...), desde el momento en que se levanta el telón hasta que se baja por última vez, no debería haber nadie entre el público que notase ninguna de estas fugas e invenciones, *tempi* de *suite* u de sonata, variaciones y pasacalles; nadie debería estar pendiente de otra idea que no fuese la de la ópera, que trasciende al destino individual de *Wozzek*.

Por otro lado, en la integración dramática-musical hay que añadir la composición por parte de Berg de una serie de interludios puramente musicales para conseguir la transición entre cada cuadro y cada acto. “También en estos interludios”, explica el propio Berg, “me sentí obligado a conseguir una diversidad rica en contrastes, concibiéndolos como desarrollos de transición bien en forma de coda de lo que había precedido, como introducción de lo que venía a continuación, o uniendo estas dos funciones” (Hernández, 2002: 139). Son, por tanto, partes musicales que sirven de preludio, postludio o una mezcla de ambas cosas para las diferentes escenas, actuando como comentarios musicales y como mecanismos de articulación. Boulez (2001: 355) se refiere precisamente a esta función propia del montaje:

Los comentarios orquestales constituyen una especie de reflexión sobre la escena que acaba de desarrollarse al mismo tiempo que hacen presumir lo que va a seguir. No son simples “interludios”, sino partes integrantes de la gran forma musical, sin acción escénica, sin correspondiente visual. El encadenamiento de ciertas escenas una con otra hace pensar muy a menudo en un “fundido encadenado” del cine.

Por consiguiente, a pesar de la ausencia de acción directa, los personajes y su devenir siguen presentes en los interludios a través del continuo desarrollo musical. Hernández (2002: 141-148) divide los interludios en dos tipologías: 1) los encargados de comenzar y finalizar cada acto, que además tienen una función pragmática en lo que se refiere en las subidas y bajadas del telón; 2) los situados en el interior de los actos, entre cuadro y cuadro.

Finalmente queda el elemento del lenguaje. La obra está construida mediante una técnica de acumulación que combina fragmentos de la realidad y materiales de todo tipo pertenecientes a otros tipos de textos. El texto de Buchner presenta diversos motivos que, en forma de muletillas y expresiones, se van repitiendo a lo largo de cada cuadro, de cada escena y de toda la obra. Así, todos los personajes quedan retratados a través de sus gestos, bien sean las obsesiones del Capitán por el tiempo, el deseo de ser



inmortal del Doctor, la ambición de Marie o la hipersensibilidad de Wozzek. Además, cada personaje presenta expresiones y muletillas características:

- Capitán: repite constantemente la expresión “Una buena persona” (presente en dos escenas).
- Doctor: repite la palabra “Inmortal” (presente en dos escenas).
- Marie: repite la expresión “Nosotros los pobres” o “Ven, hijo mío” (presente en siete escenas).
- Tambor Mayor: la arrogancia y las expresiones “Un hombre de verdad” y “Una hembra de verdad” (presente en tres escenas).
- Wozzek: está caracterizado por su ansiedad y por sus visiones (presentes en nueve escenas).

A todos estos recursos lingüísticos y estructurales, responde Berg con su particular estética dramático-musical. El objetivo es conseguir una unidad indisoluble entre las estructuras musicales y las estructuras dramáticas, pero también entre el lenguaje y los recursos musicales que forman los motivos. Para ello se combinan los diferentes motivos lingüísticos que se encuentran ya presentes en el texto dramático, con los motivos musicales que actúan como *leitmotifs*. El propio Berg explica que (Hernández, 2002: 125):

Nos encontraremos repeticiones parecidas, ya lo he dicho, en el caso de otros motivos ligados a determinados personajes y/o a determinadas situaciones. Con esto sólo quiero decir que me he servido de tales *leitmotifs*, o mejor “motivos reminiscentes”, como posibilidades de crear interdependencias y relaciones, destinadas, una vez más, a conseguir la esencial unidad.

Son, efectivamente, motivos dramático-musicales que tienen una función unificadora y que han sido creados a partir del lenguaje y de las acotaciones del libreto. Así, por ejemplo, hay sendos diseños melódicos para las muletillas del Capitán o del Doctor, así como para los comportamientos de Marie o Wozzek.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

Tesis doctoral

275 poco a poco accel. - - - - -  
cresc. - - - - -  
nimmt Dpf. pp cresc. - - - - -  
p  
cresc. - - - - -  
cresc. - - - - -  
cresc. - - - - -  
in höchster Angst  
in mounting fear  
es wan-dert was mit uns da un-ten!  
there's something mov-ing with us down there.

Alban Berg, Wozzek. ACTO 1, escena 2

WOZZEK: ¿No oyes? ¡Ellos caminan con nosotros, por debajo!  
(completamente angustiado, gritando) ¡Ven, ven conmigo! (intenta  
arrastrar consigo a Andrés)

A esto hay que añadir la introducción de la esfera de lo alegórico, fundamental para el concepto de organicismo y su manera de pensar. Porque la mirada y el pensamiento organicista hacen que cualquier suceso, espacio, objeto o palabra se vuelvan significativos dentro del todo al que pertenecen, yendo siempre más allá de su significado convencional. En *Woyzek* esto se reconoce en el uso de palabras, sucesos, gestos, espacios y sonidos cargados de significado.

Por otro lado, Berg divide la obra en tres actos. Pero su sucesión no corresponde al esquema típico teatral presentación-peripecia-catástrofe, sino más bien a una estructura circular. De nuevo, es a través de la música que se justifica esta opción, aportando el concepto de reexposición. Así, entre los

recursos que colaboran para lograr la composición organicista de la ópera *Wozzek*, se pueden aplicar las tres leyes de la Gran Forma: 1) las cualidades y los motivos encuadrados en un medio que los engloba; 2) el duelo entre distintas unidades y con el todo; 3) la imposibilidad del montaje para mostrar aquello rebelde que une a la unidad con el todo.

- 1) En primer lugar, la representación orgánica es una espiral de desarrollo que presenta diferentes trozos de espacio y de tiempo. Siempre a través de cesuras, de relaciones de montaje. Así, los lugares y momentos se definen por sus oposiciones y complementariedades. Todo se organiza para mostrar cómo el medio efectúa sus potencias. A *Wozzek* todo se le opone, todo le resulta extraño y confuso: los personajes de condición social elevada (Capitán y Doctor) y los de su misma clase (Andrés, Margreth, los compañeros de filas y de taberna), su mujer y su hijo, la naturaleza y los objetos. Finalmente, también su propio yo dividido y diluido. En la obra teatral, Büchner crea un sistema de relaciones densamente entretreído mediante la repetición de motivos lingüísticos variados o de una urdimbre de metáforas que sirven para cohesionar de una manera orgánica la obra (Hernández, 2003: 84). Y la repetición de expresiones, gestos, situaciones o actitudes, que son el fruto del pensamiento del autor, también tiene como objetivo afectar e interpelar a los espectadores, que también los tienen que relacionar. Dichas repeticiones se refieren a expresiones similares de personajes y a motivos semánticos que se extienden a lo largo de la obra. Todo ello, además, actúa como englobante sobre *Wozzek*, que padece como respuesta una serie de alucinaciones.
  
- 2) La Gran Forma se caracteriza porque constituye un englobante del que se desprenden las fuerzas, bien sean hostiles o favorables. Se presenta la situación y cualquier elemento se mide por su

capacidad de relación con otro. Ante esto se encuentra el protagonista, Wozzek, que reacciona por mediación de una acción. Se trata de un duelo contra el mundo. Al mismo tiempo que se revela el campo asociativo se revela la dimensión de las respuestas de Wozzek: sus alucinaciones tienen un carácter premonitorio ambiguo que ya esconden la acción decisiva y la catástrofe final. Finalmente, en el momento del asesinato las alucinaciones y las visiones de sangre se convierten en realidad. El momento de S' posee un carácter de punto de integración. Todos los significados y toda la forma quedan integrados.

- 3) La composición de la ópera tiene como objetivo el progresivo desvelamiento de las alucinaciones de Wozzek, el protagonista. La situación modificada conduce precisamente a la locura explícita misma. En este estado se produce una simultaneidad de acciones independientes, dichas acciones son sintetizadas en un momento. En el cuadro cuarto del Acto Tercero, Wozzek busca el arma de su crimen, mientras que la orquesta interpreta uno después de otro los diferentes temas y motivos relacionados con el Capitán, el Doctor, el Capitán, Marie y el Tambor Mayor.

Por consiguiente, el concepto de organicismo responde a la composición y relación de múltiples factores relacionados con una estructura dramática, una arquitectura musical y un tratamiento del lenguaje. Y el objetivo es conseguir la máxima eficacia dramática a través de la elaboración formal más rebuscada. Y en la composición organicista resulta fundamental que se produzca por parte de oyente y del espectador un seguimiento de la construcción y de su lógica. Se tiene que comprender qué sigue a qué y cómo se producen las diferentes combinaciones entre las partes. Así, se han estudiado las formas musicales puras que utiliza Berg para ensamblar la música con el texto dramático. Sin embargo, Berg da un toque de atención ante esta prioridad de análisis (Hernández, 2002: 108):

Sea cual sea el conocimiento que se tenga de la multiplicidad de formas musicales contenida en esta ópera, del rigor y de la lógica con la que han sido elaboradas y de la destreza combinatoria que se ha utilizado hasta en los más pequeños detalles, desde que se levanta el telón hasta el momento en que cae por última vez, no puede haber nadie entre el público capaz de distinguir todo lo que sea de las diversas fugas e invenciones, suites y sonatas, variaciones y pasacalles, cuya atención pueda ser absorbida por algo que no sea la Idea de esta ópera, que trasciende el destino individual de Wozzek.

Con esto, Berg también se refiere a lo que es fundamental para cualquier obra organicista: la provocación a la sensibilidad del receptor. La manera de pensar de la obra y de provocar el pensamiento es a través de shocks. La unión entre la música y el texto también lo es entre la emotividad y el seguimiento lógico. Boulez (2001: 354) lo explica:

En una obra por lo demás muy compleja, son las líneas de fuerza lo que se retiene en una primera aproximación: éstas corroboran el drama y le dan una epifonía auditiva directamente perceptible, pues teje los fenómenos acústicos con los estados dramáticos; a partir de estos datos se produce en el oyente una amalgama tenaz que aguza su sensibilidad y lo pone en un perpetuo estado de alerta.

En cualquier caso, la misma composición musical es una metáfora y una señal de la lógica que ordena todo el conjunto de multiplicidades. Por consiguiente, cualquier referencia a la pureza en la obra organicista tiene que referirse al seguimiento del desarrollo temático, de lo completamente construido, que será siempre múltiple y heterogéneo.

---

Con el reconocimiento de las leyes de la Gran Forma se han intentado descubrir los logros formales de una serie de obras musicales características. Para ello se han destacado unos conceptos generales, los cuales siempre se tienen que desarrollar de manera concreta en cada obra. En otras palabras, siempre se tiene que partir del carácter individual de la obra para tratar de encontrar lo particular en lo general y viceversa. Y, como se ha visto, aunque la música instrumental carezca de imágenes y

conceptos directos, ello no significa que no se pueden descubrir formas de pensamiento. El tema-movimiento inspira una música que puede denominarse “de comportamiento”, ya que el comportamiento es la acción que se produce con los temas que se desarrollan y que provocan el paso de una situación a otra. Las recapitulaciones de la Forma Sonata responden a una situación que ha sido modificada o instaurada en el propio desarrollo. Y para ello es precisa una intervención directa del tema, que el tema se erija en sujeto y actúe a partir del desafío a que ha sido sometido.

Por su parte, en todos sus trabajos de filosofía de la música, Adorno siempre descubrió en el proceso de configuración de las obras organicistas una metáfora de la lucha del sujeto por erigirse en sujeto individual y libre. Y este sujeto encuentra su razón de ser en diversas esferas, aunque el filósofo de Frankfurt siempre destacó al propio compositor que se expresa de manera individual y subjetiva en la composición de la obra. En concreto, de la composición de la Gran Forma se desvela una visión del devenir que puede ser calificada como dialéctica, y se ha estudiado que es posible derivar un significado semántico de la música, basado en la psicología y la acción, aunque se trate de una dimensión que no funciona según las reglas de los sistemas de referencia propios del lenguaje verbal. A lo que hay que añadir que el material musical también encuentra su significado a través de su historicidad. Adorno fue el encargado de destacar que el material musical no es bruto ni inocente, sino que se encuentra conformado socialmente a través de sus usos históricos. Y es el compositor quien tiene que mediar con dicho material. De ahí que el esquema de la Gran Forma también sea el resultado de dicho proceso: “a través de la resolución de las resistencias y contradicciones del material el artista se convierte en sujeto social” (Gavilán, 2008: 57). Así, la composición orgánica y sus reglas de funcionamiento también tienen un componente humanista y sociológico, al erigirse en una metáfora del dominio sobre el material, de la lucha por lo que el mundo podría o debería ser. Al respecto, el momento de la recapitulación de la Sonata es el momento de la situación que se ha reconducido y solucionado.

Sin embargo, la música de principios del siglo XX también será el reflejo de la crisis que conduce a la Primera Guerra Mundial. Se producirá con ello una crisis de la acción que no sólo se traducirá en una crisis de los comportamientos, sino que afectará también en la configuración total y orgánica de la obra. Es en este sentido último que la acción entrará en agonía y se traducirá en una concepción organicista llena de grietas. Por ejemplo, ya se ha visto que los motivos en *Wozzek* tratan de algo mucho más complejo, ya que se tienen en cuenta básicamente factores internos. Y dichos factores son los que causan un efecto de extrañeza, de locura. Esto se traduce en el hecho que el organicismo de Berg presenta grietas y distorsiones:

La renuncia a una perfecta unidad estética en un mundo que si permite la continuidad y la totalidad, lo hace sólo como farsa, mientras dicha unidad se quiebra en todo el que escucha fielmente el toque de la hora del espíritu. Que Berg, cuyo oficio le habría permitido eliminar de su obra todo lo no homogéneo, lo dejara estar con deliberada tolerancia, casi como un montaje, era más conveniente que la simulación de un absoluto comienzo, con la que se hubiera puesto en manos de un pasado no comprendido (Adorno, 2008: 343)

Así, Berg no sólo introduce melodías populares y elementos *kitsch* en *Wozzek*, sino también es consciente de la crisis de valores que propone esta obra. En otras palabras, la fidelidad de Berg a lo orgánico era tal, “que prefería dejar algo inorgánico antes que reorganizar de manera rigurosa, por un acto de voluntad, lo que le aportaban sus reservas de experiencia artística, en gran parte constituida por recuerdos inconscientes” (Adorno, 2008: 343)

### *3.3.1.2. La Pequeña Forma en la música.*

Pero Deleuze (2003: 226) también considera un aspecto diferente de la gran composición organicista. Se trata de la Pequeña Forma, que cambia

el orden de los factores de la Gran Forma (SAS'). Ahora es la acción la que revela el contexto, y la misma acción provoca otra acción (ASA'). En otras palabras, de acción en acción se van produciendo y desvelando las diferentes situaciones. De este esquema sensorio-motor invertido se desprende que se trata de una organización local, ya no global. Y en dicha organización será muy importante aquello que no se escucha o se ve, por lo que se funcionará a partir de elipsis y de índices que ayudan a comprender los resultados de los acontecimientos que se han elidido. Ahora no se va de una situación englobante a la acción como duelo, sino que se va de una acción a una situación parcialmente revelada.

La inversión del esquema organizativo conlleva una reducción de medios y de formas, ya que la situación, el todo englobante está ausente y se tiene que deducir de la acción, de los restos de sus resultados. Esto explica que se tengan que introducir índices que indiquen esa presencia del todo, que expliquen lo que ha sucedido en las elipsis y los truncamientos entre situaciones. A partir de aquí, Deleuze (2003: 226-230) destaca tres grandes protocolos de la Pequeña Forma:

- La construcción es elíptica, y las elipsis muestran cómo una pequeñísima diferencia en la acción o entre dos acciones induce una enorme distancia entre dos situaciones.
- Se necesita la introducción de índices que permitan razonar y deducir una situación global. Asimismo, el índice también podrá ser interpretado de una manera proyectiva, es decir, para ayudar a comprender los motivos que explican una situación pasada, presente y futura. El funcionamiento se basa en un índice de distancia.
- Algo permanece rebelde, pero no al todo, sino a los sucesos. En una misma situación se presenta la pequeña diferencia con

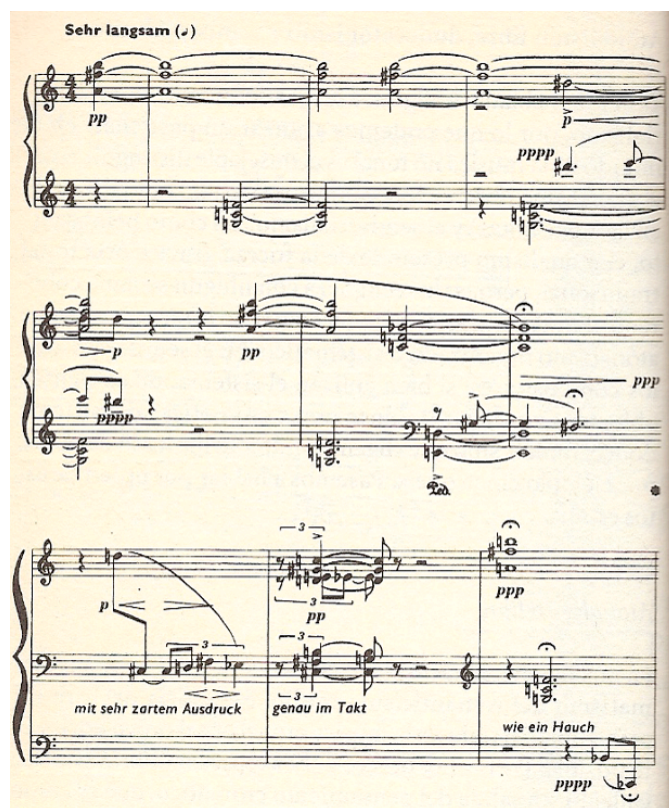


## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

otra acción, pero de esta manera revela la inmensidad de la distancia entre dos situaciones.

En música también puede aplicarse de una manera general este esquema de funcionamiento. En concreto, este tipo de composición organicista tomó conciencia de sí particularmente en las *6 piezas para piano* de Schönberg y en toda la obra de Anton Webern, caracterizadas por sus pequeñas dimensiones y la concreción de sus recursos.



*Anton Webern, Seis pequeñas piezas para piano, opus 19 (Karolyi, 2000: 60)*

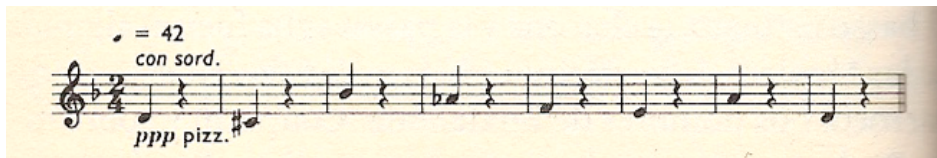
Schönberg reaccionó contra sus propios trabajos orquestales, estudiados aquí bajo el estatuto de la Gran Forma. Pero será Anton Webern el que conseguirá en su obra la máxima reducción de materiales estructurales, eso sí, para derivar siempre un máximo de música y de resultados de ese material. En principio, Lester (2005: 238) señala que se podría citar la música de Webern como el auténtico modelo del

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

construccionismo abstracto. Sin embargo, también hay que reconocer que todas sus composiciones están motivadas por programas pictóricos, al mismo tiempo que sus ejecuciones tienen que ser sumamente expresivas, ya que cada nota o gesto individual tiene que presentarse como un importante acontecimiento que representa todo lo que no se ha podido oír. No por casualidad, Adorno (2006: 115) explica su escritura aforística en términos de “lírica absoluta”:

El intento de disolver toda la materialidad musical, incluidos todos los momentos objetivos de la forma musical, en el puro sonido del sujeto, sin un resto que se oponga ajeno, duro, sin asimilar, a éste.



*Anton Webern, Passacaglia (1908) (Karolyi, 2000: 168)*

En el *Passacaglia* de Webern se presentan, en primer lugar, las notas sobre las que se trabajará. A partir de las notas fundamentales, se presentan diferentes situaciones, que son siempre nuevas e iguales al mismo tiempo.

La música de Webern tiene a los sonidos puros. “La expresión contrae la música a gesto y la represa en la nota hasta que, desprovista de expresión, ésta queda como puro sonido. Este es el esquema del procedimiento weberniano y la razón de ser de su brevedad al mismo

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

tiempo” (Adorno, 2008: 222). Pero, ahora bien, estos sonidos contienen todo lo que ha pasado, de ahí que resulta necesario encontrar la posibilidad de deducir una situación global a partir de éstos. Y ahí reside el enorme dramatismo de sus miniaturas. Esto sólo lo consigue “bajo el hechizo de su esencia arquitectónica” (Adorno, 2006: 115); el puro sonido, las notas sueltas sólo encuentran sentido como resultado, son signos de algo que ha pasado.

The image shows a musical score for Anton Webern's String Quartet, Op. 28, movement 'Gemächlich' (marked 'ca 56'). The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures 1 through 14. Measure 1 is marked 'pizz.' and 'pp'. Measures 2-4 show various dynamics and articulations. Measure 5 is marked 'sf'. Measure 6 is marked 'p'. Measure 7 is marked 'pp'. Measure 8 is marked 'arco' and 'pp'. Measure 9 is marked 'poco rit.' and 'pizz.'. Measure 10 is marked 'arco'. Measure 11 is marked 'tempo, etwas fließender' and 'f'. Measure 12 is marked 'arco' and 'f'. Measure 13 is marked 'poco rit.' and 'arco'. Measure 14 is marked 'pizz.' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Anton Webern, Cuarteto de cuerda, op. 28 (Morgan, 2000 197)*

Las miniaturas de Webern son motivico-temáticas. Así pueden reproducir un completo movimiento de sonata, pero siempre reducido a sus estratos básicos. Esto se comprueba en el *Cuarteto de cuerda* op. 28, cuyo primer movimiento podría ser pensado como una forma Sonata, con la

diferencia que bajo el estatuto de la Pequeña Forma no se tiene que seguir de manera explícita el duelo ente diferentes temas, sino que se tiene que deducir a partir del silencio y las ausencias, el significado de unos sonidos que son un resultado en sí mismos.

La tarea que plantea al oído no es perseguir evoluciones o reconocer el retorno de lo igual, sino ligar, por encima del abismo del silencio, los sonidos en la unidad en la que éstos adquieren, en cuanto sonidos, su verdadera expresión” (Adorno, 2008: 223).

Sobre esta base, se puede realizar una correspondencia de las dos fórmulas de composición organicista con los géneros o las formas que inspiran. Y la compacta obra de Webern lo permite, ya que resulta posible encontrar en sus obras planteamientos de la forma Sonata, la fuga o las variaciones en términos de Pequeña Forma. Finalmente, queda por estudiar la ópera bajo el estatuto de la Pequeña Forma. Webern no compuso ninguna ópera, aunque sí que es el autor de diversos ciclos de canciones compuestos y presentados también bajo la óptica de la brevedad, lo elíptico y las formas musicales tradicionales entendidas como signos. Por lo que se refiere a la ópera, la Pequeña Forma toma conciencia de sí particularmente en *Lulu* de Berg<sup>39</sup>, cuyas grandes dimensiones no tienen que confundir al respecto. Escrita por el propio Berg a partir de la adaptación de dos obras teatrales de Franz Wedekind, *El espíritu de la tierra* (*Erdgeist*, 1985) y *La Caja de Pandora* (*Dies Büsche der Pandora*, 1904), el resultado es, al igual como el *Wozzek*, una síntesis que puede catalogarse tanto musical como estrictamente literaria. Aunque con procedimientos diferentes, ya que si en *Wozzek* había una continuidad lógica e inmediata entre cada escena bajo el esquema tripartito de la Gran Forma, en *Lulu* son fundamentales las separaciones espacio-temporales y musicales entre cada acción. Y esto precisamente permite su estudio desde los preceptos de la Pequeña Forma. Como destaca Boulez (2001: 265-266), la reducción que lleva a cabo Berg

---

<sup>39</sup> Ópera en tres actos de Berg. Sin embargo, el compositor la dejó inacabada, pues murió antes de orquestar el tercer acto. Este propósito fue llevado a cabo por Friedrich Cerha, con tan buenos resultados que la ópera íntegra ya está plenamente consolidada y nunca es cuestionado su carácter fragmentario.

de los textos originales es doble: “en la dimensión de la obra, naturalmente, pero también en el interior mismo del ‘fenómeno’ que él remite a sus rasgos esenciales. En esto, se deja guiar siempre en el sentido de la relación formal evidente. Para él, lo importante es conservar el impulso narrativo, el flujo dramático, e insertarlo a la vez en una red formal de seguridad”.

Por consiguiente, se va de la acción a la situación, y la propia situación se entiende a partir de su carácter esencial. Berg organiza la obra a través del esquema simétrico de la ascensión-degradación social que vive Lulú. Esto queda remarcado a la perfección por el propio Berg en la asignación de los tres roles de los clientes de la prostituta y degradada Lulú del tercer acto a las tres personas que mueren por culpa suya en los dos primeros actos: el médico, el pintor y Schön corresponden respectivamente al profesor, al negro y a Jack el Destripador del tercer acto. De esta manera, la estructura general de la ópera es clara, con los tres actos contruidos en dos partes, una vertiente ascendente y otra descendente, y con un interludio en el centro (Boulez, 2001: 263). Al respecto, el interludio actúa como un episodio-bisagra que cuenta el encarcelamiento de Lulú y para el cual Berg pensó en una realización filmada sobre un fondo musical de tres minutos.

Por lo que se refiere a la parte estrictamente musical, al igual como en *Wozzek*, Berg propone la continuidad y los rompimientos formales a partir de la unión entre la música y el texto dramático. Boulez (2001: 388-389) realiza un repaso de los medios musicales que Berg utiliza al respecto:

Se encuentran en esta ópera formas musicales cerradas, que se refieren a la música pura, como la Sonata que marca los encuentros de Schön y de Lulú en el primer acto, como las Variaciones Corales que articulan el diálogo entre el Marqués y Lulú en el tercer acto, o también como el Aria en cinco estrofas de Schön, cuando en el segundo acto va a ser asesinado por Lulú. Se encuentran también formas mucho más vagas, mucho más tácticas, diría yo, como la Monorrítmica –construida sobre un ritmo único– que constituye la escena de explicación entre el Pintor y Schön en el primer acto. Tenemos también pasajes mucho más discursivos en que la forma depende directamente del texto, constituye su ilustración directa, en que la música sirve simplemente de apoyo al texto, como en el antiguo recitativo.

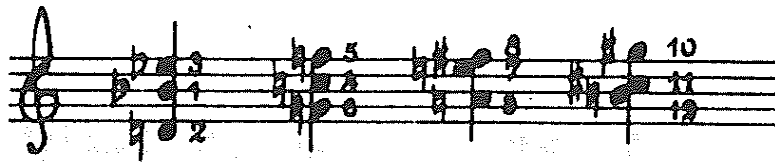
ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

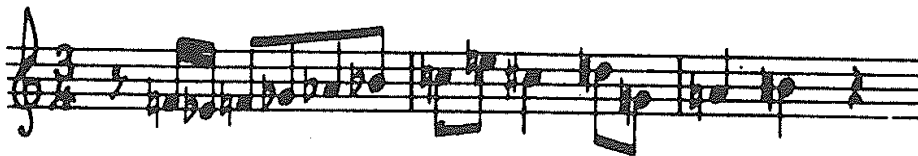
Se puede establecer un catálogo de los temas de *Lulu*, todos ellos salidos de una serie de doce sonidos de la cual se pueden extraer *leitmotifs* y motivos de reminiscencia.



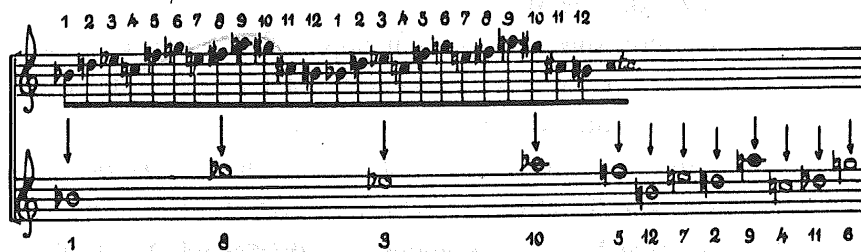
*Serie original de la ópera Lulu (Boulez, 2001: 275)*



*Motivo del retrato de Lulú (la serie presentada en cuatro acordes) (Boulez, 2001: 275)*



*Tema de danza de Lulú (las tres voces de los acordes del retrato de Lulú leídas en el orden línea superior, media e inferior) (Boulez, 2001: 275)*



*Tema de Alwa (obtenida quitando una nota de cada siete de la serie original) (Boulez, 2001: 276)*

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*



*Tema de Schön y de la Sonata (Boulez, 2001: 276)*

La mayoría de temas de la ópera son enunciados en el Prólogo: el motivo del *Espíritu de la Tierra* tocado por los trombones en los compases iniciales; los *clusters* del atleta; los intervalos cromáticos de Schigolch; el tema del poder de atracción de Lulú, en el que aparecen los doce sonidos de la serie; o el tema de Alwa en el saxofón y el corno inglés (Boulez, 2001: 276). A partir de esta estructura dramática y de este tejido musical, Berg propone un esquema sensorio-motriz invertido propio de la Pequeña Forma, caracterizado por las rupturas de acción, las elipsis y los índices que tienen que ser interpretados. Por lo que se refiere a la organización dramática, Berg llena la estructura simétrica de la ascensión-degradación con una serie de cuadros independientes fijados en los tres actos y que responden a situaciones y momentos espacio-temporales diferentes, por lo que la situación siempre se tiene que deducir de la acción, por inferencia inmediata o por un razonamiento a partir de los signos y de los índices presentes en el texto, en los componentes visuales o en la música. Por ejemplo, el primer acto está dividido en cuatro cuadros:

- Cuadro Primero: se presenta a Lulú casada con un hombre, de profesión doctor, que es mucho más viejo que ella.
- Cuadro Segundo: tras una elipsis temporal, se ve a Lulú casada con el pintor.
- Cuadro Tercero: tras otro lapso temporal, se contempla a Lulú trabajando para Alwa.
- Cuadro Cuarto: Lulú casada con el doctor Schön.

Son, por tanto, cuadros unidos mediante elipsis, que se presentan como una situación global que hay que interpretar. A partir de aquí, los rostros, los diálogos y los vestidos funcionan como índices de esa situación global, como sucede con la diferencia de situación del pintor entre el primer y el segundo cuadro. Estos índices conducen a razonamientos más o menos inmediatos sobre la nueva situación. Aunque más interesantes que estos razonamientos simples son los índices de equivocidad que se refieren a Lulú, y que obligan a preguntarse por los motivos por los que se une a sus diferentes maridos. Es decir, se deduce que Lulú no siente demasiado apego por el pintor, pero no se sabe muy bien por qué se ha unido al doctor Schön – ¿por dinero, por lujo, por complicidad? Deleuze (2003: 229-230) explica la naturaleza del índice de equivocidad:

Es un índice de equivocidad, o más bien de distancia, no ya de falta. Y poco importa que una de las situaciones sea desmentida o negada, porque esto no sucede sino tras haber agotado su función, y nunca se la desmiente o niega lo bastante como para suprimir la equivocidad del índice y la distancia entre las situaciones evocadas.

Donde Berg alcanza un manejo perfecto de este índice complejo es en el interludio cinematográfico, donde se tiene que mostrar cómo la marquesa consigue liberar a Lulú de la prisión intercambiándose por ella, por lo que las pequeñas diferencias en el gesto ponen en juego el montaje entero que se ha organizado para liberarla.

De la acción se deduce la situación o las situaciones. Para ello Berg también utiliza las formas musicales como signos, signos de ciertos conflictos o de situaciones dadas. Así, la Monorrítmica es el signo de la muerte, la Sonata es el signo de la oposición entre los dos seres, mientras que el Canon es el de su paralelismo, y las Variaciones son signo de su ambigüedad (Boulez, 2001: 271). Sin olvidar también los *leitmotiv* y los temas de reminiscencia, a menudo asociados y aumentados mediante una fijación instrumental que ayuda al oyente a percibirlos como señales: el piano para el atleta, el violín para el marqués, el saxofón para Alwa (Boulez, 2001: 273). Finalmente, en el empleo de la Pequeña Forma, Berg también



manipula el tiempo, cuya duración es relativa en términos de retardamiento o precipitación según el momento de consumación o no de la situación –la segunda escena del tercer acto, que transcurre en Londres con una Lulú prostituta y degradada, comienza con una prisa febril ante la visita del primer cliente y se va retardando progresivamente hasta la muerte de la propia Lulú.

### *3.3.1.3. Composición de percepción.*

El tema-movimiento puede tener una doble referencia: puede ser subjetivo u objetivo. Pero la dificultad se encuentra en explicar de qué manera se presenta en la música un tema-subjetivo y un tema-objetivo. ¿En qué se distinguirán? Se podría decir que el tema-subjetivo es aquel que presenta rasgos plenamente reconocibles y conjuntados, es decir, una identidad. A partir de aquí puede identificarse el desarrollo temático como la vivencia de este sujeto “cualificado”. Diversos factores subrayarán esta referencia del tema a su sujeto: un factor sensorial que viene dado por sus propias cualidades como tema; un factor activo que implica su ritmo de participación; un factor afectivo que indica que su materialización es producida por sucesos particulares que le afectan. Así, es cierto que se puede verificar el carácter subjetivo del tema y de la música, sin embargo, esto es debido a que se es testigo de este proceso desde el exterior, desde la supuesta objetividad del oyente. Es decir, la dificultad comienza cuando se descubre que todos esos factores de la subjetividad se refieren también a conjuntos que se integran, al puro sonido que es oído desde el punto de vista de alguien exterior a ese conjunto.

En todo desarrollo temático se pueden distinguir dos sujetos correlativos dentro de un sistema. La composición no presenta tan solo las vivencias de un tema-movimiento, sino que la propia composición impone otra audición general en la cual la primera se transforma y se refleja. De alguna manera, no hay sujeto que actúe sin que otro lo escuche o lo mire

actuar, y que lo capte como escuchado o actuado. Por consiguiente, si el tema no cesa de pasar de lo subjetivo a lo objetivo e inversamente, resulta necesario describir un estatuto específico que esté a su altura. Para conseguirlo hay que superar la dicotomía subjetivo-objetivo e ir hacia una forma capaz de erigirse como visión autónoma de contenido. Se trata de comprender la naturaleza de un tema-percepción que está atrapado por la conciencia de sus fuentes. En eso ha consistido el nuevo concepto de pureza.

Al respecto, pueden destacarse las innovaciones rítmicas de los ballets de Stravinski. Stravinski siempre buscó en la música una superación del modelo romántico organicista, pero para llegar a otro nivel formal en el que podía continuar la comunicación con el sujeto y la literatura. También Debussy propone una composición que presenta un sistema de composición sin sujetos, que va de la Naturaleza al Ser Humano. Siempre a través del agua y de una estética de los fluidos. Pero es Varèse el inventor de la composición exclusivamente perceptiva, que encontrará su desarrollo fundamental en la música experimental y científica. El sistema en sí de la universal variación es lo que se propuso conseguir, traduciendo el programa materialista que propone la obra de Bergson: el en-sí de la imagen, poner la percepción en las propios sonidos, en el puro material, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba todos los puntos sobre los cuales actúa o actúan sobre él. Por eso, tiene razón John Cage cuando afirma que el gran mérito de Varèse fue escribir directamente para los instrumentos (Cage, 2007: 69). De esta manera lo que consigue es llevar la percepción a los instrumentos, poner la percepción en la materia, realizar el en-sí del tema. Sin embargo, a continuación, Cage censura como innecesarias las complejidades constructivas de Varèse (Cage, 2007: 69): “lo que es innecesario en Varèse (desde el actual punto de vista de necesidad) son todos sus manierismos, entre los que destacan dos que representan una especie de firma (la nota repetida que se parece a una transmisión telegráfica y la cadencia de un sonido sostenido en crescendo hasta su máxima amplitud).”

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Cage no entendió bien el programa materialista de Varèse, ni tampoco que su música no eran simplemente los instrumentos, sino sobre todo la composición, la construcción. La música puede lograr una percepción que supera los límites humanos, y ello a través precisamente de los instrumentos, pero con un uso totalmente renovado. Así, lo que hace la composición es llevar la percepción a los instrumentos, es la composición la que pone la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto recibe todos los puntos sobre los cuales se desarrolla.

Moderato, un poco allegro  
*longue*

Flautín 1  
Clarinete en Si 2  
Trompas en Fa 21  
31  
Trompetas en Do 1  
21  
Tenor  
Trombones  
Bajo

Moderato, un poco allegro  
*longue*

Cascabeles 8  
Tambor Búfalo  
Tambor de cuerda  
Dwoqonhaska, arin  
Páridweta  
Lárgo 8  
Okopokok-e-qa  
Cascabeles 9  
Bumbo  
Humpal

*Edgar Varèse, Hiperprysm (Morgan, 2000: 203)*

En *Hiperprysm* dos grupos instrumentales, viento y percusión (en el que se incluye una sirena), tejen una capa de timbres en torno a una nota, ampliando su área semántica con descomposiciones y recomposiciones continuas, con lo que se representa la deformación prismática. Así, con el objetivo de conseguir la emancipación del sonido y crear un universo sonoro más amplio, Varèse consigue en *Hiperprysm* un espacio en el que el sonido deviene su propia vida autónoma, convirtiéndose en la célula germinal de un proceso de agregación en el que participan los timbres de los diversos instrumentos (Salvetti, 1994: 19). Por tanto, la coherencia musical no se produce a través del desarrollo orgánico del tema, sino que surge del desarrollo de los propios planos, de las diferentes entidades texturales. Se

trata de un organicismo de percepción, ya que Varèse entiende “la progresión musical y el desarrollo en términos texturales y espaciales en lugar de en términos lineales” (Morgan, 200: 233-234).

Por su parte, Boulez (2001: 319-320) destaca cuatro caracteres de la música de Varèse que servirán para explicar su composición perceptiva.

- Varèse inventa y crea una nueva agrupación orquestal, fundamentada por la ausencia completa o casi de las cuerdas y por el protagonismo de los instrumentos de percusión. A esto hay que añadir el empleo de los instrumentos en registros sobreagudos y extremadamente graves.
- En el plano del ritmo también se produce un corte con las divisiones tradicionales. Sí que subsiste un proceso melódico que es esencialmente cromático, en torno a ciertos polos que constituyen los acentos. Pero, por otra parte, se injerta una rítmica contrapuntística basada sobre ostinatos de alturas y notas repetidas.
- Varèse compone mediante células temáticas, pero éstas se encuentran disueltas en los complejos de timbres y de registros, siempre en bloques compactos. Su objetivo no es mostrar un desarrollo temático, sino una evidencia acústica.
- Varèse piensa y compone en términos de forma, busca conseguir un proceso espacial y rítmico de estados alternativos, opuestos o correlativos.

Con la utilización masiva de instrumentos de percusión (*Ionisation*, 1931) y con el empleo extremo de los vientos (*Octandre*, 1923) Varèse presenta su concepción materialista de la música. Y cuando utiliza una orquesta sinfónica de grandes proporciones, como en *Amériques* (1918-

1922) o *Arcana* (1925-1927), la orquesta es, según Salvetti (1994: 19), "un puro empaste tímbrico incandescente". A lo que hay que añadir que, cuando introduce novedades como el tambor de cuerda o la sirena, extraídas directamente de la vida cotidiana, consigue anular la diferencia entre el sonido y el ruido. Además, Varèse organiza el conjunto destacando siempre la individualidad de cada grupo, creando planos musicales separados.

Espacio y textura en lugar de linealidad. Son los instrumentos los que poseen el propio sonido, de ahí la disolución al tematismo, pero también es para los instrumentos que se compone y se ponen en práctica los recursos de la repetición de notas, de las oposiciones, de los ostinatos. Porque la música no es simplemente el sonido, es composición. Y la composición es construcción desde el punto del oído humano, pero que deja de serlo desde otro oído: es pura audición de un oído que se encuentra en los instrumentos y las cosas. De ahí que no se produzca una contradicción, pues con ello se da al oído lo que el ser humano no tiene. Con el ritmo también se lleva la percepción a las cosas, de tal manera que cualquier punto del espacio percibe los puntos sobre los cuales actúa o actúan sobre él.

Finalmente, Varèse piensa en términos de forma para correlacionar temas lejanos. La composición es capaz de conseguir que todas las partes confluyan. Y si se supera la percepción humana es porque se consigue alcanzar el elemento genético de toda percepción posible, es decir, el punto que cambia y hace cambiar la percepción. Esto se consigue con la composición y la articulación de los sonidos trucados. A partir de aquí sí que se desarrollará la música experimental norteamericana, que trata de alcanzar una percepción pura de los sonidos, tal como son en las cosas y en la materia, aunque por otras vías organizativas, a través del arabesco continuo de los sonidos en lugar de la composición geométrica de los mismos.

### *3.3.1.4. Composición de afección.*

Como se ha visto, una composición musical no está hecha de una sola clase de temas. De hecho, la composición supone una combinación de las diferentes variedades, es el trabajo y el desarrollo de los propios temas. En definitiva, se trata de conseguir una disposición de temas-percepción, temas-afección y temas-acción. Ahora bien, también es cierto que en una composición musical puede producirse el predominio de un tipo de tema, lo que significa que habrá que referirse a una composición exclusivamente perceptiva, afectiva o activa.

Se puede presentar a Beethoven como ejemplo del gran compositor organicista, cuyo trabajo siempre se forjó a partir de los grandes géneros musicales. Pero Beethoven también realizó grandes forzamientos de dichos géneros, hasta el punto de casi inventar nuevas modalidades. Esta es precisamente la posibilidad que se vislumbra si se produce una concentración de composición sobre una de las variedades de los temas-movimiento. En concreto, Beethoven lo consiguió en las obras del período final de su vida. Según Joseph Kerman (Abbate, 2002: 212), las melodías de los últimos cuartetos para cuerda y de las últimas sonatas están compuestas por formas reminiscentes de la voz humana, consiguiendo un original sentido semántico. Se produce así una profundización del lirismo en el que la melodía adquiere características verbales para conseguir un mayor efecto afectivo. A lo que hay que añadir el original uso de los mecanismos de construcción, como pueden ser las variaciones que reinterpretan radicalmente los temas o la utilización de la fuga para resolver los problemas planteados por la forma Sonata.

El tema-afección se produce cuando el movimiento se convierte en expresivo a partir de sus propias cualidades. El tema se convierte en una superficie reflejante a partir de sus propios movimientos intensivos. Así, una determinada tonalidad, uso tímbrico o rítmico deviene una pura cualidad o singularidad. Se trata, en otras palabras, de un primer plano del tema, que

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

se tiene que poder traducir en términos afectivos: no se trata de identificar una nota, un tema o un diseño, sino un afecto. Por ejemplo, en el lied *Die Stille* de Robert Schumann, la nota Si tiene una función de golpe o acentual en cuanto garantiza al cuerpo toda la riqueza de sus golpes de alegría (tintineo, deslizamiento, tropiezo, dispersiones, etc.).

Nicht schnell, immer sehr leise.

Es weiss und rath es doch Kei-ner, wie mir so wohl ist, so wohl! Ach!

wusst' es nur Ei-ner, nur Ei-ner, kein Mensch es sonst wis-sen sollt! So

The image shows a page of a musical score for the lied 'Die Stille' by Robert Schumann. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo and dynamics are indicated as 'Nicht schnell, immer sehr leise.' The lyrics are in German. The score includes a piano (p) dynamic marking and a fermata over a note in the vocal line.

*Robert Schuman, Die Stille (Morgan, 1999)*

Nadie sabe ni se imagina,  
¡cuán feliz soy!  
Ay, si tan sólo esa persona  
Supiera, sólo esa,  
¡ninguna otra necesitaría saberlo!

No es tanta la calma,  
Afuera en la nieve,  
Ni tan mudas y silenciosas  
Están las estrellas en las alturas  
Como en mis pensamientos.

Quisiera ser un pajarito  
Y volar sobre el mar,  
Sobre el mar y más allá  
¡hasta llegar al cielo!

En esta cualidad de lo puramente afectivo serán fundamentales los elementos musicales expresivos desligados de todo desarrollo (de toda acción) y válidos por sí mismos. Es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada; el propio signo es ya la expresión. Y es impersonal, indivisible y sin partes porque se trata de irradiar un afecto fundamentalmente expresivo; la música adquiere las potencialidades de la pura imagen. En la música de Schumann no se propone ninguna nota, tema o diseño, sí el golpe que produce el cuerpo al latir. En este sentido, Barthes (1986a: 286) lo califica el “músico de la intimidad solitaria” por su capacidad de presentar los puros afectos. El propio Barthes (1986a: 288-290) reconoce tres caracteres fundamentales en la música de Schumann:

- Schumann se refiere en sus títulos a situaciones concretas (estaciones, momentos del días, paisajes, oficios), pero esta realidad está amenazada de desarticulación de disociación a causa de unos movimientos en “mutación” continua que no permiten ninguna reconstrucción estructural pero sí el reconocimiento de los acentos del cuerpo.
- A través de una tonalidad simple, articulada a menudo por repeticiones de sonidos que destacan por su elemento tímbrico, Schumann accede a la cristalización de la potencialidad en sí misma: el dolor en sí, la alegría en sí. El sentimiento absoluto lo sitúa cerca de la locura.
- El tercer punto es el ritmo, que se impone como una textura de golpes, pero sin estar al servicio de un diseño estructural ni representar ningún enfrentamiento con el mundo. Se trata, de nuevo, de los golpes que acercan y proponen el sentimiento en sí.

Pero la afección siempre se sitúa entre dos polos, el reflejo de un pensamiento y la expresión intensiva de un sentimiento. En concreto,



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
Tesis doctoral

hablando de nuevo en términos cinematográficos, Deleuze (2003: 134) se refiere a un rostro intensivo y a otro reflejante o reflexivo. En el primer caso, los caracteres del tema se escapan del contorno, se muestran por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia el límite del afecto. En este fragmento de *Die Walküre* de Richard Wagner, Brunilda empieza su intervención tímidamente pero con creciente intensidad.

25 BRÜNNH. *schlichtern beginnend und steigend. beginning timidly and becoming firmer.*  
War es so schmäählich, was ich verbrach, dass mein Ver-bre-chen so schmäählich du be-straft?  
Was my of-fence so lad-en with shame, that the of-fend-er so shame-ful-ly is scourged?  
*f dim.*

33  
War es so nied-ri-g, was ich dir that, dass du so tief mir Er-nied-ri-gung schaffst?  
Was there such deep dis-grace in my deed, that I so deep-ly must sink in dis-grace?  
*f p*

65  
BRÜNNH. *rit.*  
zwingt, zu ver-abissen dein trau-tes-tes Kind. (In unveränderter Stellung, ernst und düster.)  
force thee to cast off the child of thy heart. (In unchanged attitude, gravely and gloomily.)  
WOTAN.  
Frag' die-ze That, sie Ask of thy deed, and  
*pp riten. p p pp*

Richard Wagner, *Die Walküre* (1854-1856), Acto III, escena 3

Por eso, este aspecto creciente se encarnará mejor a través de la réplica de Wotan, que en actitud inalterada, grave y sombría le impele a comprender la culpa de la primera: “pregunta a tu acto”. Wotan adquiere así su función, que es tratar de desvelar una nueva cualidad, operar un salto cualitativo, expresando una potencia pura.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Por lo que se refiere a los temas-afectivos relacionados con la reflexión, los rasgos del tema permanecen agrupados bajo la dominación de un motivo fijo, en forma de *ostinato* inmutable y sin devenir. En el *lied* de Schumann *In der Fremde*, correspondiente a la colección *De Liederkreis* (1840), esto se comprueba en el acompañamiento del piano, que repite un esquema determinado introduciendo modulaciones que serán fundamentales para relacionar la música con las aclaraciones del texto.

Nicht schnell.  
Aus der Heimath hinter den Blitzen roth da  
kommen die Wolken her. Aber Vater und Mutter sind  
lange todt, es kennt mich dort Keiner mehr. Wie  
bald, ach wie bald kommt die stille Zeit, du ruhe ich

*Robert Schumann, In der Fremde*

Desde mi patria  
más allá de los relámpagos rojos,  
se acercan a mí las nubes.  
Pero mucho tiempo hace  
que Padre y Madre  
muertos están.  
Y ahí ya nadie me conoce.

Cuán pronto, cuán pronto vendrá,

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

el tiempo calmo, cuando yo también descanse,  
y sobre mí susurren los hermosos, solitarios  
bosques.  
Y aquí ya nadie me conoce.

En este *lied*, la voz presenta un estado de dolor caracterizado por la cavilación. En la primera entrada del tema ya se revela la causa del dolor, pero es en la segunda cuando ya se presenta una reflexión más radical, de manera que se establece una relación entre un afecto reflejante y su determinación. Por lo que se refiere a la música, la relación entre un momento y otro es arbitraria y se produce por el nexo asociativo de los golpes del sonido. Por consiguiente, la música no se contenta tan sólo en pensar algo, sino que también viene acompañada por una reflexión más radical que expresa la cualidad pura común tanto a la letra como a la propia música.

Asimismo, los temas-afección también pueden provenir de los objetos y de las cosas en lugar de las voces y de los rostros. En este sentido, la tradición de los *lieder* siempre se ha esforzado por conseguir efectos semánticos de la música, por ejemplo, el fluir del agua, el galope de un caballo o una máquina de coser. Se trata de primeros planos de las cosas que son capaces de transmitir un sentido, una afección.

The image shows a page of a musical score for Franz Schubert's 'Gretchen am Spinnrade'. It consists of three staves. The top staff is for the voice (Singsstimme) and contains the lyrics 'Mei-ne Ruh' ist hin, mein'. The middle staff is for the piano (Pianoforte) and features a continuous rhythmic pattern of eighth notes, marked 'sempre legato' and 'sempre staccato'. The tempo is indicated as 'Nicht zu geschwind. <math>\text{♩} = 72</math>'. The key signature has one flat (B-flat).

*Franz Schubert, Gretchen am Spinnrade*

En esta obra de Schubert, el piano simula el funcionamiento de una rueda mientras la cantante expresa su afección amorosa. Dicho afecto está actualizado en el movimiento del objeto. Por consiguiente, los afectos, que

son cualidades puras, pueden expresarse o captarse de dos maneras. Y en esta definición resulta inevitable el símil con el cine, ya que los afectos son expresados en un rostro o bien actualizados en un estado de cosas (Deleuze, 2003: 146). Se recurre, por tanto, a las cualidades (Primeridad) y anteceden a toda relación en términos de signos semánticos (Segundidad y Terceridad). Y esto es así porque no existen independientemente de lo que los expresa, bien sea el rostro o el movimiento del caballo. Y porque es una cualidad que se distingue totalmente del objeto, presentada en forma de icono. Se abstrae totalmente el espacio-tiempo del estado de cosas, toda coordenada queda borrada a favor del sentimiento, del afecto.

En definitiva, el tema-afección no deja de estar determinado en una historia, en un contexto de desarrollo temático. Está lo característico de una tonalidad, lo brillante de una instrumentación, la obstinación de un determinado ritmo, pero también hay que tener en cuenta los roles y conexiones reales que se producen en esa tonalidad, instrumentación y ritmo. Así, por una parte hay que distinguir de los temas-afectos su expresión pura siempre alejada de cualquier coordenada. Y cada tema-afección posee una composición interna que incumbe a la entidad compleja expresada, a las singularidades que entraña, así como a las partes materiales diferenciadas y tales relaciones variables entre las partes, y finalmente al espacio de conjunción virtual de las singularidades. Pero, a su vez, el tema-afección se encuadra dentro de un todo formado por conexiones reales, es decir, en una Gran Forma o en una Pequeña Forma. Cuando la potencia se expresa en un estado de cosas, se presenta un espacio-tiempo determinado. Y es entonces cuando la pura potencia pasa a ser una acción, una pulsión, de ahí su conexión con el tema-acción. En conclusión, siempre hay que distinguir las cualidades-potencias en sí mismas, y estas mismas cualidades-potencias en cuanto actualizadas en un estado de desarrollo.

Schönberg inventó una composición de afección a partir de la disolución de los temas-acción. Dicha técnica la puso en práctica en sus obras atonales *Erwartung* (1909), *Die Glickschinde Hand* y en algunos

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

Tesis doctoral

poemas de *Pierrot Lunaire*. En estas obras hay una disolución total de los temas: “la ausencia total de motivos,” explica Morgan (2000: 71), “en el sentido corriente de unidades rítmicas y melódicas claramente definidas que se repiten a lo largo de amplias extensiones, resulta un rasgo esencial en el carácter de la pieza”.

### Schönberg, Erwartung

Se trata de constelaciones de asociaciones libres. La simetría se encuentra debilitada, aunque sí que se pueden reconocer asociaciones. En síntesis, se trata de un desarrollo que busca la máxima expresividad, de ahí que se trate de una composición de afección. Concretamente, todos los recursos compositivos de *Erwartung* están pensados con la finalidad de cristalizar los afectos de la protagonista del relato. Se producen una serie de encuadres temáticos afectivos que proceden por temas fragmentados. Y sus movimientos son cortados en pleno curso. Es un extraordinario documento sobre el grito y la desesperación. Estos cuadros responden a la noción de espacios fuera de cuadro, es decir, a la no relación de desarrollo entre los motivos. Como explica el mismo Schönberg (Gavilán, 2008: 63):

Es como si estos sonidos se crearan puramente desde el interior, ya no hay ninguna consideración al material tradicional, sólo queda el empuje de la expresión y una lógica musical que saca consecuencias de cada suceso, sin preocuparse de leyes exteriores.

Y, al respecto, los temas-afección de la obra conjugan a la perfección el pensamiento con lo intensivo de los sentimientos. En la obra, texto y música se unen para reproducir las mismas imágenes mentales de la protagonista, que revive su vida como si de una especie de película se tratara, aunque también se deja llevar por las fuerzas del inconsciente a través del dolor, los celos, el deseo y las imágenes que todo ello conlleva. Y en esta reproducción, el pasado y la carne existen por sí mismos, es como si fueran unas realidades que el sujeto siempre lleva auestas, de ahí que la cualidad onírica del conjunto revele una mayor profundidad con respecto al simple acto de la memoria. Y el que también encuentre a su amante, pero muerto, desencadena todavía más la naturaleza expresionista de la composición, reafirmada por la sucesión continua de imágenes musicales.

Pero, al mismo tiempo, en su obra Schönberg dota al mundo de psicología, que tiene como protagonista a una mujer durante la noche, en un bosque, expectante ante la cita con su amante. Consigue, por tanto, construir un espacio repleto de características afectivas; aunque, como ya se ha apuntado, en la obra hay todo un estado de construcción que subsiste, roles y caracteres formalistas. Pero articuladas todas en una forma, el sueño se presenta así de una manera lógica y clara, ya que, como explica Adorno, “incluso los gestos de *shock* de *Erwartung* se asimilan a la fórmula en cuanto retornan una vez y atraen la forma que los comprende: el último canto es un *Finale*” (Adorno, 2002: 51). No obstante, lo importante radica en el punto de vista de la protagonista, pues es ella la que otorga estilo a la experiencia, a su experiencia en el mundo, de ahí que toda la construcción de la representación, la articulación de esos momentos ideales, constituye la esencia del sujeto en su relación con los acontecimientos del universo.

Por otro lado, el tema-afección tiene como objetivo presentar un conjunto de singularidades que muestren cómo es una nota o una tonalidad en sí misma, pura potencia o cualidad que conjugue todos los Si posibles o

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

todas las tonalidades de Mi Mayor posibles. Se consigue construir así un espacio afectivo, una cualidad-potencia expresada en un espacio cualquiera. En la construcción de un espacio cualquiera se trata de entender una singularidad con independencia de toda referencia al afecto del tema-movimiento. Es la famosa melodía de timbres que acuñó Schönberg.

III.

\*) Mäßige Viertel.

2 kleine Flöten.  
2 große Flöten.  
3 Oboen.  
Englisch Horn.  
I. II in B.  
3 Klarinetten.  
III in D.  
Baßklarinette  
in B.  
I. II.  
3 Fagotte.  
III.  
Kontrafagott.

*Arnold Schoenberg, Five Orchestral Pieces, op. 16*

Y tan importante como presentar una singularidad, una nota tal como es en sí, será construir todo un espacio cualquiera lleno de cualidades afectivas. Se entiende entonces la conjunción con el tema-percepción, con lo que cualquier espacio puede ser un elemento de percepción y afección. Los recursos que se utilizan para conseguirlo en las obras expresionistas son la ausencia total de motivos en el sentido corriente de unidades rítmicas y melódicas definidas. Pero eso no quiere decir que no existan correspondencias, relaciones entre las diferentes fuerzas. Todo ello crea un espacio que es la profundidad misma, que se convierte en el lugar de las relaciones. Es de esta manera que los motivos se diluyen sobre el fondo, perdiendo todo su espesor. Pero los compositores han utilizado diferentes procedimientos para dotar de potencia afectiva lo sonoro. No por casualidad, el mismo Schönberg se alejó del expresionismo de obras como *Erwartung* a través de un encuentro con la religiosidad judía. Ahora bien, no abandonó la posibilidad de construir espacios afectivos a través de los sonidos. Tan sólo

cambió de procedimientos, a través de una mayor abstracción, la que le permitía el método de composición dodecafónico. Si el expresionismo es la gestación de un conflicto, de la lucha del espíritu contra las tinieblas, para la abstracción lo que importa no es la lucha sino la alternativa. Se trata de elegir entre una opción u otra. Se trata de las alternativas que se producen entre Moisés y Aarón en la ópera de Schönberg *Moses und Aron*: entre la unión interior con el Dios del desierto que simboliza Moisés y el intento de Aarón de cristalizar la imagen divina. Moisés, el representante de las imágenes, en la ópera no canta, sino que habla. Y aunque finalmente Aarón muere y parece que Schönberg se identifica con el silencio de Moisés, hay que reconocer que también elige la postura de Aarón en la medida en que la construcción de sus temas consigue alcanzar un dominio que permanece. Como afirma Josep Casals (2003: 394), “Schönberg es Moisés y Aarón a la vez”. Simplemente porque la fe también es una cuestión de afectos, de pasión.

Por su parte, Adorno (2006: 466) interpreta la obra sacra de Schönberg como el esfuerzo que se produce a la hora de realizar una obra cültica sin culto. Para ello, una vez más Adorno reivindica la autonomía musical de la ópera, el constructivismo abstracto de la obra que consigue erigirse en imagen de lo carente de imagen. Y es este nivel de abstracción el que pone en juego la realidad orgánica de las acciones, que son superadas por los afectos de la fe: “la construcción musical, para la que el sujeto no ha menester nada más que la propia fuerza y el material preformado, debe trascender de por sí la esfera del sujeto. La pureza del procedimiento quiere excluir lo que a la música siempre le es meramente impuesto por el individuo” (Adorno, 2006: 466).

Así pues, la utilización de los timbres y la construcción puramente sonora son aptas para constituir espacios afectivos puros. Precisamente, la música impresionista de Debussy o Satie deshace el espacio del desarrollo orgánico poniendo en crisis los temas-acción. Los temas ya no se desarrollan sino más bien se ubican en situaciones sonoras puras. De esta



manera, también emergen espacios en los que se podrán desplegar afectos como el miedo, la despreocupación, la frescura, la velocidad o la espera.

### **3.3.2. La composición organicista en el cine.**

#### **3.3.2.1. La Gran Forma en el cine.**

Esta investigación relaciona la música y el cine no a partir de su colaboración directa en la banda sonora, sino que pretende hallar un principio de convergencia más amplio a través del reconocimiento de un mismo ritmo o de un mismo esquema compartido que sirva como patrón general para los dos medios. Lo primero que hay que hacer para conseguir este objetivo consiste en encontrar un mismo plano en que coincidan los medios elegidos, en este caso la música y el cine, caracterizados por poseer caracteres diferentes aunque también poderosos vínculos comunes. Y ese mismo plano no sólo servirá para reconocer las afinidades, sino para potenciar lo aparentemente oculto o problemático de cada medio: la (teórica) falta de concreción de los sonidos musicales o la (supuesta) falta de profundidad de las imágenes cinematográficas para presentar argumentos filosóficos. A título de ilustración, desde el plano elegido para hablar de la música y el cine se han podido derivar consecuencias filosóficas de los temas musicales al mismo tiempo que los personajes de las películas se convierten en fuerzas abstractas que se interrelacionan y se despliegan en el todo que es la película.

Al respecto, es cierto que una manera de entender los personajes de una manera abstracta sería dotándolos de un tema musical que los acompañase en cada una de sus apariciones y permaneciese sujeto a las mismas circunstancias y cambios dramáticos que vivan, demostrándose así que la analogía entre los dos medios también es posible debido a sus mismas posibilidades intrínsecas –que no son sino un mismo tratamiento del movimiento, del tiempo y del pensamiento. Sin embargo, es el empeño de construir los espacios musicales y cinematográficos de la manera más

configurada posible el verdadero vínculo entre la música y el cine –y la que también permitirá estudiar y justificar la relación en la propia banda sonora. Asimismo, para dicha interpretación conjunta no son válidos los elementos discursivos, retóricos o narrativos que se pueden relacionar de alguna forma con la música o el cine, sino que se ha reconocido en el movimiento, el tiempo y el pensamiento, categorías que se erigen como argumentos generales en unos medios que, debido a la exigencia de autonomía, tienen que hacer gala de sus propios recursos.

En primer lugar, se ha destacado el modelo general de las imágenes-movimiento y su montaje organicista, caracterizado por la unión de las diversas variedades de imágenes (percepción, afección y acción) en un todo mayor, que siempre se encuentra abierto debido al propio proceso de crecimiento y construcción. Hay que reconocer que, respecto a la música, el dominio del cine organicista es más fácil de definir, ya que los medios, las cualidades y las potencias ya no se exponen en el espacio abstracto de la partitura musical, sino que se actualizan directamente en espacios y tiempos determinados, geográficos, históricos y sociales. En las películas organicistas los actos y las percepciones se presentan encarnados en comportamientos y en ambientes que se pueden describir. Se trata del realismo, siempre definido por su nivel específico y que no excluye en absoluto la ficción, el sueño, lo fantástico o lo heroico (Deleuze, 2003: 203).

El realismo está constituido simplemente por los medios y los comportamientos, es decir, por su relación. A partir de aquí se establecen diferentes modelos y se estudian las diferentes manifestaciones y variedades de temas e imágenes que se producen. Pero en las películas se podrá poner rostro a las pautas de funcionamiento propias de la Gran Forma: los desafíos del medio al personaje; el duelo dialéctico entre el todo y el personaje; la rebeldía en el desarrollo orgánico.

El medio y sus fuerzas se incurvan, actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado. El personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación,

con otros personajes (...) De ello resulta una situación modificada o restaurada, una nueva situación (Deleuze, 2003: 204).

Se trata de conseguir una nueva situación mediante la acción, el desarrollo. La fórmula orgánica de la Gran Forma es, por tanto, evidente: S-A-S' (de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción). Por lo que la acción se presenta como un duelo entre diferentes fuerzas, siendo el resultado una nueva situación, un resultado. El término de "Gran Forma" fue tomado por Deleuze de Noël Burch<sup>40</sup>, que lo utilizó por primera vez para caracterizar la estructura formal de *M o el vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1932). A partir de aquí Deleuze va mucho más allá, hasta configurar el modelo de organización principal del montaje organicista, que aquí se ha aplicado también a la música. Precisamente, el propio Burch (2004: 24-25) siempre tuvo muy en cuenta a la música para poder desprender un montaje cinematográfico autónomo y puro:

Al liberarse el relato cinematográfico paulatinamente de las estructuras novelescas y para-novelescas (...), parece innegable que será mediante una explicación profundizada y sistemática de las posibilidades *estructurales* de los parámetros cinematográficos como las nuevas formas abiertas, más emparentadas a las estructuras de la música post-debussysta que a las de la literatura pre-joyciana, podrán articularse de forma orgánica, confiriendo por fin al cine su autonomía formal.

Aunque el propio Burch también es muy prudente a la hora de proponer una afinidad directa entre el cine y la música. Antes que eso, se trata de reconocer patrones de funcionamiento similares y generales a partir de la comparación entre las organizaciones de la forma musical y de la forma cinematográfica, una forma que se caracterizará por su capacidad de presentar un principio de reconocibilidad, bien por parte del espectador o del montador (Burch, 2004: 75). Precisamente por esto, para demostrar la analogía entre la música y el cine se tiene que poder utilizar un mismo esquema formal para ambos. Al respecto, se puede estudiar *M o el vampiro de Dusseldorf* por su carácter ejemplar tanto para corroborar la formación de

---

<sup>40</sup> Noël Burch propone el término para caracterizar la estructura de *M o el vampiro de Dusseldorf* en "La travail de Fritz Lang", en *Cinéma, théorie, lectures* (Deleuze, 2003: 205)

la Gran Forma en el cine como para comprobar su afinidad con la Gran Forma musical –pero tan sólo de este modelo, porque ya se ha visto que el error de Burch consiste en no reconocer diferentes modelos de música y de cine.

Àngel Quintana (2004: 59), pensando en Fritz Lang, comenta que “los grandes cineastas son sobre todo unos creadores de formas que ponen en escena una serie de situaciones y movimientos para acabar configurando un relato.” Pero cuando Quintana se refiere a esa voluntad formal está pensando en una relación con la escultura, por lo que Lang sería como un escultor que esculpe formas de visibilidad para la comprensión de la obra. En cambio, este trabajo reconoce en el cine ese mismo interés, pero pensándolo a partir de la música, por lo que esos bloques, en lugar de esculpirse, se tienen que componer, es decir, hacer música con los amplios recursos del cine. Así, lo que antes era la idea (musical) y la constatación de su devenir formal, ahora lo son los personajes de carne y hueso y su devenir existencial. No hace falta decir que éstos tienen que adquirir cierto aire de abstracción para adecuarse a ello, es decir, se tienen que convertir en temas que se desarrollarán dentro del todo.

Fritz Lang divide la película en tres grandes bloques:

- BLOQUE 1: Se presenta una situación de inicio en un espacio-tiempo determinado –el patio de un edificio de apartamentos, el rellano y la cocina de un apartamento, el trayecto del apartamento a la escuela. Pero también se presenta la excitación de la gente, el miedo de la madre y los carteles que anuncian la recompensa por el asesino.
- BLOQUE 2: La situación crea un clima de paranoia en la población. La policía actúa pero no consigue resolver el caso, es decir, vencer al asesino. Esto provoca un aumento de la presión sobre los criminales, que forman una sociedad en

paralelo, por lo que también se convertirán en una línea de acción que reacciona frente al desafío.

- BLOQUE 3: Se asiste de una manera paralela a la persecución del criminal por parte de las dos líneas de acción. Finalmente, la situación conseguirá ser modificada gracias a la participación de las dos partes.

Se trata de una perfecta estructura en la que se aplican las tres leyes de la Gran Forma: 1) las cualidades y los motivos encuadrados en un medio que los engloba; 2) el duelo entre distintas unidades y con el todo; 3) la imposibilidad del montaje para mostrar aquello rebelde que une a la unidad con el todo. En primer lugar se cumple la presentación de la situación global o inicial: el patio del edificio de apartamentos, la canción de los niños sobre el monstruo, la madre, la cocina, su hija y el encuentro, la espera. A partir de aquí la situación global se completa con la presentación del caos y de la paranoia. Pero el propósito de Lang también es mostrar dos partes, dos mundos paralelos que forman la sociedad de la ciudad. Y entre una parte y la otra se encuentra el psicópata. Lang utiliza una amplia gama de recursos audiovisuales para mostrar el funcionamiento de dicha sociedad.

Al respecto, resulta muy importante señalar la cualidad de audiovisual de la película, ya que tanto se refiere a las imágenes, como a las músicas, las voces y los ruidos. La concepción orgánica de la película afecta, en primer lugar, a las propias imágenes y su montaje, pero también a todos los componentes heterogéneos que las forman, representados básicamente por las voces y la música de la banda sonora y también por los elementos gráficos y escritos. *M o el vampiro de Dusseldorf* fue una película clave para mostrar las posibilidades del cine sonoro, por lo que se refiere a la música (se reconoce al asesino por la melodía que silba), a los sonidos (los sonidos de las calles) y a las voces (los encabalgamientos de las mismas frases pronunciadas por los policías y por los malhechores).

De ahí también se deriva la voluntad realista de la película, ya que en *M o el vampiro de Dusseldorf* la narración es sustituida por la lectura de los propios archivos y registros policiales, también por las notas de prensa y por los anuncios en los bandos: “¿Quién es el asesino?” (Wer ist der Morder?). Toda la película funciona como una manifestación de esa pregunta, y parece que se haya realizado un trabajo de investigación a partir de ese material, siendo el propio film como la proyección consiguiente en imágenes documentales. A título de ilustración, hay momentos de la película en que las propias imágenes son narradas por la voz que lee esos documentos, o pensadas por el propio Lohmann cuando recita el informe del asalto al edificio de despachos.

Pero, al mismo tiempo, la labor organicista de Lang es total porque dota a cada cosa, objeto, movimiento y al sonido de todo ello de significados que van más allá de lo convencional. Así, con el montaje pone en práctica el pensamiento alegórico que caracteriza el organicismo. En el trabajo de las voces resulta pertinente el reconocimiento de un mismo acto de habla por parte de la policía y del hampa. Deleuze (2004: 302) descubre aquí la posibilidad del poder sociológico del cine:

En *M o el vampiro...*, la colaboración pasa por un acto de habla que se independiza de las dos partes involucradas, ya que una frase comenzada por el comisario será continuada, prolongada o transformada por el jefe del hampa, en dos lugares diferentes, y dejará ver una interacción problemática de las partes, ellas mismas independientes, en función de las “circunstancias” (sociología de las situaciones de circunstancias).

El montaje paralelo en *M o el vampiro de Dusseldorf* relaciona las dos partes involucradas en la persecución del asesino. Pero se trata de un montaje puramente audiovisual, ya que el paralelismo se muestra tanto en las imágenes que muestran acciones paralelas como en los actos de habla que son encabalgados.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*



*Fritz Lang, M o el vampiro de Dusseldorf*

Finalmente, el duelo acaba en la situación modificada a través del juicio. La situación se ha resuelto y las tres partes se encontrarán en el mismo plano. Después de todo el proceso de montaje paralelo, llega un momento en que todos los términos se tienen que enfrentar cara a cara, por lo que tienen que ser captados simultáneamente. Por consiguiente, estos tres procedimientos, que se sintetizan en el esquema SAS', permiten en la obra la composición y el ensamblaje orgánico de todas las partes y elementos. Y si en el caso de *Wozzek* los pasos de la Gran Forma servían para demostrar el progresivo enloquecimiento de su protagonista a medida que se enfrenta con el mundo, en *M o el vampiro de Dusseldorf* se trata de caracterizar el desvelamiento de un asesino<sup>41</sup>.

En el final de la película, todas las partes involucradas (la policía, el hampa y el asesino) se enfrentan cara a cara y son captadas simultáneamente. Se pone en cuestión así el montaje organicista que relaciona partes separadas. Y, al mismo, tiempo se llega a poner en cuestión la maldad del asesino, que Lang trata de una manera expresionista en los primeros planos que le dedica en su confesión. Así, el propio Lang explica (Eibel, 1986: 127):

La vida humana posee un carácter sagrado cuya profanación, por un sentido de autodefensa, la sociedad no puede tolerar. Pero a medida que el cerco se cierra alrededor del asesino, sentimos hacia él una creciente compasión, incluso simpatía. Es un sentimiento

---

<sup>41</sup> La Gran Forma es el medio del realismo. Curiosamente, tanto Buchner como Lang se basaron para sus construcciones en sendos sucesos que sirvieron de tema y material histórico para las respectivas elaboraciones.

complejo que traté de expresar en mi película *M*. No se trata ya de esa piedad que inspira cualquier fugitivo, sino de algo más profundo.

Por otro lado, para completar el estudio de la Gran Forma, Deleuze realiza un repaso por los grandes géneros cinematográficos que la han tratado y que la han convertido en el tipo de cine mayoritario (Deleuze, 2003: 206-216). En primer término, destaca el documental y las aportaciones de Robert Flaherty, que siempre presentan los desafíos del medio natural al ser humano y su respuesta como mecanismo de supervivencia. Documentales como *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922) constituyen la primigenia forma SAS, puros ejercicios de supervivencia y adaptación del ser humano en el medio.

En segundo lugar, Deleuze destaca el film psicosocial, concretamente en la obra de King Vidor –aunque también se podrían nombrar los dramas de William Wyler, John Ford, Douglas Sirk y el mismo Griffith. Se trata de la relación de la sociedad con el individuo, que está muy vinculada al sueño americano, con la lucha del individuo por conseguir la felicidad en un mundo y en una sociedad que le presenta continuos desafíos a la hora de aceptar su integración. En dicha lucha, el individuo puede alcanzar la cima de su sueño o, por el contrario puede caer cada vez más bajo, en una espiral descendente y degradada. En cualquier caso, se estará ante una estructura S-A-S’.

Por prolongación del film psicosocial, el cine negro es un tercer género que describe vigorosamente el medio, expone situaciones, se concentra en la preparación de la acción y finalmente desemboca en una nueva situación. Aunque Deleuze también destaca la condena al fracaso de los gánsteres, ya que en esta ocasión sí que son presentados en ambientes que no son verdaderos, cuyas fisuras los conducen a la muerte o el fracaso –los finales de *Scarface* (Howard Hawks, 1932) y *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950).

Otro género es el western, que constituye la historia de América y el género por excelencia en el que el medio o lo englobante resulta determinante. Además, en el western se cristaliza el plano del binomio en los



duelos, cuya resolución tiene que conducir al cambio de situación, al desenlace. Al respecto, Deleuze (2003: 211) destaca el procedimiento de John Ford de mostrar una imagen dos veces, pero la segunda modificada o completada para hacer sentir la diferencia entre S y S'. A título de ilustración, se puede pensar en cómo Ford utiliza en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) el mismo plano para mostrar cómo el personaje de Ethan coge en brazos a su sobrina al principio y al final de la película, siendo en uno todavía una niña y en el otro ya una mujer: situación inicial, la acción emprendida en la búsqueda y nueva situación tras el rescate de la sobrina. Todavía más llamativo es el ejemplo de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1962). En esta película se da muerte al bandolero y el orden queda restablecido, aunque esta situación modificada tras el duelo se debe más al hecho de que el hombre que lo mató deja creer que quien lo hizo fue el futuro senador. En el final de la película, cuando se muestra la verdadera muerte del bandido, la ley ya se ha transformado a partir de esta situación ambigua y no exenta de hipocresía. De hecho, Ford recupera y matiza el motivo que ya utilizó en *Fort Apache* (1948) y que consiste en imprimir la leyenda en lugar de la verdad para constituir una civilización que pueda hacerse ciertas ilusiones sobre sí misma.

Por lo que respecta a la comedia y al género burlesco, Deleuze lo sitúa en los márgenes de la Pequeña Forma, que se rige por otras leyes. Sin embargo, destaca la situación de Buster Keaton, que inscribe el burlesco en una Gran Forma (Deleuze, 2003: 243). Su originalidad estriba en haber reconciliado lo cómico con esta estructura con la que, en apariencia, es incongruente. En sus películas Keaton siempre interpreta a un héroe minúsculo englobado en un medio inmenso y catastrófico, en un espacio de transformación que servirá para acumular gags, trayectorias y resoluciones finales.

Finamente, por lo que respecta al cine no norteamericano, Deleuze destaca a Akira Kurosawa como un cineasta que trabaja a partir de duelos y combates, también por la recurrencia a la presencia de grandes espacios y

por la descripción de lugares concretos (Deleuze, 2003: 264). Una posición que el propio Kurosawa (1990: 203) confirma:

El destino no estriba tanto en el ambiente que te rodea ni en la posición en la vida que se ocupa, sino en la adaptación de la personalidad individual de cada uno a ese ambiente y esa posición. Entre la gente flexible y clara los hay que no dejan que el ambiente y la posición obtengan lo mejor de ellos mismos, y también los hay orgullosos e intransigentes que acaban siendo destrozados por su status y el ambiente que les rodea.

Estas reflexiones explican que en las películas de Kurosawa la particularidad reside en la obsesión de sus personajes por preguntar a los medios las razones de su existencia. Por eso, sus filmes se organizan a menudo en dos partes diferenciadas, una que consiste en una larga exposición en la cual los personajes recogen todos los datos que necesitan, y otra en la cual se desencadena la acción, a menudo de una manera brutal. A título de ilustración puede pensarse en *El perro rabioso* (*Nora inu*, 1949) o *El infierno del odio* (*Tengoku to jigoku*, 1963). Ahora bien, si la originalidad de Kurosawa estriba en que ese recogimiento de datos responde a la formulación de una pregunta, la acción también puede conducir a respuestas que encaran directamente la existencia. Al respecto, resulta modélica *Vivir* (*Ikiru*, 1952), en la que el personaje que está enfermo terminal no simplemente se pregunta qué hacer cuando se sabe condenado a vivir unos pocos meses más, sino que propone una respuesta en la que asume una nueva situación que es también una nueva vida, una nueva manera de vivir. En consecuencia, la resolución a esa pregunta existencial viene dada por la única respuesta posible: “volver a proporcionar datos, recargar el mundo con datos, hacer circular algo, lo más posible y por poco que sea, de tal manera que, a través de estos datos nuevos o renovados, surjan y se propaguen preguntas menos crueles” (Deleuze, 2003: 269).

El elemento a destacar de esta idea de organicidad es justamente la acción, que sea un montaje activo. Y, lógicamente, todo elemento de acción encuentra su origen en las influencias de un ambiente o de una adversidad, que tendrá que ser contrarrestada por los hombres y las mujeres. Por lo

tanto, hay confianza en la labor del ser humano y en la historia para cambiar esa situación de partida, lo que conduce al típico esquema de “Situación de partida-duelo-Situación modificada” (S-A-S’). Y la estructura de la imagen-movimiento coincide con la convención simétrica de la forma sonata, es decir, con sus partes A-B-A’. Ahora bien, siguiendo con la argumentación, ya se ha dicho que constituye un error subordinar la forma inmanente a la estructura preconcebida. La música del tema-movimiento ya reacciona contra eso a partir de sus desarrollos desde abajo, por lo que, si se aplica lo mismo para el cine, ya se demuestra que no habrá dos películas de género iguales.

El cine organicista, tanto el norteamericano como el soviético, se caracteriza por la creencia en la acción de los seres humanos, también por la creencia en la finalidad de la Historia. El cine organicista remite a los comportamientos, ya que el comportamiento es una acción que pasa de una situación a otra: las leyes de la Gran Forma tienen que ser engendradas y realizadas por los personajes. Al respecto, Deleuze destaca las relaciones de este tipo de cine con la Historia y también las críticas de Eisenstein para conformar su modelo de dialéctica organicista. Pero ya se han comentado las similitudes entre ambos modelos, o lo que el propio Eisenstein debe a Griffith:

El cine americano no cesó de rodar y de volver a rodar un mismo film fundamental, que era Nacimiento de una nación-civilización, y cuya primera versión se debió a Griffith. Con el cine soviético tiene en común la creencia en una finalidad de la historia universal, aquí la eclosión de la nación americana, allí la llegada del proletariado (Deleuze, 2003: 212).

La diferencia entre ambos *modelos* se encuentra entre el método organicista, fundamentalmente analógico y paralelista (el montaje paralelo, etc.) en el caso americano, y el método dialéctico de los soviéticos. Precisamente, Eisenstein critica del cine americano que no se pregunte por las causas reales de las desigualdades. La aportación de Eisenstein consistirá en mostrar que del montaje alternado paralelo y del montaje alternado que desemboca en un duelo, puede remitir a concepciones

políticas de una manera explícita. Sin embargo, ya se ha visto que existen en sus fundamentos las suficientes afinidades como para situarlos en el mismo terreno: mostrar las relaciones de la gente con el medio, luchar por un dominio posible sobre las situaciones, encontrar una posibilidad de sentido. En cualquier caso, el cine organicista se convirtió en mayoritario –al igual que, aunque de manera diferente, la música organicista es mayoritaria en el repertorio de cualquier programación sinfónica o teatral.

### 3.3.2.2. *La Pequeña Forma en el cine.*

Se tiene que considerar también una variante de la composición organicista, justificada por una modificación de su esquema formal. En efecto, en la Pequeña Forma se pasa de SAS' a ASA' (esta vez es la acción la que revela la situación, lo cual desencadena otra acción). Deleuze reconoce el uso de esta forma en *Una mujer de París (A Woman of Paris: A Drama of Fate*, Charles Chaplin, 1923), en casi toda la filmografía de Ernst Lubitsch y en el cine de Kenji Mizoguchi, aunque también realiza un repaso por todos los géneros clásicos para estudiar su uso. Asimismo, de nuevo hay que reconocer la mayor facilidad de definir el concepto en el cine que en la música, pues en las películas los actos y las percepciones se presentan a partir de comportamientos y ambientes que es posible describir. Y la descripción será todavía más factible en la Pequeña Forma cinematográfica debido a que funciona a partir de situaciones elididas e índices de acciones concretas de las que es posible hablar. Sin embargo, dicho nivel de construcción, a través del cual se humaniza a la música y se formaliza al cine, es posible tanto en una parte como en la otra.

*Una mujer de París* presenta en su inicio una acción que revela una situación que no está dada. La situación se deduce de la acción, sin la intermisión de ningún tipo de índice. Posteriormente, Chaplin insistirá en la misma situación elidida en el agujero de un año que se produce entre un momento y otro. Ahora es el nuevo comportamiento y la indumentaria de la

protagonista, así como su rostro, los que actúan como índices de la nueva situación. Esta película introduce a la perfección las leyes de la Pequeña Forma: 1) la unión de dos situaciones mediante elipsis, para mostrar una distancia; 2) la introducción de índices que permiten razonar y deducir una situación global elidida; 3) la simultaneidad de dos situaciones juntas pero que están separadas por mucho tiempo.

Por lo que se refiere a los índices, que actúan como signos de información, Deleuze (2003: 228-230) distingue dos tipos, por un lado el razonamiento rápido que se presenta a partir de una acción o un gesto que revela de manera inmediata una situación que no está dada. Por ejemplo, en *Una mujer para dos (Design for living*, Ernst Lubitsch, 1933) que un personaje esté demasiado bien vestido para la ocasión indica que ha pasado una noche de amor con la chica, y el interesado se da cuenta al mismo tiempo que los espectadores. Pero también hay que distinguir un índice más complejo y que no funciona de una manera tan automática. Se trata de un índice de equivocidad que muestra una acción o un comportamiento en la que una pequeña diferencia basta para remitirlo simultáneamente a dos situaciones diferentes. A título de ilustración, sirve la escena de *Ser o no ser (To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942) en la que un espectador deja su butaca cuando el actor comienza su monólogo, por lo que éste se pregunta si es por fastidio o porque tiene una cita con su mujer. Pero en la misma película, la equivocidad también afecta al conjunto de la intriga, ya que los actores interpretan roles de alemanes tanto ante los espectadores como en la propia vida real, jugándose la vida en un caso de espionaje real.

A continuación, Deleuze (2003: 231-249) realiza un repaso por los grandes géneros cinematográficos pero tratados bajo la óptica de la Pequeña Forma. En primer lugar destaca el terreno del cine documental. Para ello opone la escuela de Grierson y Rotha a las obras de Flaherty, ya que los primeros parten de los comportamientos para inducir de ellos la situación social, que no viene dada como un en-sí, sino que remite a luchas y contextos sociales. De esta manera se puede conseguir una interpretación creativa y activa de la realidad.

Seguidamente, en la Pequeña Forma el cine policíaco se diferencia del film criminal. El esquema de la Pequeña Forma sirve a los filmes sobre investigaciones, ya que estas películas presentan acciones ciegas llenas de índices que tienen que ser investigados y resueltos. Al respecto, Deleuze destaca los filmes como *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) o *Más allá de la duda* (*Beyond a Reasonable Doubt*, Fritz Lang, 1956). Precisamente, en este film de Lang, el protagonista, dentro del marco de una campaña contra un error judicial, fabrica falsos indicios que lo acusan de un crimen. Sin embargo, dichos indicios desaparecen y es condenado. Una vez libre, todo parece solucionado hasta que un nuevo índice indica que efectivamente ha cometido el asesinato: “la fabricación de los falsos indicios era una manera de borrar los verdaderos, pero desemboca, por una vía indirecta, en la misma situación que los verdaderos” (Deleuze, 2003: 232).

Finalmente, Deleuze destaca cómo Hawks ha sometido las fórmulas del western a un tratamiento en el que la Gran Forma queda invertida. En sus westerns, los lugares pierden vida orgánica y se convierten en coordenadas abstractas, como la prisión de *Río Bravo* (1958), la iglesia de *El Dorado* (1966) o la ciudad de *Río Lobo* (1970). En Hawks la acción sustituye a la función del contexto, por lo que lo inesperado, lo violento y los acontecimientos siempre se imponen al medio.

Pero el género por excelencia de la Pequeña Forma es la comedia. Y, al respecto, resulta paradigmático el trabajo de Chaplin. Lo importante, en el género burlesco es que la acción se presente desde el ángulo de su más pequeña diferencia con otra acción, es decir, que una pequeñísima diferencia introducida en el objeto induce a funciones o situaciones opuestas. No por casualidad, en la serie de Charlot todo se mueve a partir de confusiones, identificaciones con el medio, de pequeñas diferencias que hacen dar un vuelco a la situación, del desdoblamiento de personalidad, etc. Al respecto, Bazin (2002: 16-17) explica la curiosa relación que mantiene el personaje de Charlot con los objetos a partir de sus problemas a la hora de tratar y comprender la función utilitaria y determinada de los mismos:

Los objetos no sirven a Charlot como nos sirven a nosotros. Del mismo modo que si la sociedad le integra es sólo provisionalmente y debido a algún malentendido, cada vez que Charlot quiere servirse de algún objeto de acuerdo con su carácter utilitario, es decir social, o bien lo hace con una ridícula torpeza (en particular en la mesa), o bien son los mismos objetos los que en último extremo se le resisten voluntariamente (...) Pero, inversamente, esos objetos que se le resisten en la misma medida que a nosotros nos son útiles, le sirven con mucha más facilidad cuando hace de ellos un uso multiforme, pidiéndoles en cada ocasión el servicio del que tiene inmediata necesidad.

Charlot utiliza los objetos de una manera torpe o imaginando nuevos usos, siempre al margen del sentido que la sociedad les ha asignado, y con ello consigue provocar funciones y situaciones opuestas a la normalidad. Al respecto, Harold Lloyd introduce en esta fórmula una variante basada en la percepción. En una escena de *El hombre mosca* (*Safety last!*, 1923), se ve al protagonista que aparece en un lujoso coche; sin embargo, en una segunda percepción de la misma escena, el coche se mueve y se ve al protagonista sobre una bicicleta.

En definitiva, si la Pequeña Forma se caracteriza por el reconocimiento de índices que permiten razonar y deducir una situación, en la comedia esta regla se manifiesta de una manera empírica a través de las nuevas relaciones con los objetos y de los errores de percepción. Esto es porque los objetos y las apariencias, debido a una relación alternativa, nunca desprenden los signos y los índices que cabría esperar de una previsión utilitaria. Y, según Bazin (2002: 22-24), Charlot comete su error fundamental en la mecanización y la tendencia a repetir situaciones instantáneas que no tienen en cuenta la previsión típica del futuro:

Todas las veces que Charlot nos hace reír a sus expensas, y no a expensas de los demás, es porque de una u otra forma ha cometido la imprudencia de asimilar el futuro al presente, o de penetrar inocentemente en el juego de los hombres-según-la-sociedad creyendo en alguna de sus grandes máquinas para hacer el futuro: máquinas morales, religiosas, sociales, políticas... (Bazin, 2002: 23-24)

En la misma línea, que la Pequeña Forma obligue a elegir los gestos próximos y las situaciones correspondientes alejadas, también permite que bajo esta relación se pueda producir al mismo tiempo la risa pero también la máxima emoción. Precisamente esta es la originalidad que Deleuze (2003: 240) reconoce en Chaplin. Al igual como una pequeña acción induce a reconocer toda una situación, la misma situación puede tanto mover a la risa o producir una emoción terrible y trágica. Por ejemplo, en *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918) se confunde la situación real y presente de la guerra con una partida de billar. Y la distancia entre las dos acciones provoca tanto la risa como la emoción.

Es un circuito risa-emoción donde la una remite a la pequeña diferencia y la otra a la gran distancia, sin que la una borre o atenúe a otra sino que ambas se revelan, se reactivan. No hay por qué hablar de un Chaplin trágico. Y ciertamente no hay por qué decir que uno ríe cuando debería llorar. El genio de Chaplin está en hacer las dos cosas juntas, en hacer que riemos cuanto más conmovidos estamos (Deleuze, 2003: 240).

Y será en el cine sonoro cuando Chaplin podrá introducir un mayor calado en los mecanismos de la Pequeña Forma. Concretamente, en *Monsieur Verdoux* (1947) el protagonista se escinde en dos personalidades diferentes: el asesino de mujeres y el amante marido de una esposa paralítica. Pero Verdoux funciona también como modelo por ser la cara opuesta a Charlot. Según Bazin (2002: 48-49):

Charlot es por esencia un inadaptado social, Verdoux un superadaptado. Con la inversión del personaje todo el universo chapliniano se ha visto de golpe invertido. Las relaciones de Charlot con la sociedad que, junto con las mujeres, son el tema fundamental y permanente de su obra han cambiado totalmente su valor. Así por ejemplo, la policía que aterrorizaba a Charlot es engañada con facilidad por Verdoux. Lejos de huir de los policías, Verdoux escapa sin evitarlos y cuando considera que el juego ha durado ya bastante y decide entregarse a uno de ellos es el policía quien tiene miedo.

Además, Bazin (2002: 50) destaca la lectura crítica que propone Chaplin con Verdoux porque, en definitiva, su conducta delictiva no es sino un ejemplo de llevar hasta sus últimas consecuencias la ley fundamental de



las relaciones sociales en el mundo capitalista. Asimismo, *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) no habría sido posible si, en la realidad, Hitler no hubiera tomado y robado el bigote de Charlot, siendo la diferencia entre el barbero judío y el dictador tan pequeña como la que hay entre dos bigotes. Al respecto, Deleuze también reconoce y se plantea las consecuencias de estos planteamientos: “¿Quiere decir Chaplin en estas dos películas que en cada uno de nosotros hay un Hitler, un asesino virtual?” (Deleuze, 2003: 241). De esta manera, lo que cuenta en estas películas son los discursos en sus respectivos finales, a través de los cuales se presenta la visión pesimista de la sociedad.

Finalmente, en el ámbito internacional se puede destacar la obra de Kenji Mizoguchi, que trabaja en la Pequeña Forma al igual como Kurosawa lo hizo en la Gran Forma. Su cine afronta siempre el mismo problema: la conexión de pedazos de espacio y cómo entre uno y otro intervienen muchos vacíos mediados. Esto ocasiona que entre espacio y espacio se produzcan tanto cambios de situaciones como grandes encadenamientos temporales. En cada nuevo plano de una película de Mizoguchi el espacio se tiene que crear, se tiene que explicar la nueva situación, por lo que el problema siempre radica en conectar los diferentes pedazos de espacio-tiempo. De esta manera, el cine de Mizoguchi apuesta por la mirada, a través de unas imágenes en las que lo importante es descifrar a través de los signos e índices cuál es la situación. Asimismo, también se utilizan las voces y diálogos para ilustrar la situación dada, pero no de una manera redundante sino para que cada imagen consiga emitir su sentido desde el interior. La Pequeña Forma se caracteriza por combinar la presentación de acciones con los signos e informaciones que las completan, sean visuales (objeto o texto) o sonoros (música y diálogo). Algo que confirma Àngel Quintana (1999: 37-46) para referirse a Mizoguchi:

La preocupación de integrar lo dicho y lo mostrado, por establecer niveles de autoconciencia mediante la utilización de diferentes puntos de vista, es, sin ninguna duda, uno de los impulsos fundamentales de la poética de Mizoguchi.

Mizoguchi organiza sus filmes mediante elipsis radicales, que pueden suponer de un plano a otro el transcurrir de años y que le permiten trabajar sobre biografías enteras, como es el caso de *Vida de Oharu (Saikaku ichidai onna, 1952)*, en la cual se asiste a episodios seleccionados y estilizados de la vida de la protagonista. La clave de la película está en la selección de los cuadros significativos de una vida, sin apenas más relación entre ellos que el simple paso de los años y el reconocimiento de coincidencias y repeticiones que son interpretados como signos. Conforme a ello, cada escena tiene que contener los signos e índices necesarios no sólo para comprender la situación, sino para captar su sentimiento; y también tiene que utilizar los diálogos en una función explicativa. Asimismo, para poder comprender lo que ha pasado entre esos largos períodos de tiempo, Mizoguchi trabaja con largos planos-secuencia, que son los espacios sobre los que se conducen los signos e índices que permitirán captar el sentido. Una de las películas más radicales de Mizoguchi en el uso de planos-secuencia es *Historia del último crisantemo (Zangiku monogatari, 1939)*. En la película hay dos grandes elipsis, de uno y de cuatro años. Producidos los cortes, en una primera instancia el público no puede entender la situación, ni siquiera puede reconocer el lugar del espacio. Sí que puede ver, no obstante, que los personajes han cambiado, por eso hay una necesidad de información vertida y presentada en diferentes planos-secuencia que constituyen un espacio plenamente significativo. En el uso de estos largos planos-secuencia, llenos de significados y de movimientos explicativos, Mizoguchi recupera una vieja máxima Zen (Suzuki, 1985: 108):

Lo que realmente lleva a cabo un artista Zen no es sugerir lo que es omitido, sino hacer que la realidad toda se refleje en las pequeñas cosas que están a nuestro lado. Pues cuando éstas son comprendidas, se nos aparecen como algo más que ellas mismas. Son realidades y no meras sugerencias de sí mismas.

El mismo Mizoguchi hace referencia a esto al comentar que “utilizo el sentimiento como materia sujeta siempre a restricción. Es fundamental que uno no diga de una situación que es triste, sino que ésta sea triste por sí

misma” (Santos, 1993: 335). Lo que pasa es que en la Pequeña Forma se tiene que interpretar esa tristeza, bien a través de los diálogos o de otros índices que actúan en lo que se muestra.

Deleuze, también se refiere a los planos-secuencia de Mizoguchi, destacando que de estos alargamientos se alcanza una naturaleza del espacio que se explica por la conexión de los signos y uniones que la componen y la explican: “fue Mizoguchi quien alcanzó las líneas de universo, las fibras de universo, y no cesó de trazarlas en todos sus filmes: confiere así a la pequeña forma una amplitud inigualable” (Deleuze, 2003: 272). Además, Deleuze (2003: 271) señala cuatro procedimientos técnicos que muestran la manera de Mizoguchi de construir las realidades: 1) la posición elevada de la cámara que permite el despliegue de una escena en un área restringida; 2) el mantenimiento de un mismo ángulo para planos contiguos; 3) el principio de distancia que permite movimientos circulares de la cámara; 4) el plano-secuencia que facilita desenrollar los pedazos sucesivos de espacio para conectar pedazos heterogéneos.

Al respecto, tan sólo cabe añadir la fidelidad de Mizoguchi a la estructura ASA', porque muchos de sus filmes están organizados de manera circular, y acaban con el mismo plano o movimiento elevado de la cámara con el que han comenzado, aunque, claro está, mostrando una acción y una situación diferente. Al respecto, resulta paradigmático el principio y el final de *Cuentos de la luna pálida de Agosto (Ugetsu Monogatari, 1953)*. Finalmente, el uso de las elipsis y de los planos-secuencia también sirve para construir ficciones corales y para llegar a un punto culminante del que se desprenderá una situación universal. Se puede recordar la estructura binaria de *Cuentos de la luna pálida de Agosto* y cómo Mizoguchi permite ir de un lugar a otro, de una historia a otra para formar todo un conjunto orgánico. Pero el director japonés llega a la máxima perfección en *Utamaro y sus cinco mujeres (Meguru gonin no onna, 1946)* y en *La calle de la vergüenza (Akasen Chitai, 1956)*. Ambas películas están organizadas alrededor de un centro, bien el pintor o bien la casa de prostitución, que sirve para relacionar diferentes personajes que también pueden interpretarse como modelos o caracteres.

*Utamaro y sus cinco mujeres* es el retrato, no de la vida, sino de la manera de vivir del famoso pintor mediante una trama articulada a través de la intervención dramática de cinco mujeres y sus cinco historias entrelazadas de una manera nominalista, siendo el pintor y su capacidad de observación los que se convierten en metáfora de la construcción de dicha relación. Y *La calle de la vergüenza* está formada por las historias de mujeres de diferente clase y procedencia. Sin embargo, los planos finales de *Utamaro y sus cinco mujeres* y *La calle de la vergüenza*, el del pintor y el de la chica todavía virgen, muestran la esencialidad de las respectivas situaciones: el ansia de todo artista por querer retratar el mundo y la desolación de todas las prostitutas ante su primera noche. En términos budistas, se ha conseguido mostrar la Talidad del mundo.

### 3.3.2.3. *Montaje de percepción.*

Al igual como ha sucedido con el tema-movimiento, la imagen-movimiento posee una naturaleza ambigua que hace que no se la puede catalogar simplemente como subjetiva u objetiva. Como ya demostró Deleuze (2003: 109-110), podría considerarse que un plano es subjetivo si muestra, por ejemplo, lo que el ojo del personaje está viendo. Sin embargo, antes o después se mostrará a ese ojo y al personaje, a su sujeto, siendo esta imagen objetiva porque muestra las cosas desde el punto de vista de alguien exterior. Para contrarrestar dicho problema, Deleuze acude a las teorías de cine del director Pier Paolo Pasolini, que acuñó el concepto de “discurso indirecto libre”, procedente de la teoría literaria, para referirse a esta característica especial de la imagen cinematográfica (aunque también perfectamente aplicable para la música): “la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja” (Deleuze, 2003: 113). En definitiva, se trata de la superación de lo subjetivo y de lo objetivo que ya la filosofía de la

nueva experiencia ha aceptado plenamente en el renovado concepto de pureza.

Esto es lo que caracteriza la imagen-percepción, que corresponde con la noción de Primeridad que acuñó Peirce. Se trata de una especie de reflexión de la imagen por parte de una conciencia que se sitúa en el ojo de la cámara. Deleuze se refiere para explicarla a los cineastas franceses del período mudo que trataron el tema del agua y los fluidos, como Gance o L'Herbier. Pero es el cine de Vertov el que consigue explicitar el programa de la filosofía de Bergson: el universo es un conjunto de imágenes acentradas que chocan y se relacionan entre sí, estando la luz en su propia materia. Se trata de una apuesta materialista que muestra el en-sí de la imagen.

El objetivo del cine, al igual como el de la música, pasa a ser la consecución de la excelencia perceptiva. El cine-ojo es mucho más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio y se mueven en el tiempo.

Adoptamos, pues, como punto de partida, la utilización de la cámara, en tanto que cine-ojo mucho más perfeccionado que el ojo humano, para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio, el cine-ojo vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las impresiones de una forma totalmente distinta a la del ojo humano. La posición de nuestro cuerpo durante la observación, la cantidad de aspectos que percibimos en éste o aquél fenómeno concreto no obligan en modo alguno a la cámara, que, cuanto más perfeccionada está, más y mejor percibe (Vertov, 1973: 24).

El propio Vertov (1974: 14-15) resume en forma de reglamento los procedimientos de la cámara en el cine-ojo para superar precisamente esos límites humanos:

- 1) El rodaje de repente es una antigua ley de guerra: vistazo, velocidad, precisión.
- 2) Rodaje desde un punto de observación al descubierto, preparado por los kinok-observadores. Autodominio, calma y en el momento oportuno, ataque relámpago.
- 3) Rodaje desde un punto de observación disimulado. Paciencia y atención totales.
- 4) Rodaje desviando por un medio natural la atención de los sujetos filmados.

- 5) Rodaje desviando artificialmente la atención de los sujetos filmados.
- 6) Rodaje a distancia.
- 7) Rodaje en movimiento.
- 8) Rodaje desde arriba.

Pero el cine no es simplemente la cámara, sino también el montaje, es decir, una construcción. Como indica Robert Stam (2008: 62), “para Vertov el montaje está presente a lo largo de todo el proceso de la producción cinematográfica; tiene lugar durante la observación, después de ésta, durante el rodaje, tras el rodaje, durante el proceso de montaje (...) y durante la fase definitiva de éste”. Una construcción que consigue situarse a la altura de un ojo que se halla en las propias cosas. De ahí que no haya contradicción entre constructivismo y objetividad materialista. Para ello, Vertov ofrece su teoría de los intervalos aplicando el símil musical, es decir, según el movimiento y la relación de proporciones entre las imágenes.

Los *intervalos* (paso de uno a otro movimiento), y en ningún caso los mismo movimientos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) quienes arrastran la acción hacia el desenlace cinético. La organización del movimiento es la organización de los elementos, es decir, de los intervalos, en el interior de la frase. En cada frase se distingue la ascensión, el punto culminante y la caída del movimiento (que se manifiesta en uno u otro grado determinado). Una obra está hecha con frases, al igual que una frase lo está con intervalos de movimiento (Vertov, 1973: 18)

Además, el propio Vertov acuña los conceptos de “kinokismo” y de “kinograma” como contrapartida fílmica de la escala musical (Vertov, 1974: 18):

El kinokismo es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa (Vertov, 1973: 18)

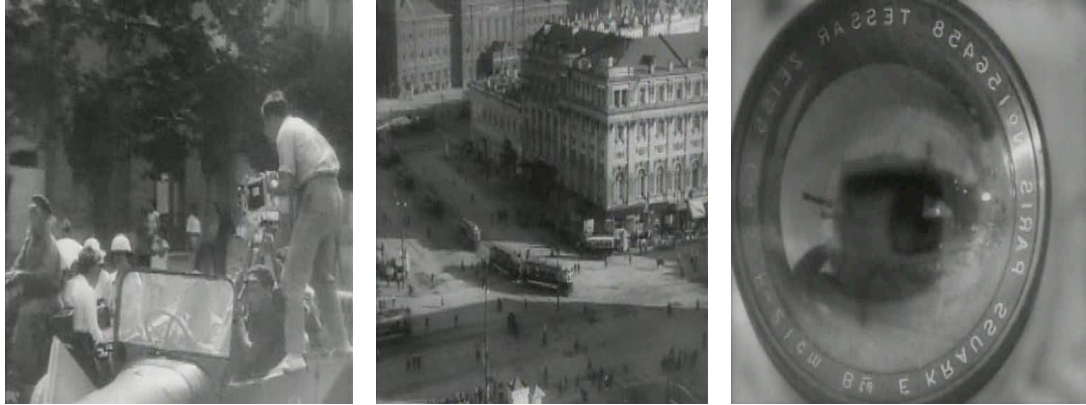
Y con esta unión del materialismo y de las actualidades cinematográficas se tiene que poder conseguir la posibilidad, exigida por el propio Vertov, de una mejora en la percepción, siempre por muy traumática que resulte la oposición entre “la vida tal y como es, vista por el ojo armado

de una cámara a la vida tal y como es vista por la mirada imperfecta del ojo humano” (Vertov, 1973: 94).

No nos limitábamos a hacer visibles las imágenes invisibles, a desvelar las imágenes ocultas, a convertir imágenes interpretadas en imágenes no interpretadas. No nos bastaba mostrar trozos de verdad aislados, unas imágenes-verdad. Nos asignábamos una tarea mucho más vasta: cómo montar, organizar, combinar fragmentos-imágenes de verdad aislados para que no hubiera nada falso en ninguna parte, para que cada frase del montaje y todas las obras en su conjunto mostraran la verdad (Vertov, 1974: 26-27).

Como indica el título *El hombre de la cámara* (*Tcheloviek S Kinoapparaton*, 1929, Dziga Vertov), esta película sigue los pasos de un operador en su búsqueda de imágenes de la vida diaria de una ciudad. Pero lo que se ve es también el resultado de este trabajo, en el que se incluye una parada en la propia sala de montaje y también en la propia sala de cine donde se proyecta la película que se está viendo. Y el resultado radica en una restitución de la luz que hay en las cosas y sus relaciones. Además, tampoco hay que olvidar que alguien filma al propio hombre de la cámara cuando éste aparece en pantalla. Por lo tanto, dos son los aspectos que convierten la obra de Vertov en portavoz de lo que es el cine. En primer lugar, la obra consiste básicamente en un ejercicio de materialismo, de montaje de los muchos planos de cosas, añadiendo además multitud de trucos como la aceleración de las imágenes, el ralentí, microtomas, sobreimpresiones, etc. Es en este sentido que se superan los límites comunes del ojo humano y de la cámara: el montaje para restituir la visión de las cosas y hacerlas, al fin y al cabo, más reales. Pero, al mismo tiempo, no se puede dejar de ser consciente de dicho trabajo, tanto del que lo hace como del que lo recibe y disfruta en la sala de cine. Con esto Vertov estaba sentando las bases de lo que supone la percepción pura de la realidad, basada tanto en la superación del simple ojo humano como en la autoconciencia del sujeto que construye las relaciones sobre lo real. Y todo se encuentra en el montaje, que es “una construcción desde el punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo,

es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas” (Deleuze, 2003: 122).



Dziga Vertov, *El hombre de la cámara*

Por último, no hay que olvidar que el ritmo de las imágenes en *El hombre de la cámara* está concebido según los ritmos maquinísticos de la ciudad, con el objetivo justamente de captar los movimientos inmanentes de las cosas.

NOSOTROS caminamos, con el rostro descubierto, hacia el reconocimiento del ritmo de la máquina, de la admiración por el trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos; nosotros cantamos los terremotos, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, nosotros admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros, y los gestos de los proyectores que deslumbran a las estrellas (Vertov, 1973: 17)

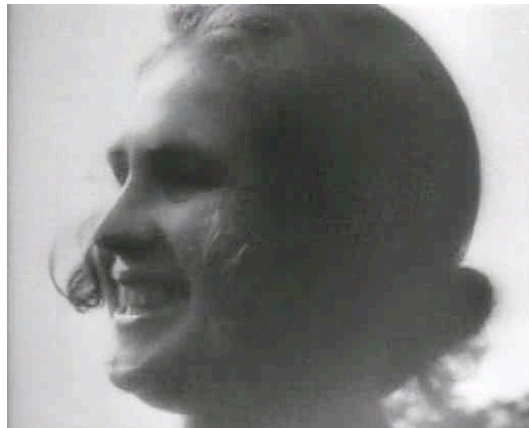
Junto a *El hombre de la cámara*, se pueden mencionar otros ejemplos de sinfonías urbanas, como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927, Walter Rutman), *Menschen am Sonntag* (1929, Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer) y *A propósito de Niza* (*À propos du Niza*, 1930, Jean Vigo) –no por casualidad, ésta última fotografiada, al igual que en algunas obras de Vertov, por su hermano, Boris Kaufman. Estas películas se pueden relacionar, claro está, con el movimiento futurista y su reivindicación de la maquinaria, la velocidad, el sonido y el ruido de las cosas, es decir, a la restitución del sonido de las propias cosas y su entrada



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

por derecho en el campo de la composición. Sin olvidar la revolución rítmica y cinestésica que también experimentó la música a principios del siglo XX de la mano de Igor Stravinski. A su vez, compositores como George Antheil compusieron obras como el *Ballet Mecanique*, claramente enfocado hacia la percepción de los movimientos de la ciudad. Al respecto, cabe recordar que en un tramo de *El hombre de la cámara*, una persona improvisa un ritmo de percusión con objetos cotidianos. Y Vertov monta los planos intercalando diferentes imágenes de hombres y mujeres, cada vez a una velocidad mayor, siempre siguiendo el ritmo de cada golpe percusivo.



*Dziga Vertov, El hombre de la cámara*

Michel Chion (1997: 89-94) destaca, a su vez, cómo en los inicios del cine sonoro se intentó llevar a la práctica la metáfora integral de la “sinfonía de la gran ciudad”. Pero esto se llevó a cabo tanto de una manera sistemática como circunstancial. Así, el propio Vertov realiza un poema

cinematográfico titulado *Entuzizm/Sinfonia dowbassa* (1930), en la que presenta de manera simultánea los sonidos industriales de una mina con el montaje rítmico de las imágenes. Por ello, conceptualmente, si con alguien puede ser comparada la teoría de los intervalos de Vertov es con la propuesta musical de Varèse, porque este compositor no sólo siguió un materialismo musical de los instrumentos convencionales y de los sonidos incorporados, sino también una compleja composición rítmica. Y tanto para Vertov como para Varèse, la coherencia de la composición y del montaje surge de la combinación de los diferentes elementos, de ahí que no se busque un desarrollo narrativo, sino la evidencia acústica o visual de esos elementos. Además, ambos piensan directamente en términos de forma musical. Y, al respecto, es muy sintomática la apreciación de Chaplin sobre Vertov: “Jamás había imaginado que unos sonidos mecánicos podían organizarse con tanta belleza. Considero *Entusiamo* como una de las sinfonías más conmovedoras que he oído en mi vida. Dziga Vertov es un músico. Los compositores deberían aprender de él y no discutirle” (Vertov, 1974: 23).

Pero esta simultaneidad también sirve a películas que, en apariencia, no tienen un interés directo en este tipo de montaje rítmico y de percepción. Chion destaca la comedia *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, Rouben Mamoulian, 1932) por su montaje de los ruidos de la ciudad de París; *Ritmo loco* (*Shall We Dance*, Mark Sandrich, 1937) por una secuencia en la que en la música se insertan los ruidos de una máquina de paquebote; *La nuit à nous* (Carl Froölich y Henry Roussel, 1930) por su inclusión de secuencias de montaje de ruidos de fábrica y de coches; o el principio de *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr Mabuse*, Fritz Lang, 1932), en el que el ritmo elemental de las máquinas y de la vida se supedita al ritmo de la música. Esto explica que el ruido rítmico tomara importancia en los diferentes géneros del naciente cine sonoro, desde el filme de entretenimiento hasta el filme de crítica social. Además, en el capítulo siguiente de su investigación, Chion (1997: 95) también se refiere a la posibilidad del cine de recoger el ritmo del mundo, de organizar el conjunto

de la realidad sobre un ritmo: “la posibilidad de conseguir que toda la realidad carnal, concreta, se acople a este movimiento básico, que se someta el mundo entero, el cuerpo del mundo entero, arterias y artéculas, venas y vénulas”. Pero no hay ritmo sin melodía, y por eso Chion (1997: 96-97) también destaca la manera en que en algunos filmes se compuso la banda sonora a partir del ritmo y de los sonidos originales de los objetos del mundo, intercalada en la imagen a través del montaje visual. En concreto, Chion describe el caso de una secuencia de *Allô Berlin, ici Paris* (Julien Duvivier, 1930) en la que se construye una melodía a partir de los timbres de teléfono y gracias al montaje de las imágenes. Sin embargo, Chion también critica que la melodía tan sólo existe en función de este montaje, lo que significa que la realidad se presenta de una manera dividida.

#### 3.3.2.4. *Montaje de afección.*

Se ha comprobado cómo existe una composición musical de afección que se centra en mostrar las potencias cualitativas a través de los temas que capitalizan rostros expresivos o el estado cualitativo de las cosas. Para explicarlo se ha utilizado una terminología cinematográfica: primer plano de un rostro o de un estado de cosas. En ambos casos, se recurre a la capacidad icónica del signo, es decir, de mostrar la cualidad separada de toda relación. Se produce así una abstracción de las coordenadas de espacio-tiempo, que quedan borradas por el afecto. Por el contrario, cuando el afecto induce a la acción y a las relaciones se entra en el terreno de la imagen-acción, que vehicula la forma. Y si en la cualidad de lo icónico son fundamentales los elementos musicales puramente expresivos desligados de todo desarrollo y válidos por sí mismos, en el cine destacan los puramente cinematográficos, en especial el primer plano, tanto de rostros como de cosas.

Deleuze (2003: 132) lo deja claro: “*la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro...*” A la vez,

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

se trata de un plano que ofrece una lectura afectiva de todo el film, por lo que es un componente expresivo del todo y de las otras imágenes. Pero también se puede realizar un primer plano sobre un objeto, que será utilizado como un rostro cuando sea una superficie reflejante y muestre movimientos intensivos. Además, llega un momento en que no importa si se trata de un primer plano, de un plano medio o de un americano, porque antes se trata de extraer la expresión de cada rostro y de cada cuerpo.

También se ha visto que la afección siempre se sitúa entre dos polos, el reflejo de un pensamiento y la expresión intensiva de un sentimiento. En concreto, Deleuze (2003: 134) se refiere a la posibilidad de un rostro intensivo y a un rostro reflexivo. En el primer caso, los caracteres del tema se escapan del contorno, se muestran por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia el límite del afecto.



*Sergei Eisenstein, El acorazado Potemkin*

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Eisenstein encadena una serie de rostros sucesivos con la intención de revelar la intención de pasar por diferentes cualidades: el pope-explotador, el marinero-rebelde, la madre-horrorizada. De esta manera, el primer plano se convierte en el portador de diferentes afectos. Esta capacidad de significación Barthes la denomina lo “fílmico”, que es lo que no puede describirse, el sentido que aparece como el paso del lenguaje a la significancia:

Todo lo que puede *decirse* sobre *Iván* o *Potemkim* podría decirse sobre un texto escrito (llamado *Iván el Terrible* o *El acorazado Potemkim*), excepto lo que constituye el sentido obtuso; puedo comentarlo todo acerca de Eufrosinia, salvo la cualidad obtusa de su rostro: ahí precisamente está lo fílmico, en ese punto en el que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde comienza otro lenguaje (Barthes, 1986d: 64)

Por el otro lado, por lo que se refiere a la posibilidad de mostrar un rostro reflexivo o reflejante, los rasgos del tema permanecen agrupados bajo la dominación de un motivo fijo. Deleuze (2003: 134-135) explica un ejemplo de *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, D.W. Griffith), en concreto la secuencia final de la película en la que la joven martirizada por su marido conserva un rostro petrificado que, aunque muerto, parece aún cavilar y preguntar por qué, mientras que el amante de su rostro presenta el estupor provocado por el dolor. En esta situación, Griffith relaciona estos planos con los del marido agresor, también muerto, estableciendo así la conexión con el rostro reflexivo (ella) y el afectivo (él) con aquello que piensan.



*David Wark Griffith, Lirios rotos*

De esta manera, la imagen-afección no deja de estar determinada en una historia, en unas coordenadas espacio-temporales. Está lo característico de un rostro o de un objeto, pero también hay que tener en cuenta los roles y conexiones reales que se producen de los personajes y las cosas. Así, por una parte hay que distinguir de la imagen-afección su expresión pura siempre alejada de cualquier coordenada. Y cada imagen-afección posee una composición interna que incumbe a la entidad compleja expresada, a las singularidades que entraña, así como a las partes materiales diferenciadas y tales relaciones variables entre las partes, y finalmente al espacio de conjunción virtual de las singularidades. Finalmente, cuando la potencia se expresa en un estado de cosas, se presenta un espacio-tiempo determinado. Y la potencia pasa a ser una acción, una pulsión, de ahí su conexión con la imagen-acción. En conclusión, siempre hay que distinguir las cualidades-potencias en sí mismas, y estas mismas cualidades-potencias en cuanto actualizadas en un estado de desarrollo.

En el cine, Dreyer configuró un cine formado exclusivamente por primeros planos. Con ello constituyó un montaje puramente afectivo. En *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) hay todo un estado de cosas histórico que subsiste, así como un proceso histórico cuyas actas es la premisa que sigue el film. Pero también hay otra cosa, que el propio Dreyer (1999: 69) intenta explicar:

Dado que el realismo no es arte en sí, y dado que, a la vez, tiene que haber una correspondencia entre la autenticidad de los sentimientos y la autenticidad de las cosas, intento que las realidades se ajusten a una forma simplificada y abreviada para alcanzar lo que yo llamaría un realismo psicológico.

Dreyer procede por “primeros planos fragmentados” (Deleuze, 2003: 157) sobre labios aulladores, sobre risas burlonas, sobre ojos extasiados, etc. Pero los *raccords* entre dichos planos siempre son falsos. Además, Dreyer evita el procedimiento del campo-contracampo que mantendría las relaciones entre los rostros. Toda la película es un conjunto de primeros planos fragmentados, entre los cuales no se respeta el *raccord*.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*



C. Th. Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*

Por tanto, hay que referirse a dos procesos análogos, que se cruzan y complementan, y que permiten mostrar, por un lado, todo lo relacionado con el proceso –los jueces, los teólogos, la propia Jeanne, el inglés, el pueblo. Pero, al mismo tiempo, también muestran todo lo relacionado con los afectos, con el realismo psicológico acuñado por Dreyer. Precisamente esto es la diferencia entre un proceso y una Pasión: la ira de los jueces y el martirio de Jeanne. Por eso lo importante no es remitirse al estado de las cosas, sino a los rostros, todos ellos profundamente expresivos.

A su vez, Dreyer también trata los planos generales y medios como primeros planos, así como los movimientos de cámara. Por lo cuales la cámara pasa del primer plano al plano medio o general. Así elimina la perspectiva y la profundidad, consiguiendo una atmósfera que no es realista pero sí espiritual. Esta tendencia, Dreyer la desarrollará en los planos secuencia de obras como *La palabra (Ordet)*, 1955) o *Gertrud* (1964). Y también la intentará explicar (Dreyer, 1999: 61):

La imagen ejerce una gran influencia sobre el estado de ánimo del espectador. Si está compuesta de tonos claros, dispone el alma para sentimientos serenos. Si está compuesta de tonos sombríos y atenuados, dispone el alma para la gravedad. Mi operador y yo acordamos utilizar una imagen ligeramente velada, hecha de dulces tonos grises y negros, como convenía a la acción y a la época de *Dies Irae*.

En la misma línea, Deleuze (2003: 163) también destaca la posibilidad de desvelar una serie de afectos sin la necesidad de pasar por un primer plano. Es decir, centrarse en las imágenes cualesquiera de cosas para mostrar la realización de los afectos. Se trata de entender una singularidad con independencia de toda referencia al afecto del tema-movimiento, de dotar a los espacios de las cualidades del espíritu. Por consiguiente, existirán dos tipos de afecciones: la cualidad expresada por un rostro y la cualidad que se centra en un espacio cualquiera dotado de afectividad. Se entiende entonces la conjunción con la imagen-percepción, con lo que cualquier espacio puede ser un elemento de percepción y afección.

En la construcción de espacios cualquiera dotados de la espiritualidad de un afecto, Deleuze (2003: 163-177) distingue para el cine tres modelos: 1) el cine expresionista que dota a los espacios de afectos mediante el uso de las sombras; 2) el cine de la abstracción lírica que conjuga la luz con espacios blancos; 3) el cine que utiliza el color para conseguir la potencia espiritual de lo luminoso. Se ha visto que en la música también es posible una clasificación similar dotando a los materiales musicales de cualidades sinestésicas –la composición expresionista, la abstracción y el impresionismo.

El cine expresionista destaca por una voluntad de eliminar la naturaleza para alcanzar un paisaje impregnado de connotaciones afectivas. Lotte Eisner (1996: 108) se refiere a ello al anotar que “en una película, el destino humano no siempre se adapta al marco natural; la neutra realidad de éste, a decir verdad, tan sólo encaja con los documentales, mientras que para que se entienda el destino del hombre, es necesario utilizar el ‘Stimmungsbilder’, las imágenes impregnadas de atmósfera”. Se trata de confeccionar un paisaje y hacerle interpretar un papel activo en el drama. Por su parte, por lo que se refiere al expresionismo, Mitry (1974: 52) caracteriza una manera de crear espacios afectivos:

Traducir simbólicamente, mediante líneas, formas o volúmenes, la mentalidad de los personajes, su estado de ánimo, incluso su intencionalidad, de tal manera que la decoración aparezca como la traducción plástica de su drama. Lejos de ser primario, este



simbolismo suscita reacciones psíquicas más o menos conscientes que “orientan” el espíritu del espectador, de igual modo que el simbolismo esotérico.

Al respecto, el ejemplo principal de este simbolismo se encuentra en *El gabinete de doctor Caligari*, conseguido mediante escenarios artificiales y teatrales. Ahora bien, Mitry también destaca la tradición expresionista de origen danés, en la que autores como Víctor Sjöström “hicieron sentir por primera vez en el cine europeo las cualidades vivificantes de la naturaleza. (...) Haciendo del paisaje el personaje principal del drama o buscando en la naturaleza misma la expresión simbólica de sus tragedias” (Mitry, 1974: 54-55).

Por su parte, para Deleuze (2003: 163) la clave del cine expresionista se encuentra en la lucha que se produce entre la luz y la oscuridad, mediada a través de las sombras. Y los personajes tienen que actuar y sobrevivir en dicho espacio en el que se produce una inversión de los claros y los oscuros, siendo muy importantes las anticipaciones que se producen por medio de las sombras –la sombra de *Nosferatu* o *Tartufo*.

Pero hay autores que han elegido otros caminos para conseguir los espacios afectivos, aunque también centrados en la luz. Es lo que Deleuze (2003: 163) denomina la abstracción lírica, fundamentada en el uso del blanco y de las sombras. Si en el expresionismo se trataba de mostrar un conflicto, en la abstracción lírica lo importante es la alternancia entre situaciones, entre una imagen y otra o bien dentro de la misma imagen. De nuevo, Dreyer resalta como ejemplo de montaje afectivo:

En Dreyer, las alternancias se presentan mediante un montaje que relaciona los argumentos con las cosas a las que se refieren. Los amantes sueñan con la posibilidad de la muerte del padre; acto seguido el padre sufre, como por embrujo, un ataque:

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*



C. Th. Dreyer, *Dies irae* (1943)

Además, la abstracción lírica también destaca por el elemento de la decisión, la decisión por una de las situaciones, que siempre serán modos de existencia diferentes de la persona que elige (Deleuze, 2003: 166). Se trata de una decisión que se define por su potencia de volver a empezar, de ahí la potencia conciencia que se produce en el momento de tomarse. En *Gertrud* toda la organización de las secuencias, que pertenecen a diferentes tiempos o que hacen referencia a momentos pasados, va en función de un afecto, el amor, que también es clave para las elecciones y las renunciaciones de su protagonista, siempre a favor de su fidelidad: *omnia amor*.

Finalmente, Deleuze destacará otras dos modalidades para conseguir espacios dotados de densidades espirituales y afectivas. Una de ellas será a través del color, como Vincente Minelli o Michelangelo Antonioni mostraron de manera muy diferente en sus películas musicales. En principio, el propio Dreyer, que no realizó ningún film en color, también propone su teoría sobre el color para alcanzar los afectos de una manera abstracta, la cual es plenamente coherente con su trabajo de los espacios afectivos:

Un medio infinitamente más importante de alcanzar la abstracción es, naturalmente, la utilización del color. Todo es posible con el color; pero no antes de que se lleguen a romper las cadenas que mantienen a la película en color dentro de la cárcel naturalista de la película en blanco y negro (Dreyer, 1999: 92)

El propio Dreyer reconoce el particular uso del color que se realiza en los musicales de Hollywood, en los que sirve para crear mundos de sueños y

escenarios de ensueño, tanto cuando se pasa del blanco y negro al color, como en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) como cuando se rueda toda la película en color y se realiza un uso especial del mismo para presentar fragmentos irreales o fantásticos (Feuer, 1992: 87-88). Así, el cine musical, a través de la propia música pero también de los colores, sitúa un mundo secundario ficticio y estilizado dentro del primario de la ficción. En dichos filmes, “la imagen-color no se relaciona con tal o cual objeto, sino que absorbe todo lo que puede: es la potencia apoderándose de todo lo que se pone a su alcance, o la cualidad común a objetos completamente distintos” (Deleuze, 2003: 171-172). En definitiva, el color es el afecto mismo y sirve para canalizar todos los sueños y deseos. Al respecto, son paradigmáticas las comedias musicales de Minelli, un autor que también trasladó su particular uso del color para crear espacios afectivos en films de otro género, como *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) o *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1962).

Por otro lado, Antonioni ha sido otro de los grandes coloristas del cine, que se sirve “de los colores fríos llevados a su máxima plenitud o a su máxima intensificación para rebasar la función absorbente, que aún mantenía a personajes y situaciones transformados en el espacio de un sueño o de una pesadilla” (Deleuze, 2003: 173). En otras palabras, ahora el color es utilizado por Antonioni para crear espacios vacíos, para destacar la potencia del vacío en la que se perderán los personajes. Y este vacío, caracterizado por partes que se encuentran desconectadas o conectadas por vínculos débiles, ya anuncia la particular manera de tratar los espacios en el cine moderno de las imágenes-tiempo, fundamentadas por su construcción de situaciones ópticas y sonoras puras en las que la acción se ha diluido a favor de la videncia y el pensamiento.

### **3.3.3. La composición impresionista en la música.**

#### **3.3.3.1. Situaciones sonoras puras.**

El tema-movimiento está constituido por sonidos que se han tornado unidades de tema, lo que significa que es una realidad que suena a través de sus partes diferenciadas: el tema-movimiento es la unidad misma captada en el movimiento como función continua, es la modulación de los sonidos mismos, por lo que ya no hay distinción entre el tema y su movimiento. De la misma manera, también se da la misma identificación en la imagen-movimiento, aunque aquí se produce entre el movimiento y un objeto real, es decir, los objetos de la realidad se convierten en unidades de imagen (Deleuze, 2004: 47). Además, con el establecimiento de una semiótica pura de la música y del cine también se ha destacado que la disposición de los diferentes temas-movimiento e imágenes-movimiento no responden a las directrices de un lenguaje articulado, sino más bien son una lengua de sonidos y de imágenes que expresan un todo que cambia y que pasa a través de los propios sonidos e imágenes. De ahí que si se puede hablar en términos de narración musical o cinematográfica, ésta siempre sea una consecuencia de los propios sonidos y de las propias imágenes. En definitiva, los componentes de los temas-movimiento y de las imágenes-movimiento constituyen una “materia signalética” que implica rasgos sensoriales tanto visuales como sonoros, así como rítmicos, afectivos y verbales (la oralidad de las canciones y de los diálogos y los símbolos escritos de la notación y de los títulos sobre las imágenes). Constituyen un sistema de signos a partir de los sonidos y de las imágenes que son independientes y anteriores al lenguaje, de ahí que el propio lenguaje se funde *a posteriori* como una reacción a dichos materiales.

La composición de los temas-movimiento y de las imágenes-movimiento se fundamenta en dos caras, una que se refiere al movimiento de los sonidos que forman el tema y al movimiento de los componentes de la imagen, y la otra que hace referencia a un todo del cual el propio tema y la

propia imagen expresan un cambio. Así, la composición y el montaje se constituyen a través de sus capacidades de relacionar la audición y la imagen del tiempo respectivamente. Lo que significa que el tiempo es una representación indirecta porque emana de la composición y del montaje que liga los temas y las imágenes-movimiento a partir de sus reacciones sensorio-motrices basadas en la acción y la reacción.

Esta composición organicista de las percepciones, afecciones y acciones, tanto en la música como en el cine, implica una actividad mental, de puro pensamiento, que se explica por la constitución del todo orgánico que consigue ser la pieza musical o la película. En la semiótica de la música y del cine se ha estudiado que además de la faceta de la Primeridad (índices) y Segundidad (iconos), hay que referirse a la Terceridad como el estadio donde se produce el establecimiento de las relaciones, que son siempre exteriores a los términos, a los objetos. Así, cuando se afirma que una pieza musical o una película están formadas por elementos de tipo mental hay que referirse a los temas e imágenes que son tomados por objetos de pensamientos, los cuales, al mismo tiempo, tienen una existencia propia fuera del pensamiento –al igual como los objetos percibidos tienen una existencia exterior a la percepción.

Establecer una revisión radical del concepto organicista típico de los románticos, para así conseguir una consecuencialidad lógica y mental de la construcción, fue el objetivo de Ferruccio Busoni (Salvetti, 1994: 98). Para ello propuso como modelo una recuperación de los modelos clásicos de Bach y Mozart. Pero, a su vez, en su obra teórica *Ensayo de una nueva estética musical* también expresó la necesidad de liberarse de los condicionamientos de las gamas sonoras propias de los instrumentos convencionales, dirigiendo sus investigaciones hacia nuevas sonoridades (uso libre de los doce semitonos o de los cuartos de tono). La nueva estética musical propuesta, además, también conlleva un nuevo tipo de drama, alejado de todos los convencionalismos teatrales. En palabras de Busoni (Salvetti, 1994: 184):

Al igual que el artista, si es que quiere conmover, no debe conmoverse nunca, tampoco el espectador debe confundir jamás el efecto teatral con la realidad si es que quiere gozar del mismo, ya que de otra forma el goce estético quedará reducido a mera participación humana. Quien representa debe “jugar”, no vivir. El espectador debe permanecer incrédulo y, con ello, libre en su captación espiritual y en su capacidad de apreciación.

Busoni cristalizó su proyecto con obras como *Brautwahl* (1912), la *suite Turandot* en sus dos versiones (1904 y 1917) y la inacabada *Doktor Fausto*. En estas obras Busoni incluye al espectador y al oyente pero clausurando el esquema sensorio-motriz de acción, percepción y afección. Busoni inventa un tema-relación, es decir, hace de la relación el propio objeto del tema, que acaba transformando los temas-percepción, acción y afección. El resultado es una música pura que exalta el juego, el divertimento o la ficción escénica, en la que aparece la figura de pensamiento, que es estrictamente autorreferencial. Así, Busoni inventó una composición fundamentada en el tema-relación, implicando al oyente en la obra en el seguimiento distanciado de las relaciones. Pero, a su vez, en su reivindicación del sonido también propone una asimilación entre tema y oyente. Es por esto que en Busoni antes se produce un cuestionamiento del tema-movimiento, de su naturaleza y del estatuto de la acción, la percepción y la afección. En otras palabras, aquello que Busoni había querido evitar, la crisis del concepto organicista de composición, se produjo no obstante a causa de Busoni y a través de sus propuestas de reformulación.

Por su parte, Alexandre Scriabin cuestionó los temas-movimientos y la composición organicista a través de la búsqueda de una nueva fusión de las artes. Así, en *Prometeo o Poema del fuego* (1911) planificó las proyecciones en la sala de diversos colores, en correspondencia con los diferentes acordes de la música, a lo que hay que añadir que trabajó también con un particular teclado de luces. Y es precisamente esta unificación entre los sonidos y los colores la que sitúa en una primera línea la audición de situaciones sonoras puras antes que el seguimiento del desarrollo temático.

Aunque hay que reconocer que esta crisis de los temas-movimiento no es tampoco una novedad. Si bien es cierto que el movimiento tanto de los

temas tiene que proceder por alternancias, conflictos y resoluciones (el vínculo sensorio-motriz), las propias obras organicistas suelen también presentar de manera inherente momentos de crisis de acción, es decir, momentos de interrupción de la acción de relaciones. En cualquier Forma Sonata dinámica y pura se destacan episodios ajenos a la acción y al desarrollo, tiempos muertos entre acciones. Pueden reconocerse conjuntos de momentos ajenos a la acción principal. Además, también se podría insistir en el deseo de suprimir la unidad temática, de deshacer el desarrollo temático para formar un conjunto dispersivo dentro de una totalidad abierta. Con lo cual, claro está, se cuestionaría tanto la estructura SAS' como el ASA', porque no habría una situación global que resolver a través del desarrollo temático y sería imposible reconocer el tematismo previo, por lo que se tendría que llegar al tema en su propia realización.

Por consiguiente, totalidad abierta e imprevisibilidad del devenir temático. A lo que hay que añadir la consecuencia de la relación indirecta del tiempo de los temas y de las imágenes-movimiento. Es cierto que la composición organicista funda el desarrollo temático en la propiedad de volver el presente pasado:

Los efectos formales más poderosos de Beethoven dependen de que algo que retorna, algo que anteriormente no era más que un tema, se revela ahora como resultado, adoptando así un sentido completamente transformado. Con frecuencia, el significado de lo previamente expuesto se fundamenta posteriormente mediante dicho retorno (Adorno, 2009: 152).

De esta forma, el tiempo emana directamente de la composición de los temas, es decir, se consigue averiguar qué es el pasado, el presente y el futuro; el antes, el ahora y el después a través de las relaciones orgánicas. Pero, al mismo tiempo, la concepción organicista concibe que los temas expresan el todo que cambia, de manera que tienen que estar ya compuestos y montados, tienen que ser composición y montaje potenciales, tienen que dar información sobre el todo abierto. Por tanto, la reflexión gira en torno a la alternativa entre la acción orgánica del tema-movimiento y los momentos de reposo que escapan a la composición. Precisamente, es a

través de esta posición de los temas y de este reposo que se puede conseguir una relación directa del tiempo, que no implicará una detención del movimiento sino más bien la promoción de un movimiento que Deleuze (2004: 58) denomina “aberrante” debido a su capacidad de escapar, en el caso de la música, de los centros tonales, del equilibrio de fuerzas, de la gravedad de los móviles y de la capacidad del oyente de identificarlo. En definitiva, lo que el movimiento aberrante muestra es el tiempo como todo, siempre anterior a la regulación que se produce mediante las acciones.

En su texto *Forma*, György Ligeti (2001: 141-162) distinguió dos maneras de entender el tratamiento de la forma musical. En primer lugar describe la manera en que la composición trabaja sobre un tema a partir del despliegue de sus motivos y fragmentos llevados hasta su mínima expresión, constituyendo tal trabajo un conjunto de partes que forma un todo mayor. Lo importante es que la acción, la percepción y la afección están encuadradas en un tejido de relaciones fundamentadas básicamente en la fragmentación de unidades significantes de movimiento. Por eso, en contraposición a esta manera de trabajar organicista, Ligeti destacó la posibilidad de tratar el tiempo y la duración de una manera más natural, a partir de una revalorización del ritmo y del puro sonido. Con ello, se consigue una obra en la que ningún elemento es principal o secundario, sino tan sólo acontecimientos que se presentan mientras se suceden. Efectivamente, se ha visto que con este planteamiento de los temas se produce una especie de consumación del modelo organicista, fundamentada en el cuestionamiento de la acción que se desprende de esa fragmentación dialéctica de los temas-movimiento. Así, cuando la adhesión al puro sonido y al puro ritmo es total, no se produce una simple consumación, sino mutación de la música, una música totalmente renovada que manifiesta de una manera diferente su relación con el pensamiento.

Precisamente, la música de Debussy va más allá del tema-movimiento proponiendo una inversión del mismo. En su música se produce una liberación de los nexos sensorio-motores, con lo cual se consigue que el tema-acción pase a ser un tema sonoro puro, que podrá ser entendido como



una situación sonora pura. Este es el resultado de la reacción de Debussy al sinfonismo organicista alemán y a la concepción italiana del drama en música, ambos caracterizados por su confianza en la acción musical y por su presentación del tiempo de una manera indirecta a través del movimiento. En el terreno operístico esto resulta una novedad, ya que, como explica Boulez (2001: 363-364), “Debussy permanece al margen de una tradición doble que desde mediados del siglo XIX insiste, por una parte, en el impacto inmediato y el magnetismo *animal* de la voz humana, y, por otra, adjudica un valor primordial a la significación del mito a través del pensamiento musical”. Precisamente, en la ópera *Pelléas et Mélisande*, Debussy se sirve de una serie de personajes frágiles, de alusiones no resueltas y de símbolos que resultan ser inexplicables y misteriosos. Según Boulez (2001: 365), “nada de excitación dramática, nada de público. Y sin embargo, estamos en plena tragedia burguesa. No falta casi nada de los ingredientes y de las especias: el amor, los celos, la violencia, la maldición, el asesinato; si bien los acontecimientos transcurren a menudo en una atmósfera acolchada.” Además, en la ópera Debussy propuso una nueva manera de recitar, en un canto completamente silábico, carente de cualquier curvatura melódica o de cualquier impulso de acción. La tragedia está tratada como un drama cotidiano, por lo que sus personajes no pueden convertirse en tipos o mitos.

Se produce una crisis de la acción y se pasa del desarrollo orgánico de temas-movimiento a la sucesión de situaciones sonoras puras, en la que resulta primordial la faceta de “audiencia” en lugar de un seguimiento del desarrollo orgánico. Esto explica que Debussy, en *Pelléas et Mélisande*, no utilice el *leitmotiv* temático para asociarlo a un personaje y desarrollarlo a una. En lugar de eso, propone arabescos ligados a los personajes, pero con una función decorativa. Esto permite resolver a Debussy la tradicional confrontación que siempre ha habido en la ópera entre los momentos de acción (el recitativo) y las partes en las que la acción se detiene para reflexionar sobre los sentimientos (el aria o los números de conjunto). Con las situaciones de audiencia puras se propone la contemplación y la

audiencia sobre el momento dramático, y se consigue pasar de una manera natural de la información a la reflexión (Boulez, 2001: 369).

Conforme a ello, lo que define a la música de Debussy, tanto la instrumental como la vocal, es el ascenso de situaciones puramente auditivas fundamentalmente diferentes del desarrollo temático del sinfonismo germánico. En sus obras recupera el valor sonoro de cada acorde por sí mismo, ordenando los sonidos sin la tensión armónica propia de las escalas mayores y menores. Asimismo, también se ha destacado la disolución del sistema rítmico tradicional o su particular uso de la masa orquestal, privilegiando los timbres puros de los instrumentos. Al respecto, esta novedad es tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, promovida por el impresionismo e incluso el fovismo. No por casualidad, ya se ha hecho referencia a la búsqueda del propio Debussy de modelos no musicales y sí naturales y pictóricos: “las nociones de misterio, de poesía, de sueño, en Debussy, sólo toman su valor profundo más allá de las precisión, en plena claridad; en esto, el músico se une a Cézanne –que inventaba el misterio de sus paisajes a fuerza de luz y de evidencia” (Boulez, 2001: 371).

Debussy siempre buscó un sintetismo como arte propiamente musical. Y de ello resulta una música pura o abstracta donde el movimiento se desprende de las formas móviles sonoras. Porque la ampliación del concepto de sonido es insuficiente sin una nueva concepción del ritmo. Ahora bien, que se base en los móviles naturales, sea el mar o el viento, para extraer un máximo de movimiento en el espacio dado, no significa que se busque reproducir la composición orgánica de un mar y de un viento concretos. Antes que eso Debussy extrae un solo movimiento que sería el de todos los mares y el de todos los vientos. De ahí que lo más importante sea el nuevo ideal de pureza: la música es capaz de mostrar lo heterogéneo pero es la propia música la que, con sus propios mecanismos, se erige en un paisaje. Asimismo, en el ballet *Jeux*, Debussy busca una espacialización que sería el movimiento, hecho música, de todos los juegos posibles; de la misma manera que en sus obras dedicadas a España no se quiere organizar

una danza colectiva sino extraer de todos los componentes un cuerpo solo o un movimiento único: “la” danza española.

A la inversa de lo que sucede en la música organicista de Beethoven o de Schönberg, en la música de Debussy todo existe en función del tiempo, que siempre depende de la unidad de los intervalos elegidos, de los factores variables que rigen dicha unidad y de las relaciones entre dichos factores y la unidad. Pero la diferencia que aporta Debussy es que sus obras no crecen a partir del desarrollo organicista de los temas y de sus variaciones, sino en que sus temas son capaces de introducir elementos diversos en uno, lo que significa que un tema puede expresar ya el todo y que, por tanto, no tiene que ser variado. La composición ya está en el lado del tema y en el lado del todo de la obra, que no se forma por la sucesión de variaciones sino que se expresa como un movimiento absoluto.

Por consiguiente, el oyente debe comprender en un todo el conjunto de movimientos de la Naturaleza, en este caso de la obra musical. La imaginación se consagra al seguimiento de movimientos que agota sus fuerzas, pero el pensamiento tiene que superar eso y alcanzar el conjunto de movimiento como un todo. Se trata, en efecto, de lo que Kant llama sublime matemático. Debussy consigue esto con la constitución de temas que contienen de manera simultánea diversos elementos, lo que significa que constituyen temas en los que todo cambia: el tiempo como intervalo y el tiempo como totalidad, de ahí que todo pase a ser simultáneo, inmenso y que la música aspire a despertar en el oyente la misma cualidad de movimiento absoluto.

Debussy representa un abandono del contrapunto constructivista, y contribuye de manera decisiva a lo que Piston denomina “el clímax del período armónico, ya que ciertamente comprende la mayor parte de la música en la cual los compositores parecen haberse interesado por las cualidades expresivas de las armonías individuales escogidas por sus propias características sonoras, es decir, libres de consideraciones contrapuntísticas” (Piston, 2001: 447). En este sentido, pueden destacarse de la composición de la nueva música diferentes características:

- Predilección por la belleza del sonido.
- Fragmentación de las melodías.
- No evolución ni desarrollo de las melodías, sino repetición literal en sitios distintos.
- Conexiones entre los temas no consecuentes, cada cosa evoluciona hacia otra.
- No resolución de los acordes ni de las cadencias, así como utilización de formas que no se cierran en un Todo.
- Concepto del ritmo próximo a la duración, no dentro de la barra del compás.
- Nueva instrumentación y uso de la orquesta.

Además, según Jankélévitch (2005), la nueva música, contextualizada en el París de principio del siglo XX, reacciona tanto contra “los excesos de la expresión”, como contra todo tipo de retórica lingüística, lo que se traduce en una renuncia al trabajo sobre las partes que se desarrollan para formar un todo compacto. Conforme a ello, ya desde las primeras manifestaciones otra cosa está pasando con esta nueva música. Pero no se trata de una cosa más bella, profunda o verdadera, sino diferente, una nueva manera de entender la composición y la acción de escuchar. Se produce un abandono de los principios compositivos de tipo organicista, basados en la idea del desarrollo temático, pero tampoco se los rebasa ni supera, sino que se rompen por dentro. Esto quiere decir que las percepciones y acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan. Los nuevos procedimientos de composición son totalmente ajenos al principio de desarrollo. Ahora bien, la explicación de la nueva música no tiene que implicar juicios de valor con respecto a la organicista. Antes que eso se tiene que atender a los condicionantes, porque la música no es ningún tipo de ciencia que progresa indefinidamente mediante el descubrimiento de nuevos acordes o el enriquecimiento de la armonía.

Al respecto, cabe señalar también las aportaciones del grupo de compositores que trabajaron para los ballets de Sergei Diaguilev: el propio Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinski, Manuel de Falla o Erik Satie. Según Guido Salvetti (1994: 66) la radical renovación que aportó Diaguilev al ballet tradicional consiste esencialmente en haber dado igual importancia a sus elementos constitutivos, pero no para producir una fusión orgánica de los mismos –como en la obra de arte total de Wagner–, sino con la intención de dar a cada arte una libertad total respecto a la otra. Pero no hay que olvidar que Debussy y otros compositores como Maurice Ravel, Gabriel Fauré o Erik Satie no prescinden de los títulos programáticos y de continuas referencias a la naturaleza.

En principio, el resultado de esto es la disolución de toda intervención humana, produciéndose lo que Ortega llama la deshumanización del arte. En las situaciones sonoras puras se atiende antes a la duración originaria del tiempo que a la dialéctica que divide y compartimenta los temas en términos subjetivos de acción. Sin embargo, este purismo musical no es simplemente empírico, sino más bien espiritual, simplemente porque no se reproduce el sonido real de la brizna de hierba o de la gota de agua. Y es aquí cuando interviene el pensamiento para formar una unión con el sonido. En otras palabras, este tipo de música deja hablar a las cosas sin ningún tipo de intermediación: “la inagotable naturaleza aparece bajo su forma más inmediata, y la verdad de la brizna de hierba y de la gota de agua se nos impone de la forma más asombrosa: la vivimos, la tocamos, la sentimos presente” (Jankélévitch, 2005: 68-69).

El propio Jankélévitch, a propósito de su estudio sobre Ravel, propone otros puntos fundamentales de la estética y del pensamiento de la nueva música, ahora centrados en lo artificioso y el juego como propuesta de una nueva música pura y como reacción a las propuestas de composición organicistas (Jankélévitch, 1992: 61-68):

- La búsqueda de retos, de dificultades y el establecimiento de condiciones excepcionales en la composición musical.

- La música como un artificio.
- El virtuosismo instrumental.
- Las ambigüedades tonales y la música modal.
- La fascinación por los ritmos de las máquinas y de los autómatas, traducida en ritmos repetitivos y no evolutivos.

Como ejemplo de los ritmos repetitivos, puede citarse el *Bolero* de Ravel (*Boléro, ballet*, 1928) por su obsesivo patrón de funcionamiento y su modulación final que sirve para liberar toda la tensión. La obra está formada por un tema y su respuesta y por el tema y la contrarrespuesta, cada uno de ocho compases. Este tema y esta respuesta son repetidos dos veces seguidas por diversos instrumentos solistas o grupos de instrumentos seguidos. Entre grupo y grupo, el ritmo, que es el mismo durante toda la obra, se adelanta al primer plano y sirve de enlace. Este ritmo está formado por el ritmo de bolero de la percusión y por los *pizzicati* de las cuerdas. A esto hay que añadir el progresivo crescendo de intensidad que culmina en la conclusión de la obra, donde el tema, la respuesta, el contratema y la contrarrespuesta se suceden sin duplicación y se encadenan con una modulación (Lévi-Strauss, 2002b: 597-598)<sup>42</sup>.

Por otro lado, también resulta necesario anotar la importancia de las investigaciones rítmicas llevadas a cabo en el contexto de esta nueva música. El ritmo es tanto responsable de la codificación periódica como del cambio de código. Precisamente el ritmo y su comprensión son la respuesta del medio al caos. Lo que no significa el final del caos, sino antes su tratamiento consistente. Deleuze y Guattari (2006: 320) lo explican:

Una medida, regular o no, supone una forma codificada cuya unidad de medida puede variar, pero en un medio no comunicante, mientras que el ritmo es lo Desigual o lo Inconmensurable, siempre en estado de codificación. La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico, une instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro.

---

<sup>42</sup> Lévi-Strauss (2002b: 602) propone una original interpretación del *Bolero* al comparar su forma con una fuga, pero aplanada y abstracta. Esto se explica por la repetición de la misma melodía por diferentes voces.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Y con la nueva música, se equipara por fin el valor de la música con el devenir de las fuerzas puras, siendo el resultado, por consiguiente, una música pura, la nueva música instrumental que demandaba Debussy. Ése fue también el papel de Stravinski. En efecto, la rítmica de Stravinski se caracteriza por la plena conjugación de valores regulares e irregulares, al mismo tiempo que se imbrican valores largos y cortos. Un ejemplo claro se encuentra en la fundacional introducción de la *Consagración de la Primavera* (*Le sacre du temps*, 1913). El desarrollo rítmico de las frases se resuelve mediante divisiones tanto regulares como irregulares, al mismo tiempo que la disposición de los compases es diferente.

Igor Stravinski, La Consagración de la Primavera

El estudio sobre este fragmento confirma la doble naturaleza de la repetición. Cada barra de compás lleva a una división regular del tiempo, a un retorno de elementos idénticos. Sin embargo, las duraciones existen determinadas por sus acentos tónicos, y éstos pueden crear desigualdades, tiempos irregulares. De alguna manera, el compás actúa como envoltorio de una relación de ritmos irregulares. Y Stravinski se apartó de la composición orgánica elaborando composiciones mecánicas de temas-movimiento: los ballets *La consagración de la primavera*, *El pájaro de fuego* o *Petruschka*.

A lo que hay que añadir la supresión de las modulaciones musicales con finalidades discursivas y orgánicas. A título de ilustración, en la música de Satie algunas ideas musicales breves se repiten simplemente de forma continua, o bien alternadas con otras, iguales también, puestas a diferentes alturas (Salvetti, 1994: 77). También se elimina la barra de división de los compases, no se ponen las alteraciones en la clave y las melodías se construyen a través de grados conjuntos con pequeños incisos rítmicamente constantes: todo para que pueda fluir el tiempo en las situaciones sonoras puras.

Tal es la inversión que propone la composición de las situaciones sonoras puras. Se produce una liberación de los nexos sensorio-motores, que deja los temas sonoramente puros. Además, se produce una crisis de la acción y de los nexos poderosos, ya que las situaciones sonoras puras se enlazan en temas-tiempo que han subordinado el movimiento. Esto significa que el oyente, a la hora de la percepción, no tiene que realizar un seguimiento de lo que pasa, sino que se limita a una función de “audiencia”.

### 3.3.3.2. *El sonido-tiempo.*

Las aportaciones de Debussy para conseguir una función estructural del timbre en la música, subordinando todos los demás componentes, resultan fundamentales porque abrieron las puertas a una ampliación de la experiencia musical. Asimismo, se pueden nombrar en esta dirección a las sonoridades conseguidas por Stravinski en *La consagración de la primavera* y a las nuevas tramas musicales llenas de disonancias y folclore de Bartók. A título de ilustración, el compositor Charles Ives trabajó en su música teniendo como referencia la observación de los paisajes, tanto naturales como humanos. Esto le llevó a incorporar, a modo de *collage*, una copia de los elementos sonoros que escuchaba, pero también a crear figuras musicales adecuadas a la duración original. Así, mientras en la composición organicista el ideal de composición evoluciona a partir de la expresión de los



dinamismos psicológicos de los temas-movimiento, Ives propone un nuevo concepto de purismo musical al incorporar e introducir sonidos exóticos en su música: canciones populares, canciones de cabaré, marchas, himnos, músicas exóticas de oriente, etc.<sup>43</sup> Esto lo consigue mediante una composición de *texturas estratificadas*, es decir, varios estratos de sonido independientes que producen toda la textura. Un ejemplo evidente de la utilización de estos componentes no sincronizados se da en *La pregunta sin respuesta* (1908) de Ives, en la que se alternan fases de sonoridades suavemente sostenidas en las cuerdas (que simbolizan la inconmensurabilidad del universo) y fases de *solo* de trompeta acompañado por la maderas y notado en un tempo diferente (la eterna pregunta del ser humano por el sentido) (Lester, 2005: 50).

Además, la figura de Ives es importante porque su música también se centra en la observación tanto de los fenómenos acústicos como de las derivaciones espaciales que comportan. Así, en su música es muy importante la colocación espacial de los instrumentos, su movimiento o las indicaciones para actuar de una manera libre. Dentro de la obra de Ives destaca el proyecto de una *Universe Symphony* o “El Universo, Pasado, Presente y Futuro”. Para ello conceptualizó una nueva forma paralela de audición de la música, sugerida por la observación de un panorama o paisaje natural (Vinay, 1994: 74), es decir, por una cristalización de las imágenes musicales:

En otras palabras, la realización de un párrafo musical en dos partes, interpretadas simultáneamente: las partes graves elaboran una estructura musical, que representa la tierra, y se escucha en primer lugar esa parte; las partes agudas representan el cielo y el firmamento.

Ives, Debussy o el mismo Stravinski coinciden en la misma valoración naturalista e impresionista de la música, cuyo objetivo último es crear una

---

<sup>43</sup> Pero de los compositores vieneses hay que mencionar el caso aparte de Gustav Mahler, cuyas sinfonías se caracterizan por introducir materiales populares y exóticos en los contrapuntos técnicos. El trabajo de Mahler equivale a un proceso de fusión, muy relacionado con su pertenencia a una cultura judía que, en la Viena finisecular, se caracterizó por realizar la unión de muchas variedades culturales para producir elementos claves de la nueva experiencia vital (Edo, 2009).

nueva manera de escuchar que esté perfectamente de acuerdo, por ejemplo, con la contemplación sensorial de un paisaje, cuya luz siempre cambia, dura y está sujeta al impulso vital. Al respecto, se puede desprender de la sucesión temporal de las formas una noción de espacialidad. En principio porque ante el fenómeno sonoro se crean relaciones espaciales imaginarias a partir de las asociaciones de los propios componentes musicales. Por ejemplo, los cambios de intensidad o de timbre pueden dar la impresión de lejanía, de proximidad o de profundidad. Pero, además, el compositor puede evocar directamente el mundo de la vida cotidiana, introduciendo explosiones de gritos (*Setenta mil*, L. Janáček, 1909); canciones y ruidos propios de una boda (*Les noces*, Igor Stravinski, 1914 y 1923); ruidos de la naturaleza (*Al aire libre*, Bela Bartók, 1926); collages de diferentes épocas y procedencias (*La pregunta sin respuesta*, Charles Ives); o recreaciones puramente industriales (*Union Pacific 231*, Arthur Honegger).

Desde Debussy y Stravinski, la música ya no remite a la vivencia de un sujeto expresivo que se cristaliza en un todo orgánico, sino que se refiere al sobrevuelo de un campo sin sujeto. Por ello, existen mundos sonoros objetivos y liberados de la subjetividad humana, como demostrarán las músicas de Varèse, Xenakis, Stockhausen o Ligeti. Y, precisamente, el papel de estos autores es el de la creación de una música pura cuya principal característica es su atributo deshumanizador. Pero es una música que sirve de médium entre el ser humano y la base profunda del universo. El elemento fundamental para la creación de una nueva música se reduce a una transformación radical de los parámetros tradicionales, sonoros y conceptuales. En esta línea son numerosas las definiciones de música pura. Según Varèse (Vinay, 1994: 70):

La música no es un relato, no es una ilustración, no es una abstracción psicológica o filosófica. Es, simplemente, mi música. Tiene una forma definida que puede percibirse más correctamente escuchándola y no elucubrando sobre ella.

De la misma manera, John Cage sigue con el intento de conseguir la música más pura posible, es decir, la más deshumanizada y la que se centre en el puro devenir del sonido:

Se podrá abandonar todo intento de controlar el sonido, quitarse la música de la cabeza y ponerse a descubrir medios que consientan a los sonidos el ser ellos mismos, en vez de ser vehículo de las teorías humanas o expresión de los sentimientos del hombre (Vinay, 1994: 66).

La novedad de los temas-tiempo da paso a un cuestionamiento de las unidades tradicionales de composición, interpretación y audición. En primer lugar, si se ha comprobado que en la música organicista de Schönberg o Berg ya no tiene sentido la diferencia entre consonancia y disonancia, en la música de los temas-tiempo se llegará todavía más lejos, pero a través de la eliminación de la contradicción entre música y sonido. En efecto, ya se han estudiado las reivindicaciones de los futuristas de un arte nuevo capaz de integrar todos los aspectos de la vida moderna, incluidos sus ruidos y sonoridades. Pero será años más tarde y en Norteamérica, cuando John Cage conseguirá realmente un nuevo estatuto de la composición. El principio de Cage en relación al sonido es claro (Cage, 2007: 3): Si esta palabra, "música", es sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido.

Al respecto, son clarificadoras las investigaciones y las reflexiones de Cage sobre las relaciones entre el sonido y el silencio. Para ello llevó a cabo una serie de experiencias en una cabina anecoica para constatar precisamente que seguía advirtiendo dos sonidos: la circulación de la sangre y el sistema nervioso. De ello pudo deducir que tanto el sonido como el silencio son equivalentes a través del parámetro de la duración. A partir de aquí, lo más importante será la ausencia y la aparición de los sonidos, percibidos por fin como entidades objetivas que no tienen que ser sometidas a los artificios del compositor, cuya función es la del intermediario. Se comprende, por tanto, la recurrencia a la indeterminación y la aleatoriedad.

Se presenta la idea de una música entendida como una pura entidad física, que es pura debido a que lo único que cuenta es la experiencia del devenir procesual de los sonidos. Sin embargo, este devenir de los sonidos siempre acaba siendo una forma de pensamiento, porque el mismo pensamiento es un proceso, una imagen que presenta muchos elementos heterogéneos y que está compuesta por datos virtuales de su pasado. Y el propio Cage (1999: 54) ya propone nuevas maneras de pensar la música:

El compositor (organizador de sonido) se encontrará no sólo frente al campo entero del sonido sino también ante el campo entero del tiempo. La "frame" o fracción de segundo, de acuerdo con lo que la técnica cinematográfica ha establecido, será probablemente la unidad básica de medida del tiempo. Ningún ritmo quedará fuera del alcance del compositor.

El compositor sigue siendo un organizador de sonidos, pero, a la vez, se necesitan nuevos métodos para situarse de lleno en el campo entero del sonido. En principio, el compositor se encuentra frente al campo completo del sonido, siendo su tarea la de organizarlo (Cage, 2007: 5):

El compositor (organizador del sonido) tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo. El "fotograma" o fracción de segundo, según la técnica fílmica establecida, pasará probablemente a ser la unidad básica de medida de tiempo. No habrá ritmo fuera del alcance del compositor.

John Cage ya había llegado a este planteamiento a través de tres factores: el piano preparado, la reivindicación del silencio y la filosofía oriental. Cage es un explorador del sonido, y con la preparación del piano pudo conseguir sonoridades nuevas, que siempre lo serán según los artefactos que se utilizan para manipular los mecanismos pianísticos. De igual manera, con la reivindicación del silencio como un factor totalmente legítimo en el mundo del sonido, se produce en realidad una afirmación del devenir. Finalmente, todo ello se verá justificado por la filosofía oriental de tipo budista, que rompe con el concepto de arte como expresión de un individuo, para sustituirla como el arte como reflejo de la naturaleza y de cómo el ser humano se sumerge en dicha naturaleza. Y es esta filosofía la

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

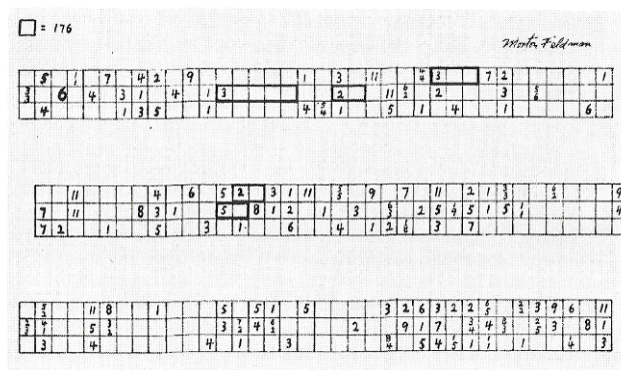
La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

que, además, permite una nueva concepción del tiempo que se adecua a la nueva subjetividad (Cage, 2007: 46):

Suzuki dijo que había una diferencia entre pensamiento oriental y pensamiento europeo, que el pensamiento europeo considera que unas cosas son causa de otras y tienen efectos, mientras que en el pensamiento oriental esta relación de causa y efecto no enfatizada sino que por el contrario nos identificamos con lo que tenemos aquí y ahora.

El resultado de esta idea es el polo opuesto de la composición articulada organicista: “el tiempo en su existencia no estructurada (...) cómo el tiempo existe antes de que le pongamos las garras (...), la mente, la imaginación, encima” (Nyman, 2006: 37).



*Morton Feldman, Intersection (Nyman, 2006: 84)*

Por todo ello, se produce un rechazo de los principios de la composición organicista, y, en lugar de ello, se propone una composición indeterminada, experimental, llena de accidentes. Una composición en la que se han difuminado las diferencias entre la creación y la interpretación.

Una acción experimental es aquella cuyo resultado no está previsto. Al ser imprevista, esta acción no se ocupa de su justificación. Como la tierra, como el aire, no la necesita. Una interpretación de una composición que es indeterminada respecto a su interpretación es necesariamente única. No puede repetirse. Cuando se interpreta una segunda vez, el resultado es diferente del anterior. Por tanto no se logra nada con esta interpretación, pues no puede retenerse como un objeto en el tiempo. Una grabación de una obra tal no tiene más valor que una tarjeta postal; proporciona un conocimiento de algo que sucedió, mientras que la acción era un

desconocimiento de algo que aún no había sucedido (Cage, 2007: 39)

En la nueva música lo único que sucede son los sonidos, y aquí ya se incluye la categoría del silencio. A los nuevos compositores ya no les interesa fijar una obra consistente de objetos musicales, sino que su tarea consiste en crear y organizar situaciones y procesos.

Este viaje es psicológico y parece al principio una renuncia a todo lo humano –para un músico, la renuncia a la música. Este viaje psicológico lleva al mundo de la naturaleza, donde, gradualmente o de repente, vemos que humanidad y naturaleza, no separadas, están juntas en este mundo, que no se perdió nada cuando se renunció a todo. De hecho, se ganó todo. En términos musicales, cualquier sonido puede producirse en cualquier combinación y en cualquier continuidad (Cage, 2007: 8)

La actitud del nuevo compositor consiste en iniciar un proceso sin que se conozca el resultado. Por consiguiente, el pensamiento y la subjetividad no pueden reconocerse en la articulación y en la estructuración de las partes. Antes que eso la subjetividad se ejecuta en la experiencia. Este proceso pasa obligatoriamente por el uso de métodos aleatorios y por el indeterminismo. Se asimila definitivamente el tratamiento del sonido con el tratamiento de la imagen. El sistema de composición indeterminista de Cage pasa primero por el establecimiento de unas directrices generales destinadas a obtener unos resultados. Pero dichas directrices se tienen que dibujar en un gráfico que antecederá a la interpretación y la conversión del dibujo gráfico en un ejemplo de notación alternativo. Procesos en los que lo más importante es su intrínseca duración y su libertad intrínseca de acción. El organizador del sonido se encargará de que el momento del sonido lo incluya todo, y que no se pueda separar en partes. El ritmo de una composición surgirá a partir del tiempo que transcurre dentro de cada sonido, su duración estará determinada por la tensión del tiempo que transcurre en su interior. Se produce una presión del tiempo dentro de un sonido. A partir de aquí, la composición será una forma de unificación de los sonidos teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en los mismos.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Por consiguiente, el objetivo de esta música consistirá en crear una escucha en la que los sonidos no sean dirigidos o compuestos, sino tan sólo suspendidos según su propia inmanencia. El resultado será un proceso puro lleno de circunstancias, azares e indeterminación.

Section A-Part 1

FOUR

0'00" ↔ 0'22.5"      0'15" ↔ 0'37.5"

pp      ppp

0'30" ↔ 0'52.5"      0'45" ↔ 1'07.5"

ppp

1'07.5"      1'22.5"

p

1'22.5" ↔ 1'45"      1'37.5" ↔ 2'00"

p

1'52.5" ↔ 2'15"      2'07.5" ↔ 2'30"

pp

2'22.5" ↔ 2'45"      2'37.5" ↔ 3'00"

ppp

2'52.5" ↔ 3'15"      3'07.5" ↔ 3'30"

p

*John Cage, Four*

En *Four*, Cage propone un proceso musical indeterminado, tan sólo sujeto a la variable del tiempo y de las dinámicas de intensidad. Se trata de una composición indeterminada de cara a su interpretación. Pero en los procesos de indeterminación, a pesar de la renuncia a la composición en términos tradicionales, sí que hay pensamiento, que no se sintetiza en la continuidad espacio-temporal de las partes ni en la construcción de armonías, sino en la sucesión de partes discontinuas que son siempre

novedosas y dependen del momento concreto. Este objetivo también se traduce incluso en la disposición de los intérpretes:

Los ensayos han mostrado que esta nueva música, ya sea para cinta o para instrumentos, se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio en vez de estar colocados muy juntos. Pues esta música no se ocupa de lo que normalmente entendemos por armonía, donde la cualidad armónica resulta de una mezcla de varios elementos. Aquí nos ocupamos de la coexistencia de lo dispar, y los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes dondequiera que estén (John Cage, 2007: 12)

Se trata de entender el desorden como una nueva forma de armonía. Una nueva forma de entender el proceso. Y, de la misma manera, el papel del oyente ahora pasa a ser fundamental, tan importante como el del organizador y el de los intérpretes. El oyente se sitúa alrededor de la experiencia, que tiene que ser única para cada uno. Se trata, en definitiva, de equiparar el arte con la vida. Lo que se pretende es que el sonido se extienda más allá de los límites de la partitura. De esta manera no somete al oyente al seguimiento de un desarrollo determinado, sino que se guía por su propia experiencia. El sonido-tiempo reivindica una nueva manera de audición. Los conceptos de tiempo y de subjetividad ya no se centran en la acción de los temas-movimiento, sino que ahora atañen también al oyente. Se produce, en efecto, una radicalización de la propuesta impresionista de Debussy y su rechazo del pensamiento organicista. Para referirse a la propuesta de Cage, al que han seguido otros compositores como Morton Feldman o David Tudor, Michael Nyman ha conceptualizado los aspectos básicos de la nueva música (Nyman, 2006: 21-57):

- Notación: al compositor experimental no le interesa designar un sonido o un pensamiento musical mediante la notación. Antes que eso, prefiere perfilar una situación en la que puedan darse sonidos, un proceso de generación de acción.



- **Procesos:** los compositores experimentales han desarrollado un extenso número de procesos para conseguir que tengan lugar actos cuyos resultados son desconocidos (procesos de determinación por azar, procesos personales, procesos contextuales, procesos de repetición, procesos electrónicos).
- **Identidad:** al compositor experimental no le interesa la singularidad de la permanencia, sino la singularidad del momento, del proceso individual. Así, de la misma manera que dos interpretaciones de una obra no serán nunca iguales, la identidad de la obra y del compositor se diluye a favor del propio proceso.
- **Tiempo:** el compositor experimental trabaja con el tiempo en su existencia no estructurada, con el tiempo antes de organizarlo en diferentes temas-movimiento. También se prescinde de las relaciones binarias de ordenamiento (rápido/lento, clímax/estatismo, sonido/silencio, etc.) para conseguir un tema-tiempo puro.
- **Interpretación:** la música experimental compromete al intérprete, implica su inteligencia, su iniciativa, sus opiniones y prejuicios, su experiencia, su gusto y su sensibilidad. Las partituras de música experimental son manifiestamente indicaciones para actuar.
- **Elemento lúdico:** se pretende que el comportamiento sea el de seguir las normas en situaciones predecibles e interpretarlas en situaciones impredecibles. Por lo tanto, un ingrediente importante del juego consiste en discutir cómo deberían interpretarse las normas.

- Público: la música experimental aspira a la mayor implicación posible del oyente y a probar sus facultades perceptivas.

Ives, Debussy, Satie o Cage fueron pioneros en un nuevo uso de la música, caracterizado por el intento de conseguir efectos de realismo ontológico del sonido. Al respecto, se ha presentado una tendencia de juntar diversos elementos en distintas texturas a la manera de un collage, de un montaje. También se incrementó la conciencia del espacio físico en el que tiene lugar la música, y el efecto que puede tener una colocación diferente por parte del oyente en la percepción. En otras palabras, se ha intentado conseguir, literalmente, imágenes de los sonidos, se ha reinvertido lo visual en lo sonoro.

Cage (2007: 3) añadió otra particularidad con respecto a la reivindicación de todos los sonidos: “continuará y crecerá hasta que logremos una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos”. Y los sonidos electrónicos permitirán cambiar la naturaleza de la composición o la interpretación musical. En primer lugar porque la música electrónica permite componer directamente con los sonidos, no con las notas. Así, el interés radica en controlar la estructura de los armónicos de los sonidos, así como su frecuencia, amplitud o duración. Y, en segundo lugar, la manipulación de los sonidos electrónicos permite utilizar nuevas formas de organización del mundo sónico. La tecnología electrónica permite capturar los sonidos como nunca lo pudo conseguir el papel, la notación en las partituras. El medio electrónico permite la estabilidad del sonido, pero lo hace al mismo tiempo en un espacio dinámico en el cual el mismo sonido está siempre sujeto a transformación.

Pierre Schaeffer comenzó a producir pequeños montajes basados en las transformaciones de sonidos grabados de la vida, como el de un tren o un piano. El primer cambio respecto a la música tradicional es que se trabaja directamente sobre el sonido entendido como una realidad concreta. El propio Schaeffer (1959: 65) explica esta novedad a partir de la ampliación de

las tres variables clásicas de la música, es decir, la altura, la duración y el timbre:

Cabe pues destacar, además de las tres *dimensiones* de la música, los tres *planos* en que obran dichas dimensiones, con el fin de caracterizar no un elemento fundamental –melodía o armonía–, sino un fragmento de sonido, considerado como objeto fijo, antes de utilizarlo en posibles variaciones o evoluciones. Estos tres planos (...) son los de la *tesitura*, la *dinámica* y el *espectro*.

El proceso de transformación del sonido por parte de la música concreta incluye la adaptación de porciones de sonido, la variación de la velocidad del *play-back*, el hacer que los sonidos vayan de atrás hacia delante y la combinación de diferentes sonidos. A partir de este momento, el acontecimiento musical, como el físico, sólo se define por su longitud y por su latitud, es decir, por las relaciones de movimiento y reposo de sus materiales y por las relaciones de intensidad de los mismos. Michel Chion, siguiendo el trabajo de Schaeffer, propone una tipología elemental de los objetos sonoros. En primer lugar, se consideran dos aspectos del sonido: su masa y su mantenimiento, es decir, la altura y la duración. Asimismo, de cara a una clasificación del objeto sonoro propone siete criterios morfológicos: la masa, el timbre armónico, el grano, el temblor, el criterio dinámico, el perfil melódico y el perfil de masa (Chion, 1999: 306-320). Por eso, qué es una nota o un sonido se tiene que explicar por sus vibraciones longitudinales y por sus diferentes latitudes.

Se llega así a una nueva definición de música pura donde el movimiento se desprende unas veces de objetos, otras de colores y siempre de los elementos geométricos de la música. Este también es el espacio de la música electrónica, que se desarrolla en el contexto de la recuperación del estudio del sonido en toda su materialidad espectral y rítmica. Pero si la música concreta adopta como material de base grabaciones sonoras de cualquier tipo, la música electrónica tiene como material los sonidos producidos exclusivamente a través de medios electrónicos. Efectivamente, ambas propuestas coinciden en superar la dicotomía entre el sonido y nota, es decir, ahora se compone directamente con sonidos: trabajan a partir de la

descomposición del objeto sonoro, del que se aíslan y manipulan los diversos elementos que lo componen. Este trabajo, como explican Boulez y Andrew Gerzso (1988: 15), también es posible sobre los propios sonidos de los instrumentos acústicos, bien en tiempo real en una actuación o bien a *posteriori*:

Modificando el sonido de los instrumentos tradicionales, una vez producido por el músico, permite al compositor explorar un territorio musical desconocido, aun cuando se interpreten las partituras con las que compositor y público están familiarizados. El contraste entre lo familiar y lo no familiar puede estudiarse fácilmente creando relaciones de proximidad y lejanía entre los pasajes instrumentales en que se sigue la partitura tal cual y su transformación mediante el ordenador. Además, como las transformaciones son instantáneas conservan toda la espontaneidad de la interpretación en directo.

Boulez también añade una explicación del funcionamiento de su obra *Répons*, en la que se consigue un efecto de “espacialización” del sonido mediante la circulación del sonido por cuatro altavoces, siguiendo un recorrido por la sala de conciertos que es directamente proporcional a la intensidad del mismo. Por su parte, Nyman (2006: 134) también ha propuesto una serie de modos para formar las organizaciones electrónicas:

- Amplificación: puede revelar una gama de sonidos previamente inauditos, insospechados, sacados de instrumentos de cualquier tipo hasta ahora mudos o casi mudos, produciendo cambios tanto cuantitativos como cualitativos en el material amplificado. Ejemplo en *Music for Amplified Toy Pianos* (1960) de John Cage.
- Sistemas de operación manual: sistemas de precisión que son ejecutados con o sin la ayuda de determinaciones, normalmente por los mismos ejecutantes sobre discos, cintas magnéticas, radios o micrófonos. Ejemplo en *Variations IV* de John Cage.

- Sistemas de auto-anulación o escondidos: los sonidos amplificados se dirigen a un modulador en anillo que funciona siguiendo una partitura separada con su propio y estricto plan temporal. De esta forma es imposible prever qué sonidos se oirán directamente y cuáles a través del modulador. Ejemplo en *Cartridge Music* de John Cage.
- Sistemas basados en la contingencia: se programa el ordenador para que controle los sonidos a través de fórmulas aleatorias, cuyos efectos creados y percibidos por el oyente serán imposibles de conseguir de ninguna otra forma.
- Sistemas cuya activación depende del movimiento: mediante aparatos fotoeléctricos el sonido se mueve y proyecta en el espacio. Se utiliza el sonido para crear imágenes.
- *Feedback*: aparece cuando el nivel de sonido de un sistema de instrumento/locutor amplificado es tan alto que, cuando el instrumento y el locutor están muy cerca el uno del otro se crea un circuito continuo que literalmente se autoalimenta, produciendo un sonido continuo.
- Sistemas de entornos “privados” y el entorno natural: son sistemas de transformación que son utilizados para modificar los sonidos de instrumentos acústicos que los accionan.

Lo importante en cada caso es conseguir un encuadre del sonido, para lo cual los medios intervienen desde la toma misma de sonido, y no solamente en la mezcla y en el montaje. En definitiva se trata de la acción de encuadrar, de producir un tema-tiempo que equivalga al mismo tiempo a una imagen-tiempo. No por casualidad, Schaeffer (1959: 67) acuña el término de

“film de música”, ya que el único medio preciso para crear música a partir de objetos sonoros es el montaje. En otras palabras, “el juego instrumental es sustituido por una construcción armada con las tijeras y la cola, igualmente nota por nota, y por mezclas armónicas y contrapúnticas en las que el cerebro desempeña el papel antes reservado al músculo y a los nervios” (Schaeffer, 1959: 65). Se trata, por tanto, de transformar el movimiento en música, con lo cual se consigue introducir directamente la categoría de espacio. Así, si la pintura y la escultura aspiran a asumir el concepto de tiempo, convirtiéndose en artes “cinemáticas”, la música explora sus posibilidades espaciales a partir del control de las variaciones continuas de los componentes del sonido. Por ejemplo, este ha sido el objetivo de la “música estocástica” de Iannis Xenakis, que utiliza la teoría y el cálculo de probabilidades a la hora de organizar los sonidos electroacústicos (Xenakis, 2009: 200). El propio Xenakis tiene muy en cuenta el modelo del cine en esta unión del espacio y el tiempo, aunque incluso propone un proyecto para el cine para conseguir una inmersión mayor en la noción de espacio musical (Xenakis, 2009: 198-199):

- En lugar de la pantalla plana, imaginemos pantallas alabeadas cuyas curvaturas varíen entre límites muy amplios.
  
- El perfeccionamiento técnico de la proyección puede suprimir la oscuridad de la sala, lo cual permitiría crear ambientes coloreados mediante el ritmo y el color de las emisiones luminosas, que, con sus efectos oblicuos o perpendiculares, transformarían la configuración espacial de las superficies alabeadas.

En cualquier caso, las técnicas electrónicas hacen posible que la visión y el oído se confundan: la música no se interpreta, sino que se proyecta. Al respecto, sirven las siguientes definiciones de Schaeffer (1959: 84):

- *Música espacial.* Se llama música espacial a toda música que en el momento de la proyección de las obras en público se preocupa por la localización en el espacio de los objetos sonoros.
  
- *Espacialización estática.* Se considera como espacialización estática toda proyección que hace oír tal o cual monofonía como emitida por una fuente perfectamente localizada. En consecuencia, dicha espacialización habrá sido prevista en el momento de la mezcla, efectuada en cintas magnéticas sincrónicas, pero distintas, y proyectadas respectivamente por fuentes sonoras distintas, reales o virtuales.
  
- *Espacialización dinámica.* Recibe el nombre de espacialización cinemática toda proyección cuyo efecto es hacer describir trayectorias a los objetos sonoros a medida que se desarrollan en el momento de la concepción de la obra; se realiza en presencia del público por un operador-director de orquesta, encargado de realizar la espacialización cinemática con la ayuda de aparatos apropiados (proyector de música espacial).

Además, se trata de una música acusmática, ya que, al igual que el cine se proyecta en una sala, esta música, en los casos en los que no intervienen intérpretes en directo, se transmite sobre un soporte material, como la cinta magnética u otro soporte analógico o digital, sin que participe ningún instrumento o voz en tiempo real. Las imágenes sonoras se consiguen a través de los puros actos de sonido, de palabra o de silencio. Pero, al mismo tiempo, la tecnología electrónica también ofrece nuevas formas de organización, bien aleatorias o totalmente prefiguradas, que constituyen a la vez la capacidad ontológica del sonido y la posibilidad del pensamiento compositivo.

En definitiva, en la música electrónica adquiere un papel importantísimo la ciencia del timbre, de la cual se derivarán ahora los elementos portadores de la forma y del propio pensamiento musical. Todo se reduce a una ciencia matemática e informática de la duración y del tiempo musical. Y, como afirma Hugues Dufuort (2008: 5):

Para explicar la función fisiológica del timbre ya no son suficientes los esquemas resultantes de la excitación por el estímulo. La especulación sobre el timbre ya no puede ignorar el entorno. El timbre, como las ilusiones sensoriales, debe ser considerado como el resultado de una operación orgánica. Ha de verse como una forma específica de relación entre el organismo y su entorno.

Dufuort también se refiere a la posibilidad de establecer un pensamiento orgánico, pero desde la perspectiva del timbre, del puro sonido, lo que significa que el oído no buscará los elementos disgregados de los temas-movimiento, sino las esencias de la pura duración. Se busca abordar la estructura del fenómeno sonoro, pero para conseguirlo no son factibles las experiencias sensorio-motrices directas fundamentadas en la percepción, la acción y la afección. Las conexiones auténticas se revelan “a través de procesos de perturbación, de transición” (Dufuort, 2008: 7). Con la informática se puede controlar el halo armónico del sonido como si fuera un tratamiento de señales, y, al respecto, la audición ya no se fundamenta en un esquema sensorio-motor, sino en descubrir los elementos como mensajes.

Se descubre así la importancia de la ciencia del timbre, fundamentada en el tratamiento de tres parámetros (Dufuort, 2008: 8): “el perfil de la envolvente de amplitud, la frecuencia de los formantes y la evolución temporal de los componentes espectrales, modulados en número, en energía y en distribución”. Pero lo más importante radica en entender que el timbre, el puro sonido, responde a una relación dinámica y funcional entre el espectro y la intensidad, lo que significa que se eleva el timbre a la categoría de elemento portador de forma. La forma ya no puede ser diferente de su propia génesis, es el propio devenir del sonido. Y al centrarse en el timbre y no en el movimiento de las alturas, se consigue una visión directa del tiempo



desde los sonidos. Y no resulta un contrasentido referirse a una “visión”, porque “la música ha alcanzado, por la calidad sonora, el equivalente de la profundidad, la fluidez y la luminosidad” (Dufuort, 2008: 13). La organización del sonido equivale, en definitiva, a la organización de un espacio de imágenes sonoras resultantes del trabajo sobre tres niveles: el microfenómeno de las texturas; el nivel de percepción de la armonía, el timbre y el ritmo; el nivel macroscópico de globalidad sonora.

Los procesos de la nueva música están íntimamente vinculados a la percepción de una profundidad del espacio. La impresión de espacio es el resultado de la tensión que se mantiene entre los tres niveles de integración, de escala diferente. El motor principal de las tensiones ya no es la armonía, ni incluso la orquestación, sino la multidimensionalidad del material y la diversidad de sus estructuras de orden. Un proceso a una escala determinada no se revela sino en contraposición a los procesos de las otras escalas (Dufuort, 2008: 15)

Esta técnica del timbre comenzó ya en la música instrumental, de la mano de nombres como Ligeti o Xenakis, que en obras como *Atmosphères*, *Lux Aeterna* o *Metastasis* trataron la polifonía como una función de síntesis de texturas, convirtiéndose el timbre en un elemento portador de forma porque al no poder escucharse las polifonías formadas por las diferentes voces instrumentales la globalidad sonora absorbe y convierte en secundarios los elementos de la altura, duración e intensidad (Dufuort, 2008: 11). Asimismo, se admiten los sonidos de variación continua, variación que se apoya en todos los componentes del sonido, especialmente en la frecuencia (*glissando*) (Xenakis, 2009: 200). A partir de aquí, la ciencia del timbre ha encontrado en la informática y la música espectral las máximas posibilidades, como demuestra Jean-Claude Risset en *Inharmonique* (1977) y *Songes* (1979).

# ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

Tesis doctoral

Der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald gewidmet

## LUX AETERNA

$\text{♩} = 56$ , SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ \* György Ligeti, 1966

Sopr. 1-4: stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle

pp sempre

1 Lux lux lux ac - ter

2 Lux lux lux ae -

3 Lux lux lux ae -

4 Lux lux lux ae -

Alt 1-4: stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle

pp sempre

1 Lux lux lux ae - ter -

2 Lux lux lux

3 Lux lux lux ac -

4 Lux lux lux

Gyorgy Ligeti, Lux Aeterna (1966)

Glissandos de cuerda, compases 309-14 de *Metastasis*

309 310 311 312 313 314

10 violines primeros 12 violines segundos  
8 violoncellos 6 contrabajos

5cm = d = 50MM

3cm = h (6char)

IX. octubre 54

Iannis Xenakis, Metastasis (García Bacca, 1990: 737)

En la música de Ligeti, la polifonía se extiende creando un espacio acústico, auténticas imágenes sonoras conglomeradas y con volumen propio. Por lo que se refiere a Xenakis, la imagen ya se desprende de la propia partitura, en la que queda descrito gráficamente el resultado sonoro y no los componentes del sonido.

Por otro lado y volviendo al terreno de la música instrumental, la *Minimal Music* introduce el concepto de “audición inmediata”. Cuando se aplica el término minimal a una obra hay que pensar en una reducción drástica de los elementos constructores que la forman así como de los elementos materiales de que está formada. Pero pese a la escasez de materiales, el propio concepto de “minimal” propone fórmulas que permiten el desarrollo en el tiempo. Dichos procesos son la repetición de secuencias de manera obstinada y de los largos períodos de armonía estática. Como se ha visto, la crisis de la acción y los obstinatos ya se habían utilizado antes, pero lo que diferencia la Minimal Music es que son composiciones que han convertido en absolutos protagonistas dichos elementos. En la Minimal Music, los elementos mínimos y repetidos son el todo de la obra. Ya no se trata de desarrollar orgánicamente una serie de temas para direccionar una composición, sino que tan sólo se muestra el material. Steve Reich o Phillip Glass son algunos de los compositores destacados al respecto. La aportación principal de Reich fue su concepto de “música como proceso gradual” (Nyman, 2006: 204), mediante el cual no se refiere al proceso de composición, sino a una composición que es un proceso.

El minimalismo consiste en la reducción absoluta del material sonoro con el único objeto de mostrar la evolución sonora, el devenir mismo del sonido. Así, Reich trabaja sobre un solo fragmento de sonido para someterlo a un proceso mediante el cual gradual y progresivamente se desfasa de sí mismo. Este proceso se sigue hasta que el mismo sonido desfasado se vuelve a encontrar con su inicio.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

The image displays a musical score for Steve Reich's *Phase Patterns*. It is organized into four main sections, each with two staves (treble and bass clef):

- KEYBOARD I:** Shows a single melodic line with a circled '1' at the beginning.
- KEYBOARD II:** Shows a single melodic line with a circled '2' at the beginning.
- COMPLETE RESULTING PATTERN OF KEYBOARDS I + II:** Shows the two lines from the previous sections overlapping in time, creating a complex, layered texture.
- INDIVIDUAL RESULTING PATTERNS FOR KEYBOARDS III + IV:** Shows two more individual melodic lines, similar in style to the first two.

*Steve Reich, Phase Patterns (Nyman, 2006: 207)*

En la música minimalista, lo más importante es que el proceso se oiga. No se tiene que analizar ni estudiar, sino simplemente escuchar. La máxima preocupación de los minimalistas es superar la incapacidad de seguir la obra y conseguir la facilidad por reconocer los elementos estructurantes de la misma. La obra tiene que ser reconocida por el oyente a medida que se produce. Y en esta música, que no presenta margen para la improvisación, el mismo ejecutante también asiste a la audición. Reich describe así el acto de su música (Nyman, 2006: 208):

Esta música no es la expresión del estado mental momentáneo de los intérpretes cuando tocan. Más bien ese estado mental momentáneo de los intérpretes cuando tocan queda determinado en gran medida por la música compuesta que avanza cambiando lentamente. Renunciando voluntariamente a la libertad de hacer lo que momentáneamente nos pasa por la cabeza, como resultado quedamos libres de todo lo que momentáneamente nos pasa por la cabeza.

En definitiva, al compositor no le interesa designar un sonido o un pensamiento musical mediante la notación, sino que prefiere perfilar una

situación en la que puedan darse sonidos, un proceso de generación de situaciones sonoras puras.

### **3.3.4. La composición impresionista en el cine.**

#### *3.3.4.1. Las situaciones ópticas y sonoras puras.*

El modelo de montaje organicista de las imágenes-movimiento se caracteriza por su capacidad de convertir las cosas en objetos de relaciones, en procesos mentales que son exteriores a las propias cosas. Deleuze (2003: 275-286) ha reconocido en el cine de Hitchcock o en las películas de los hermanos Marx la posibilidad de la introducción de imágenes mentales, que destacan porque son capaces de convertir lo mental en el objeto propio de una imagen. No porque muestra el pensamiento de un sujeto, sino porque toma por objeto de pensamiento a cosas que tienen una existencia propia fuera del pensamiento. Ahora bien, con ello se produce una consumación de la percepción, de la afección y de la acción, como demuestran las películas de Hitchcock, fundamentadas más en la interpretación y en la videncia de situaciones que en la acción propiamente dicha.

En las películas de Hitchcock, dada una acción (presente, futuro o pasado), ésta se verá literalmente rodeada por un conjunto de relaciones que modificarán su tema, naturaleza, fin, etc. Lo que cuenta no es el autor de la acción, eso que Hitchcock denomina, con cierto menosprecio, el *whodunit* (“¿quién lo hizo?”), pero tampoco la acción en sí: lo que cuenta es el conjunto de relaciones en las que han entrado tanto la acción como el autor (Deleuze, 2003: 279)

Las acciones se subordinan al cuadro, a lo que se muestra en la imagen-relación, que queda transformada a partir de desmarcas y símbolos. Las primeras son signos que se muestran a partir de relaciones imposibles o contradictorias, como el molino cuyas aspas giran en sentido inverso al del viento en *Agente secreto* (*Foreign correspondent*, 1940) o el avión sulfatador

donde no hay campo que sulfatar de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959). Por lo que se refiere a los símbolos, hay que hacer referencia a los objetos portadores de diferentes relaciones, como en el caso de la llave de la bodega de *Encadenados* (*Notorius*, 1946), que tiene significados diversos para cada personaje de la película. Y en este planteamiento, hay que tener en cuenta también el hecho de que Hitchcock tenía muy en cuenta al espectador, “cuyas reacciones deben hacerse parte integrante del film” (Deleuze, 2003: 281). El propio Hitchcock es muy claro al respecto cuando compara la situación del protagonista de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) con la del espectador que acude al cine:

Estoy seguro que nueve de cada diez personas, si advierten al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a la cama, o simplemente a un hombre que está ordenando su habitación, no podrán evitar pararse a mirar. Podrían apartar la vista diciendo: “No es asunto mío”, podrían cerrar las persianas; pues bien, no lo harán: se quedarán un ratito mirando... (Truffaut, 1993: 175)

En las películas de Hitchcock el espectador se identifica con el personaje a la hora de sufrir el suspense y de relacionar los acontecimientos, siendo el ejemplo paradigmático de esto una película como *La ventana indiscreta*, cuyo protagonista está impedido para la acción y reducido a una situación óptica. En una situación en la que, como recuerda Serge Daney (2004: 203), el sonido entra en relaciones profundamente creadoras con lo visual:

Como director “visual”. Hitchcock sigue siendo fundamentalmente un cineasta del mudo. Es decir que considera todos los sonidos como igualmente artificiales. A Truffaut, no teme confesarle: “El diálogo es un ruido entre otros, un ruido que sale de la boca de personajes cuyas acciones y miradas cuentan una historia visual.” Esto es lo que le permitió, en el marco del cine hollywoodense de los años cincuenta, ser –a su manera– un contemporáneo de los Tati o los Bresson que, en Europa, se planteaban –a su manera– las mismas preguntas.

Con ello, según Deleuze, Hitchcock consume todo el cine de la imagen-movimiento llevándolo a su límite: lo visual y el sonido dejan de estar integrados en esquemas sensorio-motores y se prioriza las situaciones de evidencia y audiencia. Pero, asimismo, Deleuze (2003: 286) también recuerda

que el cine de la imagen-acción siempre ha presentado momentos en los que se produce una crisis de la acción. Son tiempos muertos que actúan entre acción y acción, que cuestionan las estructuras SAS' y ASA' y que invitan a la posibilidad de filmes formados por situaciones dispersivas con vínculos de unión débiles. Se produce, por tanto, el mismo cuestionamiento que ya se ha visto en las composiciones musicales de tipo organicista. A partir de aquí, se puede producir una consumación del cine organicista. En una parte del capítulo final de *La imagen-movimiento*, Deleuze (2003: 286-293) enumera cinco parámetros que caracterizan la crisis del cine norteamericano de la imagen-acción, que son al mismo tiempo un síntoma de la crisis del sueño americano: la situación dispersiva que muestran las nuevas películas, los vínculos deliberadamente débiles entre los personajes, la consciencia clara de una serie de tópicos, la tendencia al vagabundeo y la denuncia del complot social. Para justificar esta crisis, Deleuze apela a las razones generales que se dieron después de la 2ª Guerra Mundial, y que tuvieron que ver con la crisis social, económica, política y moral y su afectación en el mundo del arte en general y del cine particular. Este contexto se encuentra detrás del cine moderno, sean la vía italiana, la francesa, la alemana o la inglesa. El nuevo cine se encontró con una Europa de posguerra llena de poblados espacios desérticos: ciudades en demolición o en reconstrucción, solares vacíos, almacenes abandonados. Y en estos espacios, que Deleuze denomina "cualesquiera", se agita una nueva estirpe de personajes que se caracterizan por su incapacidad de actuar y por su tendencia a la vagancia. Por eso, ¿cuál es la alternativa a la acción? La mirada contemplativa a las cosas y las situaciones, a través de la cual emerge el Tiempo. Al respecto, se puede destacar la gran trilogía de Roberto Rossellini protagonizada por Ingrid Bergman o los filmes de Alain Resnais.

Se produce la superación de esa relación indirecta del tiempo de las imágenes-movimiento. Al respecto, Bazin ya caracterizó un tipo de cine diferente al orgánico en su artículo *La evolución del lenguaje cinematográfico* (2001: 81-90). Y, en la misma línea, para Andrei Tarkovski lo esencial del cine es cómo fluye el tiempo dentro del plano. De esta manera se diferencia

entre la opción del plano y del montaje, es decir, la composición no tiene que depender únicamente del montaje, sino también transmitirse a través del interior del plano, de las cosas temporales que suceden en el plano (Tarkovski, 2002: 138-148). Para Tarkovski lo más importante es que la imagen fílmica surja del plano, de lo que suceda dentro del plano y de su tiempo natural. De esta forma, el tiempo emana directamente de las imágenes. Aunque nunca se puede olvidar el factor compositivo, que vendrá dado también por la naturaleza del tiempo (Tarkovski, 2002: 141):

El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden unas con otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes.

La ambivalencia gira en torno a la alternativa entre el montaje y el plano, también entre la acción orgánica y los momentos de reposo que escapan a la composición. Precisamente, es a través de esta posición de los planos y de este reposo que se puede conseguir una imagen directa del tiempo, que no implicará una detención del movimiento sino más bien la promoción de un movimiento “aberrante” debido a su capacidad de escapar de los centros tonales, del equilibrio de fuerzas, de la gravedad de los móviles y de la capacidad del oyente de identificarlo. En definitiva, lo que el movimiento aberrante muestra es el tiempo como todo, siempre anterior a la regulación que se produce mediante las acciones. Para Deleuze (2004: 65-66), lo que Tarkovski no acepta es que se considere el cine como un lenguaje que opera sobre unas unidades específicas. Por el contrario, se debe dejar que fluya el tiempo de una manera natural. En otras palabras, la función de los signos del cine es conseguir fijar el tiempo. La composición ya no es orgánica porque construye un sistema sensorio-motriz, sino porque cada parte ya contiene el tiempo de manera directa.

Con el reconocimiento de las imágenes-tiempo en realidad se ha planteado una mutación del cine organicista. De las relaciones sensorio-motrices entre diferentes partes, con cuyo montaje se ofrecía una visión



indirecta del tiempo, ahora se pasa a una relación no localizable de situaciones ópticas y sonoras puras, consiguiéndose una imagen directa del tiempo. Otro tipo de cine es posible: Rossellini y De Sica rompen con el esquema sensorio-motriz, es decir, ya no se produce una identificación con los personajes y un seguimiento de su acción, sino que son los propios personajes los que se transforman en espectadores de las situaciones. Y esto conduce a que los objetos y los espacios cobren una realidad material autónoma en la imagen.

Deleuze (2004: 14-33) piensa en otras películas clave para entender la creación de imágenes ópticas y sonoras puras que debilitan los enlaces sensorio-motores. Aparte de Rossellini, cita a Visconti, en cuyas películas “los objetos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos” (Deleuze, 2004: 15). También destaca cómo Antonioni, ya desde su primera película, transforma las acciones en descripciones ópticas y sonoras, mientras que el propio relato se transforma en acciones desarticuladas en el tiempo (Deleuze, 2004: 16). En cuanto a la obra de Fellini, destaca las imágenes mentales y subjetivas en las cuales el personaje se ve a sí mismo actuar en recursos, sueños o fantasías auditivas y visuales (Deleuze, 2004: 17). O en Ozu señala la desaparición de la imagen-acción a través de la escenificación de la vida cotidiana, sin momentos decisivos y con un papel fundamental de largos planos de naturalezas muertas (Deleuze, 2004: 30-31).

Y, como sucedía con la música de Debussy, la triple inversión que define el nuevo cine de Rossellini va más allá de las imágenes-movimiento y su desarrollo organicista en términos de acción, percepción y afección para definir e implicar el propio movimiento en otro tipo de imagen. Según Deleuze (2004: 38-39), la nueva imagen-tiempo se caracteriza por:

1. Las imágenes ópticas y sonoras puras se enlazan en una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento.

2. El espectador accede a una función de “videncia” debido a las relaciones internas que presentan las propias imágenes.
3. Se produce una indiscernibilidad entre lo subjetivo y lo objetivo a partir de las relaciones mentales entrelazadas y de la capacidad de equiparar tiempos diferentes.

Al igual como ha sucedido con la música impresionista, el cine se tiene que pensar de una manera alternativa. Pero no se trata de una cosa más bella, profunda o verdadera, sino diferente, una nueva manera de entender la composición de las imágenes y el montaje (Deleuze, 2004: 63). Se produce un abandono de los esquemas sensorio-motores, pero tampoco se los rebasa ni supera, sino que se rompen por dentro. Esto quiere decir que las percepciones y acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan. El procedimiento de composición es totalmente ajeno al principio de desarrollo. Ahora es el momento de la coalescencia entre lo real y lo virtual, entre lo objetivo y lo subjetivo.

#### *3.3.4.2. Memoria e imaginación: la imagen-tiempo.*

Se pueden reconocer ejemplos de imágenes que muestran una relación directa con el tiempo en otros films. La clave para superar la relación indirecta con el tiempo que presentaba la imagen-movimiento, radica en entender que una imagen nunca está sólo en presente, es decir, el movimiento fundamental aberrante que da cuenta de su duración original también implica una densidad que da información del resto de otros tiempos. Se trata de revelar el tiempo como un todo que es anterior al desarrollo regulado de toda acción, el tiempo como una capa que existe y continúa en el presente. Deleuze (2004: 60-61) destaca tres maneras cinematográficas que se convertirán en seminales para mostrar las capas de pasado en las puntas de presente:

- La profundidad de campo en Welles: las imágenes en profundidad expresan presiones del pasado como tal, cada una con sus acentos propios o sus potenciales, y marcan tiempos críticos de la voluntad de potencia. Cuando Kane va a reunirse con su amigo el periodista para romper con él, más que moverse en el espacio se mueve en el tiempo.
- Los *travellings* de Visconti: al comienzo de *La vaghe stelle dell'Orsa*, cuando la heroína regresa a su casa natal y se detiene para comprar la pañoleta negra con que cubrirá su cabeza y la torta que comerá como si fuera un alimento mágico, no recorre el espacio, se hunde en el tiempo.
- El tiempo en Resnais: la memoria no está ya en los personajes, sino que son los personajes quienes se mueven en una capa de tiempo que los engloba. El pasado aparece como la forma más general, no según la dirección de una memoria subjetiva psicológica.

La novedad de la imagen-tiempo permite un cuestionamiento de las unidades tradicionales de representación, actuación y espectáculo. Ya se ha hecho referencia sobre la nueva calidad de la imagen fílmica, que pasa de ser una parte organicista a una imagen-tiempo. Pero este nuevo estatuto también tiene connotaciones sobre la idea y el guión, sobre la actuación, sobre la música y sobre la relación con el público. Tarkovski ha realizado una síntesis de todo en su obra *Esculpir en el tiempo* (2002). Al igual como Cage reivindica el puro sonido como manera de integrarse en la naturaleza, Tarkovski reivindica la pura imagen:

La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que

expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esta totalidad (Tarkovski, 2002: 128)

Por consiguiente, la base principal de la pura imagen es la observación de las propias sensaciones de un objeto, al igual como en el sonido puro hay que limitarse a escuchar las propias sonoridades del objeto. Y tanto en un caso como en el otro, no se puede desglosar en partes, porque el objetivo de Tarkovski reside en conseguir una imagen pura, en la que no se reconozcan los motivos que llevan a sus creadores a utilizar un procedimiento u otro. La imagen existe para expresar el propio proceso de la vida, tanto sus visiones como sus audiciones. Es en este sentido que se lucha por conseguir algo absolutamente típico, cotidiano.

Se da, pues, la paradoja de que la imagen es la expresión más completa de lo típico. Y que a la vez es tanto más individual y única cuanto mejor expresa lo típico. La imagen es algo fantástico. En cierto sentido es incluso más rica que la propia vida, en el sentido en que expresa la idea de la verdad absoluta (Tarkovski, 2002: 137).

Se trata de conseguir una imagen óptica y sonora pura, que implica una percepción diferente a la que propone el esquema sensorio-motor. Dicho esquema plantea un reconocimiento automático a partir de las acciones y reacciones que se producen entre las diferentes partes. En cambio, la percepción óptica y sonora pura implica un reconocimiento atento en el que se da una intervención creativa de la memoria, produciendo por tanto una descripción. Ya no se establece un prolongamiento de movimientos, sino que se colocan diferentes imágenes virtuales de recuerdos o de puras creaciones.

Tarkovski rechaza los principios de montaje organicistas, en especial las teorías del montaje de Eisenstein. Para Tarkovski, el ritmo de una película no surge de la unión de diferentes partes, sino del tiempo que transcurre dentro del plano. Lo más importante es la tensión del tiempo que transcurre dentro de los planos. A partir de aquí, se unirán los diferentes planos teniendo en cuenta dicha presión.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Del mismo modo que la vida, que fluye y se transforma continuamente y ofrece a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, una película verdadera, con un tiempo fijado con precisión en el celuloide pero que fluye por encima de los límites del plano, vive en el tiempo sólo cuando el tiempo a la vez vive en ella. La especialidad del cine radica precisamente en las peculiaridades de ese proceso recíproco (Tarkovski, 2002: 143-144)

Pero, ¿qué significa que el tiempo queda fijado con precisión en el celuloide? De nuevo sirve la distinción bergsoniana entre un reconocimiento automático o sensorio-motor y un reconocimiento atento o temporal. En primer lugar, la tesis de Bergson sobre el tiempo explica que el pasado coexiste con el presente, se conserva en la misma imagen. En otras palabras, cada imagen actual se rodea de imágenes virtuales del pasado, aunque también de imágenes virtuales de sueños, creaciones y fantasías. Y con las imágenes-recuerdo aparece un nuevo sentido de la subjetividad, muy diferente del movimiento de reacción que se produce en el cine de acción. En el cine de la imagen-movimiento la subjetividad se manifiesta a través de las percepciones, las acciones y los afectos. Pero en la imagen-tiempo es el recuerdo el que colma el movimiento, de tal manera que provoca de nuevo una revisión de esa imagen. La subjetividad ahora se añade al mundo objetivo de las imágenes. Por ejemplo, en los recuerdos y en los sueños de Iván, que presentan una relación de igualdad con las imágenes reales del horror del presente.



*Andrei Tarkovski, La infancia de Iván (Ivanovo detsvo, 1962)*

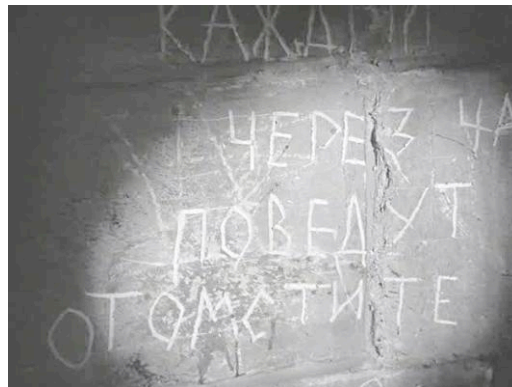
## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Y dichos elementos forman una imagen temporal que rodea y sumerge a los sujetos, de ahí que éstos se encuentren en dicha interioridad. Se produce, por tanto, una coalescencia entre lo actual y lo virtual, entre lo real y lo espiritual. Y en esta unión entre lo material del mundo y lo mental del espíritu el tiempo no es lo interior, sino es la interioridad en la que los sujetos se mueven. La subjetividad ya no se entenderá en términos de acción y reacción, sino que se manifiesta en el tiempo que lo engloba todo. Como explica Michel Chion (2008: 21):

La audacia de la construcción de la *Infancia de Iván* consiste, pues, no en mostrar los sueños de los personajes, sino en comenzar y terminar el film, tras la muerte del muchacho, con uno de sus sueños, como si escapara del tiempo.

Sin embargo, no es exacto que se produzca un escape del tiempo, sino todo lo contrario, porque es la dimensión del tiempo la que engloba todas las imágenes. A esto responde precisamente el uso del sonido y de las imágenes documentales por parte de Tarkovski. Así, en un momento en el que Iván sueña con que lucha con los alemanes, la cámara se posa en un *graffiti* trazado por víctimas de los alemanes: “vengadnos”. Y se puede escuchar dicha súplica. En la misma línea, las imágenes de noticiarios documentales actúan como capas que se superponen a los hechos.



*Andrei Tarkovski, La infancia de Iván*

Lo que permite ahora el cine no es simplemente la ilustración de los sueños y deseos de los personajes. No se muestra simplemente la identidad

de un personaje, sus recuerdos o sus sueños. En lugar de esto, Tarkovski muestra a los personajes en pleno devenir, en pleno recordar, crear y ficcionar, por lo que se constituye una serie de capas que se comunican unas con otras a partir de relaciones no localizables, en un tiempo no cronológico.

Se ha visto que Bergson, en *Materia y memoria* (2006), distinguió dos clases de reconocimiento, uno automático que actúa por prolongación a partir de los movimientos, y otro atento en el que, en lugar de una prolongación, se produce una reformulación y un subrayado de ciertos contornos a partir de la memoria y de la pura creación, en definitiva, una descripción. Se trata, por tanto, de dos esquemas diferentes: 1) el sensorio-motor que es inducido por la acción y responde con una reacción; 2) el temporal en el que a partir del objeto real se refleja una imagen virtual que envuelve o refleja a lo real.

A primera vista parece que la imagen-movimiento, al ser desarrollada y presentada en todas sus caras, es más rica porque es la cosa en cuanto se prolonga en los movimientos. Por su lado, la imagen-tiempo parece necesariamente más pobre. Pero es en este punto donde todo se invierte. La imagen-movimiento retiene aquello que interesa, aquello que se prolonga en su reacción, pero, sin embargo, su riqueza es aparente debido a que en la selección se retienen elementos que hacen que se parezca siempre a lo mismo. Inversamente, la imagen-tiempo es una descripción, una reproducción, pero su sobriedad conlleva una esencial singularidad que la convierte en única.

La imagen óptica pura no desarrolla una subjetividad encadenando percepciones con acciones, sino que convoca a la memoria y a la pura creación. Se trata de otro tipo de percepción, impresionista en lugar de organicista, que conlleva otro tipo de encadenamiento, virtual en lugar de organicista. La subjetividad no es la de la imagen, tampoco la del espectador, sino que se encuentra en el mismo fluir del tiempo que une la materia y el espíritu. El sujeto ahora es interior al tiempo. Así, lo esencial es la no distinción entre lo real y lo imaginario, cada término de la relación

difiere de naturaleza pero sin embargo se sitúa uno al lado del otro, remiten el uno al otro. Y en el proceso de atención es cuando se produce la creación.

La imagen-tiempo se forma a través de dos caras, una actual y otra virtual. Se produce así una coalescencia de lo actual y lo virtual, así como se produce una confusión entre lo real y lo imaginario: el pasado coexiste con el presente, se conserva y se desdobra a cada instante en presente y pasado. El pasado se constituye al mismo tiempo que el presente, por eso es preciso que el tiempo se desdoble. Tarkovski ha empleado la imagen-tiempo para filmes de diversa índole. *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) es un film que reconstruye la memoria autobiográfica. Como explica Deleuze (Deleuze, 2004: 106), tal es la figura metafórica del espejo:

*Zerkalo* constituye un cristal giratorio, de dos caras si se lo refiere al personaje adulto invisible (su madre, su mujer), de cuatro caras si se lo refiere a las dos parejas visibles (su madre y el niño que él ha sido, su mujer y el niño que él tiene). Y el cristal gira sobre sí mismo como una cabeza, indagadora interrogando a un medio opaco: ¿Qué es Rusia, qué es Rusia...?

Y en *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979) se sirve de la literatura de ciencia-ficción para proponer sendas teorías de la capacidad de creación de las imágenes-tiempo, ya que en las dos películas, aunque de manera diferente, se presenta la posibilidad de cristalizar en forma de imágenes los deseos y los sueños de los protagonistas. Zizek reconoce los dos modelos diferentes:

La Cosa-Solaris es *mucho* más “nosotros mismos”, nuestro propio interior inaccesible, que nuestro inconsciente, pues que es una Otredad que al mismo tiempo “es” nosotros, que escenifica la esencia fantasmática “objetiva-subjetiva” de nuestro ser (Zizek, 2006: 133).

*Stalker* se centra en el problema de la fe/creencia: la Habitación hace realidad en efecto los deseos, pero solo para aquellos que creen de una forma inmediata y directa, lo cual explica que cuando los tres aventureros llegan finalmente al umbral de la habitación tengan miedo de entrar en ella, pues no están seguros de cuáles son sus verdaderos deseos/aspiraciones (Zizek, 2006: 137)



## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Esta inconmensurabilidad del pensamiento Tarkovski la relaciona con la necesidad de vagabundeo que ya apunta el propio verbo “stalker” y que hace referencia a la necesidad imperante de ponerse en movimiento, pero un movimiento errante en el cual la acción positiva ya no tiene fuerza. De nuevo, por tanto, se produce una identificación entre el pensamiento y lo material. Serge Daney (2004: 114) se refiere a esta cualidad:

En el cine ya hemos visto vagabundeos urbanos, cowboys que avanzan coquetamente dando pequeños pasos antes de disparar, patinadas de locos, parejas que bailan: jamás vimos el *stalk*. El film de Tarkovski es ante todo un documental sobre una cierta manera de caminar que puede no ser la mejor (sobre todo en la URSS) pero que es lo único que queda cuando todos los puntos de referencia han desaparecido y ya nada es seguro.

Al respecto, otra imagen-tiempo paradigmática la presenta Resnais en *Hiroshima mon amour*.



*Alain Resnais, Hiroshima mon amour*

En esta sucesión de planos, una simple imagen de una mano es capaz de provocar una violenta impresión en la protagonista, porque no se trata de la visión de una simple mano, sino de una imagen que concuerda con otra que ya vivió ella de doloroso recuerdo. Por tanto, gracias a la intermisión de la memoria, se convierte en una imagen mental y en una imagen-tiempo de la que se desprende la información y los sentimientos de la protagonista.

Se destaca, por consiguiente, el factor creativo, pero se trata de una creación proveniente de lo impensado, de lo inconsciente. En otras palabras, en la clave para entender cómo la densidad de lo virtual se introduce en lo

real hay que asumir la capacidad de simulación, la capacidad de generar una realidad que ha existido o que es pura imaginación. Al respecto, Zizek (2006: 213) explica este estatus ontológico de la realidad virtual, que es capaz de recrear tanto la memoria como lo imaginario:

La “apuesta ontológica” de la simulación es que no hay diferencia última entre la naturaleza y su reproducción artificial, es decir, que existe un nivel más elemental de lo Real respecto al cual tanto la realidad simulada como la realidad “real” no son más que efectos derivados, y este nivel sería lo Real de la pura computación: detrás del evento que vemos a través de la interfaz no hay más que pura computación sin sujeto.

Y al igual como con las propuestas de Cage, con el nuevo cine de la imagen-tiempo también se produce un nuevo estatuto de composición que afecta tanto a todos los aspectos de la producción como a los de la recepción por parte del espectador. En definitiva, que la subjetividad de la obra no pueda entenderse a través de los nexos sensorio-motores presenta implicaciones que engloban el todo de la obra. Tarkovski (2002: 127-185) explica esto a partir del rechazo del guión convencional y literario, del montaje organicista de Eisenstein, de la actuación según el método Stanislavski y de la posición pasiva del actor:

- Sobre el tiempo y el ritmo: al cineasta no le interesa crear o designar una imagen. Antes que eso, prefiere perfilar una situación en la que puedan darse imágenes y sonidos, un proceso de generación de acción. Los cineastas del tiempo han desarrollado un extenso número de procesos para conseguir que tengan lugar actos cuyos resultados son desconocidos (procesos de determinación por azar, procesos personales, procesos contextuales, procesos de repetición, procesos electrónicos). Por todo ello, el cineasta trabaja con el tiempo en su existencia no estructurada, ya no organiza el tiempo mediante el montaje sino que deja que fluya dentro del plano, que lo tensione. También se prescinde de las relaciones

binarias de ordenamiento (rápido/lento, clímax/estatismo, sonido/silencio, etc.) para conseguir un tema-tiempo puro.

- Idea y guión: un guión nunca puede ser una descripción exacta del proyecto de la película. Antes que eso, el guión actúa como activador de los procesos. Por eso, en pleno rodaje, su estructura siempre será frágil, porque vivirá en continuo cambio. El guión tan sólo proporciona un material para la reflexión, un punto de partida.
- Sobre el actor de cine: el actor no debe conocer el guión completo de la película, sólo de esta manera ofrecerá una interpretación que esté a la altura de la indeterminación de la vida. La tarea primordial de un director al elaborar una escena consiste en poner a los actores en un estado anímico auténtico, convincente, pero esto no se conseguirá con el método de Stanislavski, que actúa planteando preguntas causales.
- Sobre la música y los ruidos<sup>44</sup>: la música no tiene que ilustrar los planos ni mucho menos las emociones. En lugar de eso, tiene que tener la función de un estribillo poético, para abrir así la posibilidad de que nazca una impresión nueva. Asimismo, en la creación de una imagen real y plenamente sonora han de incorporarse los ruidos y los sonidos y prescindir de la banda sonora.
- El espectador: al igual como el actor no tiene que conocer los motivos que llevan al director a utilizar un procedimiento u otro, el espectador también tiene que vivir la película, tiene que estar dispuesto a creer en la realidad de lo que se le muestra en la pantalla. Y la única manera de participar de una manera activa

---

<sup>44</sup> La diferencia entre la banda sonora organicista y la banda sonora impresionista será explicada con mayor detalle en el punto siguiente de la investigación.

es no ver las intenciones del director. Al mismo tiempo, si ya no se procede por asociaciones propias del montaje, se deja libertad al espectador para poner de su parte en la interpretación de lo que se ve.

Se ha visto que al compositor experimental no le interesa designar un sonido o un pensamiento musical mediante la notación, sino que prefiere perfilar una situación en la que puedan darse sonidos, un proceso de generación de situaciones que tanto pueden ser reales, como virtuales o puramente rítmicas. Para ilustrarlo se ha explicado la manera en que los compositores electrónicos tratan los sonidos y organizan los procesos. Al mismo tiempo, se ha visto cómo la organización del sonido equivale a la creación de un espacio de imágenes sonoras puras: el micro-fenómeno de las texturas, el nivel de percepción de la armonía, el timbre y el ritmo y el nivel macroscópico de globalidad sonora. ¿Resulta posible conseguir algo paralelo con el cine? Y si en el estudio de la música electrónica se ha comprobado cómo se conseguía “filmar” y “proyectar” el sonido en un espacio, ahora en el cine se tratará de conseguir lo mismo, es decir, filmar los encuadres como si se tratara de un sonido.

Para referirse al cine moderno Deleuze (2004: 13) acuña los conceptos *imagen pura* y *sonora pura*, explicados según una situación de heautonomía entre la imagen y el sonido. Y esta igualdad significa que lo parlante y lo sonoro dejan de ser un componente de la imagen visual para pasar a ser autónomos. Lo visual y lo sonoro devienen dos componentes autónomos de una imagen audiovisual. Conforme a ello, de la misma manera que en la música concreta o electrónica la categoría de sonido se convierte en principal, trabajando directamente sobre su amplitud, frecuencia y componentes espectrales y no diferenciando entre el timbre y la forma, el cine puede proponer un tratamiento similar sobre las imágenes y los sonidos. Según Deleuze, las películas de cineastas como Godard, Straub o Durasel consiguen encuadres de planos que son sonoros (Deleuze, 2004: 332):

Un encuadre sonoro se definirá por su cuenta por la invención de un puro acto de habla, de música o hasta de silencio, que debe extraerse del continuo audible dado en los ruidos, los sonidos, las palabras y las músicas. Así pues, ya no hay fuera de campo, como no hay sonidos en off para poblarlo, puesto que las dos formas de fuera de campo y las distribuciones sonoras correspondientes, eran aún pertenencias de la imagen visual. Pero ahora la imagen visual ha renunciado a su exterioridad, se ha separado del mundo y ha conquistado su envés, se ha liberado de lo que dependía de ella. Paralelamente, la imagen sonora ha sacudido su propia dependencia, se ha vuelto autónoma, ha conquistado su encuadre.

Además, Deleuze (2004: 345) reconoce cuatro procedimientos para conseguir encuadres sonoros:

- La multiplicidad de micrófonos y su diversidad cualitativa.
- Los filtros, correctores o de corte.
- La reverberación y la absorción.
- La estereofonía, en la medida en que deja de ser un posicionamiento en el espacio para tornarse exploración de una densidad o de un volumen temporal sonoros.

Y a través del cine se podrá comprender cómo este tratamiento científico de los sonidos y de las imágenes equivale al funcionamiento de la memoria, el cerebro o la mente. Al respecto, Pierre Henry, junto con Schaeffer responsable de la creación del concepto de música concreta, explica qué papel fundamental juega la imaginación en la producción de nuevos sonidos:

De niño mi cabeza estaba llena de nuevos sonidos, sonidos que no podían ser interpretados. Ésta es la peculiaridad de la música concreta (,,,) Su esencia es la imaginación. Y esta imaginación está ligada a una técnica: es la fabricación de la música. Fabricación, pero también concepción y composición. Es pensada, imaginada y grabada en la memoria. Es la música de la memoria (Sánchez, 2005: 289)

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Para ejemplificar esta propuesta en el cine sirve la repetición de planos en *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Mariendab*, 1961, Alain Resnais), que equivale a toda una invención de supuestos recuerdos que permiten seguir adelante a los personajes. Se muestra el funcionamiento de la mente y del cerebro a partir de un trabajo sobre los propios componentes de la imagen. Al respecto, el guionista de la película, Alain Robbe-Grillet, se refiere al movimiento del *Nouveau Roman*, con el cual mantiene numerosos puntos de contacto la película:

En el *Nouveau Roman* los objetos no están para describir al sujeto, ya no son de propiedad humana. Están en sí, privados de significación. Son extraños, no por raros sino por ajenos (...) *Marienbad* comparte eso. Es una construcción pura, un objeto sin referencias a ningún dato del exterior. La vida de los personajes empieza con el film para terminar 93 minutos más tarde (Sánchez, 2005: 289)



*Alain Resnais, El año pasado en Marienbad*

Resnais concibe el cine como un instrumento para acercarse al funcionamiento de la mente, bien a través de la memoria o de la pura creación. Pero por memoria no se entiende la creación de un recuerdo o de un *flash-back*, sino la propia vivencia del recuerdo (*Hiroshima mon amour*). Y de igual manera que ya no existe un orden cronológico, también llega un momento en que no se sabe qué es un *flash-back* o qué una pura creación (*El año pasado en Marienbad*). En el cine, por tanto, se busca abordar el

espectro de las imágenes pero también su serialidad, y esto da como resultado un estudio del funcionamiento de la mente, para el cual se prescinde de las experiencias sensorio-motrices directas fundamentadas en la percepción, la acción y la afección y se propone una organización pura de un espacio de imágenes.

En la misma línea, en la música también se ha destacado la propuesta de la *Minimal Music*, en la cual lo más importante es la audición del proceso musical. No se tiene que realizar ningún seguimiento de desarrollo, sino simplemente escuchar. Por eso, la máxima preocupación de los minimalistas es que la obra se reconozca a medida que se produce. También se puede reconocer como característica propia de este tipo la reducción drástica de materiales contributivos, pero lo importante es el protagonismo absoluto del vaivén, del devenir, de la repetición en sí misma. En el cine también es posible reconocer patrones similares. Pero en esta investigación se cree que el ejemplo de cine minimalista no se encuentra en los trabajos de Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1982) en colaboración con Philip Glass, que antes pasarían por recuperar el espíritu de las sinfonías urbanas. Un caso mucho más coherente con la propuesta general del minimalismo se encuentra en la obra de Gus Van Sant, concretamente en *Gerry* (2002) y *Elephant* (2004). Gus Van Sant propone verdaderos encuadres sonoros, pero también una concepción visual que se fundamenta en los recorridos de las figuras, de los personajes.

En *Elephant* se reconstruye un suceso concreto, y para hacerlo se realiza una reconstrucción de recorridos que permitirán la consecución del tiempo como material en estado puro. Se establecen dos niveles de composición. Por un lado, se produce un seguimiento del movimiento físico y literal de muchos personajes elegidos según un acontecimiento crucial – recuérdese: los asesinatos reales del instituto Columbine. Como no podía ser de otra manera, el resultado de ese seguimiento es el encuentro entre varios de los personajes elegidos. De ahí que ese encuentro tenga que ser mostrado relacionando diferentes caras, lo que explica que se muestre una pluralidad de centros, una superposición de perspectivas, una maraña de

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

puntos de vista y, en definitiva, la coexistencia de series que producen el acontecimiento en sí mismo. Y esto conduce al segundo aspecto de la cuestión, que es el de la repetición, porque, para que se produzca el efecto de simultaneidad, tiene que mostrarse el acontecimiento desde todos los puntos de vista, lo que implicará siempre su repetición según esa superposición de perspectivas. Con ello se está mostrando cada serie, cada deambular del personaje, como un momento material puro que afecta al conjunto.



*Gus Vant Sant, Elephant*

En la película destaca la repetición de una escena en concreto, la de un encuentro en un pasillo entre dos estudiantes más otra alumna que pasa por allí, desde los tres puntos de vista diferentes. Son tres momentos diferentes, pero todos pertenecientes al mismo suceso-encuentro. El fundamento de la síntesis se halla, a partir de la cualidad del movimiento, en la repetición de los instantes según las múltiples perspectivas. Es de esta manera que cada serie, diferenciada y repetida, se presenta como un momento material puro.

Finalmente, al montaje de las imágenes, cabe señalar la introducción por parte de Van Sant de diferentes motivos musicales (música para piano de Beethoven) que están excluidos de su contexto y que actúan como puro elemento cinético. Y a este elemento sonido hay que añadir las trabajadas texturas de sonido, que sirven para cristalizar las diferentes capas mentales que se suceden en toda la película.

Por su parte, *Gerry* presenta de una manera más directa esa combinación entre cinestesia y mente. Su argumento se diluye en el tránsito y deambular de dos individuos por el desierto, ambos llamados Gerry. Para acompañar el movimiento, Van Sant acompaña las imágenes con la música



repetitiva de Arvo Pärt (*Alina*, 1999), que sirve como metáfora para informar sobre el movimiento. Pero, al igual como en *Elephant*, también hay un minucioso registro del sonido, en este caso del sonido ambiente. Al respecto, destaca la secuencia en la que los dos Gerry caminan decididos, en la que la cámara sólo encuadra sus rostros durante varios minutos, oyendo sus pasos fuera de campo.



*Gus Van Sant, Gerry*

Se forma de esta manera una coreografía, aunque, como se verá, la coordinación que se produce del caminar acompasado de las dos figuras, no llegará a ninguna parte, es decir, no está confeccionado en una direccionalidad de sentido, sino el simple devenir. El seguimiento de los dos Gerry no equivale a ningún desarrollo afectivo o entendido en términos de acción. Al igual como en la música minimalista tan sólo se insta a escuchar, en esta película tan sólo se insta a mirar cómo la película se forma a medida que se producen los movimientos.

Pero la clave de la interpretación del film se centra en la dualidad de los dos Gerry. Randolph Jordan lo explica al respecto, refiriéndose a los dos Gerry como un sonido y su eco (Sánchez, 2005: 298):

El eco es un reflejo de un sonido que rebota sobre una superficie para crear otro. Es el mismo sonido, sólo que con una vida más prolongada gracias a ese reflejo (...) Los ecos recontextualizan sus fuentes. En primer lugar, un eco es el resultado de un sonido dado reverberando en un contexto diferente del de su origen. En segundo lugar, el eco nace mucho antes de que el sonido original desaparezca, creando una interacción entre los dos. Esta recontextualización puede ser entendida no sólo como un elemento sacado de interacción entre el contexto primario y el secundario, una interacción que es más que la suma de sus partes.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

También se puede interpretar la dualidad de los dos Gerry como la relación entre la imagen y el sonido: el primer Gerry como símbolo de la imagen y el segundo Gerry como símbolo del sonido. De esta manera, la imagen y el sonido se encuentran en su relación cinestésica. La imagen audiovisual es la forma privilegiada para capturar una serie de ritmos visuales y sonoros acompañados de una manera automática. Las dos percepciones se suman cuando el cuerpo sigue un ritmo, convirtiéndose en la respuesta automatizada de las figuras. Esta relación cinestésica se radicaliza en el plano de diez minutos en que los dos Gerry caminan uno delante del otro en un paisaje cada vez más desolado.



*Gus Van Sant, Gerry*

Según Jordan (Sánchez, 2005: 301), “éste es el momento más serial de la película, con capas básicas de sonido yendo y viniendo en ciclos regulares que interaccionan unas con otras sin que una predomine sobre las demás”. Además, resulta fundamental para esta fusión rítmica el final de la película, con la muerte del segundo Gerry (sonido) a manos del primer Gerry (imagen). Pero, según Sánchez (2005: 298), no se debe entender este final como un triunfo de la imagen sobre el sonido sino como su fusión perfecta. Se pasa así de la disociación a la comunión, al ritmo como arte audiovisual total.

### **3.4. LA IMAGEN AUDIO-VISUAL: BANDA SONORA Y BANDA VISUAL**

La confluencia de las imágenes y el sonido entronca con los mismos orígenes del teatro, sea de origen griego (la tragedia) o cristiano (los dramas litúrgicos medievales), lo que también indica que el teatro y la música coinciden en su temporalidad, en ser artes que se realizan y que no quedan nunca fijadas. Esto ya permite la recopilación de una serie de funciones y usos que pueden actuar de modelo para el cine. Carmelo Caballero (2009) realiza su propia síntesis, surgida del estudio del teatro clásico de Lope de Vega y Calderón de la Barca. En principio, Caballero reconoce diferentes funciones de la música teatral:

- Articular el discurso escénico.
- Uso de canciones para contextualizar los sitios geográficos.
- Recreación de ambientes concretos.
- Caracterización de personajes.
- Uso de efectos de sonido, justificados de una manera diegética o, por el contrario, puramente dramática.

Además, si se habla del teatro de Lope de Vega y Calderón de la Barca, es de esperar el uso de la música polifónica de la época, de obras compuestas a propósito para la representación o de composiciones preexistentes, por lo que habría que añadir las connotaciones semánticas de este tipo de música. Sin olvidar que, en cualquier forma de teatro, también pueden resultar fundamentales otros componentes sonoros como los ruidos, los sonidos o las fonaciones. En cualquier caso, la música o el sonido del teatro, sean realizados a propósito para la obra en cuestión o tomados de una fuente preexistente, se transforman para su adecuación en el propio medio teatral.

Se ha concebido el teatro como un arte que fundamenta su totalidad en lo audiovisual. A partir de aquí, hay que estudiar si la banda sonora en el cine plantea o no una problemática diferente a la teatral, en definitiva, si el cine plantea o no un cambio cualitativo respecto al ideal teatral, atendiendo a la posibilidad de establecer una serie de funciones, a las relaciones entre la música y el sonido y al hecho de que la banda sonora no es independiente y tiene un papel específico en la obra global. En principio, se pueden equiparar una por una las funciones de la música teatral con las funciones de la música cinematográfica. En muchos filmes se pueden reconocer estas funciones. Además, Chion (1997: 38-39) añade, refiriéndose al nacimiento del cine y su conexión con el espectáculo teatral:

Las salas de teatro fueron a menudo convertidas en salas de cine, de manera que los conjuntos que habían tocado anteriormente para el teatro –en un sentido amplio, no únicamente operístico–, se vieron abocados a interpretar solamente música de cine. Al mismo tiempo, a principios de siglo, las proyecciones, constituidas por filmes diversos y generalmente cortos, estaban insertas en programas de variedades que incluían ballets, números cómicos, atracciones, etc. La música, de todos modos, intervenía en todos los casos: en los espectáculos de magia, los melodramas, la pantomima, la farsa y en formas de espectáculo como el vodevil americano, el *burlesque*, etcétera.

A su vez, este elemento de conexión recíproco se repitió con el paso del cine mudo al sonoro. Brecht (2004: 247) lo explica:

Este teatro debe no poco al cine. Utilizó elementos épicos, gestuales y de montaje que aparecían en el cine. Incluso hizo uso del cine mismo, utilizando material documental. Algunos estetas protestaron, creo que sin razón, contra el empleo de material fílmico en obras de teatro. Para que el teatro siga siendo teatro no hace falta desterrar el cine, basta con utilizarlo teatralmente. También el cine puede aprender del teatro y utilizar elementos teatrales. Eso no significa fotografiar el teatro. En realidad el cine utiliza constantemente elementos teatrales.

Así pues, se pueden relacionar las diferentes prácticas de música para el cine, así como el propio cine, con las tradiciones de espectáculo preexistentes o paralelas, bien la ópera, el teatro o el ballet. Sin embargo,

Tarkovski (2002: 185) es muy crítico con este uso convencional o tradicional en la música de cine:

Como es sabido, la música entró en el cine ya en tiempos del cine mudo, cuando un pianista ilustraba con su acompañamiento lo que acontecía en la pantalla, con una música que correspondía al ritmo y a la tensión emocional de las imágenes. Ésta era una sobrecarga mecánica de la imagen con música, casual y primitiva. Extrañamente, este principio de utilización de la música en el cine se ha conservado, de manera casi idéntica, hasta nuestros días. Un episodio se “apoya” con acompañamiento musical, para ilustrar otra vez el tema principal y para subrayar su valor emocional.

En cualquier caso, en el estudio de la banda sonora cinematográfica se tiene que comprobar si la relación entre la música y las imágenes es consecuente y coherente con el principio de montaje que se emplea. Por un lado estaría el nivel formal, es decir, la posibilidad de comparar las respectivas capacidades compositivas. Pero siempre desde una coherencia estética. Por eso, a lo largo de este encuentro entre la música, el cine y la filosofía se ha repetido una constante: si realmente hay un nivel en que componer, montar y filosofar es lo mismo, ello sólo es posible desde los propios medios, desde la música pura y desde el cine puro. Se tiene que producir, por tanto, una ilustración, un análisis musical, filmico o filosófico. Y a la hora de estudiar la banda sonora, se tiene que realizar una valoración en función de su coherencia dentro del conjunto. Lógicamente, esta unión es posible debido a las afinidades entre los dos medios. Ahora bien, Chion (1997: 31) también recuerda que “la música encarna un principio de independencia en la sumisión. Aunque ligada por las cadenas de montaje a una escena determinada, la música se hace escuchar y continúa obedeciendo a su propia lógica. Permanece para siempre como un principio en sí mismo.” Esto hace, por ejemplo, que una misma música pueda ser utilizada en diferentes filmes con idénticos buenos resultados. Aun así, esto no impide tratar de establecer un principio de coherencia entre la composición y el montaje para tratar de encontrar una banda sonora consecuente con el tipo de film en el que se integra.

Pero, por el otro lado está el terreno puramente sensible, en el que la imagen aspira a conseguir lo que puede el sonido. Al mismo tiempo, el sonido aspira a presentar un significado concreto por sí mismo, es decir, totalmente alejado de la imagen. Es ahora cuando se habla de una autonomía de la banda sonora, de hecho, cuando la música adquiere connotaciones propias de lo visual. En definitiva, los cineastas pueden pensar a través de las imágenes y a través de los sonidos, y si se ha diferenciado entre una imagen-movimiento y una imagen-tiempo, las relaciones que se establecen entre las dos bandas también serán diferentes.

### **3.4.1. La banda sonora organicista.**

Según la hipótesis planteada, este trabajo quiere acabar con los tópicos que afirman que la música no tiene nada que ver con las artes visuales debido a que aquella no puede superar la faceta de lo intangible y éstas siempre se sitúan en lo concreto. Para Eisenstein, esto no supuso ningún impedimento, pues consideraba que existe una “concordancia absoluta y relativa de *imagen y sonido entre sí* y de los dos juntos *con las emociones humanas concretas*” (Eisenstein, 2001b: 132). Se trata, por tanto, de demoler las contradicciones entre imagen y sonido, o entre el mundo visible y el mundo audible, siempre, eso sí, relacionados con un sujeto perceptor. En la misma línea, Gance conseguía pensar el cine a través de conceptos musicales:

Pues bien, mediante las reimpresiones he intentado rivalizar con la música yuxtaponiendo en el espacio, como si fueron unos instrumentos, unas figuras, unas visiones transparentes que se oponen, se enfrentan, se funden, mueren, renacen, igual que una armonía viviente. Pero esto no era suficiente porque estas armonías visuales estaban obligadas a recubrirse incesantemente en una superficie angosta y siempre idéntica. Fue entonces cuando inventé la triple pantalla. Y la armonía visual se convirtió en sinfonía (Romaguera y Alsina, 1989: 467).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Conferencia de 1929.

Eisenstein, en su teorización del montaje también reconoce la posibilidad de obtener imágenes a partir de los sonidos. Pero lo más importante es que considera ese asunto como plenamente histórico: “los griegos, Diderot, Wagner, Scriabin, ¿quién no soñó con ello?” (Eisenstein, 2001b: 132). A continuación, por lo que respecta al cine, a la hora de desprender de la pura imagen componentes sonoros, hay que remitirse también a la capacidad de movimiento. Pero, ¿en qué medida puede realizarse dicha comparación? ¿Se trata sólo de un préstamo superficial de los nombres, o la cosa va más allá? Eisenstein plantea la comparación muy pronto:

Lo más interesante de la música es, desde luego, el hecho de que el movimiento del contrapunto dentro de una pieza musical también se corresponde exactamente con el fenómeno por el que el trazado *material visible* de la imagen en un plano cinematográfico evoluciona dentro de la “senda *mental* entre secuencias”, el proceso que se produce cuando el cine pasa de la fase de composición simple a la de composición múltiple (Eisenstein, 2001b: 31).

Así, pues, es evidente el paralelismo de la música y del cine como artes del movimiento. Pero la comparación no deja de ser superficial, reconocible tan sólo en la analogía del movimiento de dos parámetros diferentes como son el sonido y la música. En cambio, Eisenstein se plantea llegar más allá. Ya lo intentó en sus películas mudas, y, por ejemplo, creó efectos musicales mediante el montaje visual, bien utilizando metáforas visuales, bien a través del propio ritmo del montaje. Se trata de la técnica de la “doble exposición”, que busca precisamente la percepción de un sonido concreto por medios puramente visuales. Y, de nuevo, el elemento fundamental es el contrapunto, con lo que se consigue la simultaneidad de sentidos. El propio Eisenstein explica dicha imagen:

En este caso, el sustituto de lo que en el futuro serían las dos bandas paralelas en la película –la de la imagen y la de la banda sonora– era la doble exposición. Una exposición mostraba la blanca extensión de un estanque, que desaparecía en la distancia al pie de una colina. A partir de ahí, moviéndose hacia la cámara, venía una

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

parranda con un acordeón. En la segunda exposición, encuadrando el paisaje con sus movimientos rítmicos, se desplegaba una serie de bandas brillantes –el fuelle punteado de un gran acordeón, filmado de manera que cubriera toda la pantalla. Con su movimiento y la interacción de variaciones de posición, vistas desde diversos ángulos, se tenía la impresión del movimiento de la melodía, que, a su vez, se hacía eco (del movimiento) de toda la escena... (Eisenstein, 2001b: 127-128).

Para ello, además, encuentra ejemplos en la literatura, en Homero y en Dickens, a través de los cuales se demuestra que el principio que une el sonido y la imagen es el ritmo a través del movimiento de las figuras. Así, se puede coordinar de una manera sincrónica el movimiento de la música con el movimiento de las imágenes. Por ejemplo, unos soldados desfilan en una marcha militar siguiendo el compás de la música. En este caso, el ritmo visual se consigue tanto por el movimiento interno de la escena, el de los soldados, como por el propio montaje.

Pero Eisenstein todavía quiere ir más lejos a la hora de explicar la síntesis del movimiento sonoro:

En el mundo del sonido, esta progresión lleva al ritmo a la categoría de representación gráfica de la oscilación de partículas sonoras, o sea, de interrelación entre tonos no sólo en cuanto a la frecuencia temporal del fenómeno, es decir en términos rítmicos, sino también en cuanto a la periodicidad de oscilación; o lo que es lo mismo, no sólo de los intervalos de tiempo entre la aparición de pulsaciones idénticas de energía, es decir el ritmo, sino también de los intervalos de volumen oscilatorio, es decir la tonalidad. En otras palabras, cuando el elemento melódico se mueve a través del esqueleto rítmico (Eisenstein, 2001b: 41-42).

Se desprende, por tanto, un elemento visual del sonido a través de su entendimiento en forma de partículas en movimiento. Pero ahora hay que conseguirlo a través de las figuras de objetos. Eisenstein reconoce esto mismo en las películas de dibujos animados de Disney, cuando las piernas del ratón Mickey tiemblan imitando el timbre de un instrumento. Sin embargo, el director soviético se propone lograrlo con figuras reales. Y para ello el único recurso disponible es la interrelación de formas gráficas dentro del plano y en el montaje. Es en este sentido que Eisenstein puede



formular una tesis sorprendente: *resolver el problema del montaje audiovisual es resolver el problema del... color.*

Por consiguiente, el principio fundamental del montaje audiovisual, que tiene que buscar la sincronización de sonido e imagen, se resuelve mediante el juego sobre formas y texturas. Ahora bien, si el color es fundamental, eso no lleva a Eisenstein a reconocer la idea de una correspondencia absoluta entre el sonido y el color, es decir, como si una nota musical se correspondiera absolutamente con un color. Eisenstein explica casos que lo han intentado, pero sin conseguir nunca superar la arbitrariedad. Es por eso que la única manera de conseguir efectos musicales de la imagen es a través de sus movimientos, y será este el elemento que le permitirá elaborar una teoría del montaje audiovisual.

En su teoría del montaje, el director soviético consigue explicar sus teorías sobre las relaciones entre la banda visual y la banda sonora a través de la noción de *montaje vertical*, según el cual hay que organizar todos los elementos de la película para que se produzca el avance simultáneo de todas las líneas. Para ello, Eisenstein compara la película con la típica partitura orquestal, que combina el desarrollo horizontal con la disposición vertical de los diferentes instrumentos –aquí los instrumentos serán, fundamentalmente, la banda de la imagen y la banda de la música. Y esta es la manera de incorporar el factor de la música, es decir, basándose en su movimiento horizontal equivalente con el movimiento visual. En definitiva, según Eisenstein, habría un elemento común entre lo visual y lo sonoro, de ahí que el procedimiento de trabajo consistirá en: “ser capaz de captar el movimiento de una determinada pieza de música y seguir la ‘huella’ de ese movimiento, es decir, su línea o forma, como la base de una composición gráfica que se corresponda con la música” (2001b: 173). Y, por tanto, la composición de la banda sonora se tiene que realizar según los contornos de lo visual y viceversa. En otras palabras, se tienen que buscar las correspondencias superficiales y conmensurables.

Sin embargo, ¿no resulta una contradicción este planteamiento de Eisenstein con otro manifiesto que escribió años atrás? Porque

precisamente reivindicaba, junto a Pudovkin y Aleksandrov una relación contrapuntística pero no coincidente entre la imagen y el sonido:

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje.

*Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su “no coincidencia” con las imágenes visuales.*

Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la *creación* de un nuevo *contrapunto orquestal* de imágenes- visiones y de imágenes-sonidos (Romaguera y Alsina, 1989: 478).<sup>46</sup>

Ahora bien, según Eisenstein, no hay que centrarse únicamente en el montaje de las secuencias, sino también en el tratamiento de los detalles interiores. De ahí que el trabajo también se puede demostrar en los planos interiores. Así, a la pregunta sobre si existe montaje en una larga secuencia, Eisenstein responde que “ni por asomo propina esta pregunta un golpe mortal al concepto de montaje. El principio de montaje es mucho más amplio en su alcance. No es correcto suponer que si un actor actúa en una sola secuencia y el director no corta esa secuencia en diferentes profundidades de campo, quedará su estructura ‘libre de montaje’” (Eisenstein, 2001b: 97).

En cualquier caso, para Eisenstein se trata de desarrollar una única idea principal, a partir de la cual se conseguirá un todo biológico, orgánico, ya que el concepto de contrapunto soviético se basaba en “hacer oír palabras y sonidos cuya fuente está en un fuera de campo relativo y que por tanto se vinculan con la imagen visual cuyos datos simplemente evitan” (Deleuze, 2004: 331). Por ello, el principal objetivo reside en la comprensibilidad, en conseguir relaciones fuertes entre las partes:

Tras haber expuesto el tema en una serie de representaciones clave, la tarea consiste entonces en combinar esas representaciones para evocar la imagen básica del tema. El proceso de evocación de esta imagen en la mente del receptor es inseparable de la apreciación de su contenido temático (Eisenstein, 2001b:108).

---

<sup>46</sup> Texto original en *Zhizn Iskusstva*, nº32, 1928

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

Es un trabajo que invita de manera directa al pensamiento, al análisis. Y ello conduce al montaje audiovisual, que Eisenstein denomina vertical pensando en la partitura musical. Se trata de una visión polifónica que incluye todos los elementos y todos los sentidos. Se sigue, por tanto, en el planteamiento del concepto de montaje también en el interior. Hay que recordar que para explicar el montaje en el cine mudo ya acudió a la metáfora musical, concretamente habría que hablar de montaje polifónico, es decir, “un tipo de montaje en el que una secuencia va tras otra no simplemente mediante el vínculo de un único factor –movimiento, iluminación, fases de la trama, etc. – sino donde el *movimiento simultáneo* de una serie de motivos avanza a través de una sucesión de secuencias, en la que cada motivo tiene su propia parte de progresión compositiva, a la vez que es inseparable del conjunto de la progresión general” (Eisenstein, 2001b: 124-125).

REPRESENTACIÓN PLANOS

FRASES MUSICALES  
N.º de compases

MÚSICA

DURACIÓN  
(según compases)

ESQUEMA DE REPRESENTACIÓN  
(Composición)

ESQUEMA DE MOVIMIENTO  
(Gestualidad)

PLANO N.º

I II

Adagio  $\text{♩} = 48$

A B

1 2 3 4

1 1 1 1

2 2

1 2

1 2

Sergei Eisenstein, montaje vertical para Alexander Nevski (Eisenstein, 2001b)

En este ejemplo del montaje vertical de Eisenstein, en el cual se equipara el movimiento de la imagen con el de la música en una partitura audiovisual, se demuestra cómo se consigue una composición con todos los motivos (visuales y sonoros), y con todos los sentidos (vista y oído). El montaje vertical hace referencia a la presencia de dos bandas, de ahí que haya un “cine mudo polifónico” y un “cine sonoro polifónico” (Eisenstein, 2001b: 128). En el cine sonoro, el reto para Eisenstein consiste en descubrir la manera de vincular de una manera vertical las dos bandas, la visual y la sonora, para a partir de ahí poder realizar un trabajo compositivo que permita alcanzar la coherencia temática. En otras palabras, se trata de buscar la sincronización interna entre la imagen y la música. Y el director soviético encuentra esta compatibilidad, esta audición y visión no musical ni visual, en el movimiento, porque “todos los fenómenos se reducen a movimiento. Es el movimiento lo que nos revelará las capas más profundas de la sincronización (...) Es el movimiento, también, lo que revelará a nuestros sentidos el *significado* de una combinación asociativa y su *metodología*” (Eisenstein, 2001b: 129). Y toda la construcción tiene que ir encaminada hacia la consecución dramática y expresiva. Así, para conseguir esta igualdad de movimientos, Eisenstein plantea diferentes analogías:

- Buscar la concordancia métrica de acentos entre las dos bandas.
- Establecer ritmos sincopados y de contrapunto entre las dos bandas.
- Obtener una sincronización que vaya más allá del movimiento rítmico, para conseguir el movimiento melódico.
- Obtener la correspondencia tonal.

Se ha visto que es mediante los procedimientos constructivos que la nueva música consigue agudizar las facetas expresivas. Y se ha explicado que los fundamentos cinematográficos también van encarados hacia esa

posibilidad. No por casualidad, Adorno y Eisler creen que “la evolución de la música autónoma (...) ha conquistado muchos elementos y técnicas que responden perfectamente a la verdadera técnica del film” (Adorno y Eisler, 1981: 51). Conforme a ello, se deduce que hay una coincidencia entre la objetividad del film y de la música: el montaje de la película se asemeja a la composición musical. Sin embargo, es justo en este sentido que, a su vez, Adorno y Eisler quieren demostrar que la comparación entre la música y el cine a través de una identidad de sus movimientos, tal como promueve Eisenstein, no es válida. Desde su punto de vista, dicha comparación es discutible porque se asienta en la relación de los planos estáticos (fotogramas) con la imagen de la música a través de la notación escrita. Por lo tanto, al prescindir del dinamismo de la música real y sólo atenerse a la gráfica del dibujo, el esquema sólo es válido sobre el papel. Además, no hay ninguna posibilidad de justificar esos sonidos con unas imágenes concretas, pues podrían referirse a todo o nada (Adorno y Eisler, 1981: 160). En otras palabras, es necesario romper el mito de la “posibilidad de obtener una relación ‘única y necesaria’ entre una secuencia y su música” (Chion, 1997: 199).

Para Adorno y Eisler, la función de la música de cine tiene que desarrollarse como contrapunto dramático y dialéctico a la acción visual (Viejo, 2008: 190). En palabras de Adorno y Eisler (1981: 92):

Pero la unidad de ambos medios se realiza de manera indirecta: no es la identidad inmediata entre elementos cualesquiera, sea, entre el sonido y el color o la unidad del “movimiento” en general. Si la noción de montaje, tan enfáticamente preconizada por Eisenstein, está justificada en algún lugar, es precisamente en la relación de imagen y música. Desde el punto de vista de la estética, su unidad no es, o es sólo ocasionalmente, una unidad basada en la semejanza, y por lo general es más una unidad de pregunta y respuesta, de afirmación y negación, de esencia y fenómeno. Tanto la divergencia de los medios expresivos como su concreta naturaleza prescriben este carácter de montaje.

El principio que se propone, como se ha visto anteriormente, es el de la separación autónoma de elementos. Una propuesta que coincide con la

de Brecht, el cual también se preocupó sobre la naturaleza de la música de cine (Brecht, 2004: 246-260):

- Clarificación musical. La representación musical tiene que sustituir el lirismo de los intentos de reproducir “estados de ánimo” por una música que sea capaz de reproducir los gestos sociales para sacar así conclusiones sobre la situación social.
- La música gestual evita el ensimismamiento narcotizante de la emotividad y propulsa el pensamiento activo del espectador.
- Separación de los elementos que forman el cine. La música y la acción se tienen que tratar como elementos totalmente independientes.
- Se tiene que destacar la capacidad lógica de las piezas musicales y aplicarla al cine para conseguir una unión de elementos coherentes y contruidos.

Asimismo, Adorno y Eisler critican algunos de los usos convencionales de la música en el cine, como el uso del típico *leitmotiv* o la melodía fácil que tiene siempre que acompañar aquello visual que acompaña (Adorno y Eisler, 1981: 17-35). Porque, al mismo tiempo que se demanda su autonomía respecto a la imagen, la música de cine está bajo el signo de la funcionalidad, de ahí la necesidad de una atomización de las formas y del impedimento del desarrollo autónomo, simplemente porque no hay espacio suficiente para componer un desarrollo musical. Como recuerda Chion (1997: 31), “cuando un músico compone para el cine, el uso y la práctica legal conservan el término de música para algo que ya se presenta con otro aspecto (fragmentado), con otra función y otra lógica, y especialmente en otro contexto diferente al de la obra musical, en el sentido en que esta noción se ha formado últimamente en occidente”.

En efecto, la utilización de formas musicales totalmente desarrolladas sobre un material dramático conduciría antes al terreno de la ópera. A lo sumo, esto significa que muchos fragmentos de música de cine se tienen que basar en discursos fundamentalmente discontinuos, e incluso el uso de *ostinatos* o efectismos relacionados con el ritmo y el sonido, que también corresponden a la nueva música del siglo XX, no trazan discurso alguno. Así, aparte de su valor esencial, la música será fundamental para “hilvanar la acción, para unir o separar los diferentes tiempos o escenarios, la penosa construcción de la exposición fílmica y de la narración se hacen más fluidas, más candentes y se elevan a la categoría de expresión a través de la música” (Adorno y Eisler, 1981: 49). Y es en este sentido que la música funcional de las películas tiene que erigirse en un fenómeno autónomo y válido por sí mismo, el de agente estructurante que se comprende como una parte integral y configurada del todo.

En definitiva, en el cine de la imagen-movimiento el papel de la banda sonora se tiene que entender como una parte más que ayuda a formar el todo. Y en dicho tipo de filmes las relaciones entre lo sonoro y la imagen serán totalmente consecuentes y dependientes. Así, la música de cine también puede funcionar mediante la articulación de un tema o *leitmotiv*, cuya historia vendrá dada por su capacidad de transformarse y variarse según las modulaciones, los cambios de instrumentación, de rítmica, etc. La diferencia estribará en que el desarrollo no vendrá dado por elementos estrictamente musicales, sino por el significado de las imágenes, creándose un todo lleno de significado. Conforme a ello, la música actúa como un agente estructurante, estructura instantes distintos. José Luis Téllez lo explica al afirmar que “gracias a la aparición de la música, un instante y el otro se oponen, engendrando un significado. Se ha producido una ‘transversalidad’, un cruce de momentos, el significado se ha enriquecido con una metaforización. Pero la acción de la música no se detiene ahí: puede añadir además nuevos elementos. Cambios en la orquestación, la dinámica, la armonía..., establecerán además un *comentario* sobre el

sentido del emparentamiento: el pasado ideologiza el presente” (Talens y Zunzunegui, 2007: 43).

Llegados a este punto, como recuerda Chion (1997: 119), no existe una fórmula absoluta y homogénea que sirva para establecer un listado de las funciones de la música en el cine, en concreto en el cine clásico u organicista. Sin embargo, siempre teniendo en cuenta este factor, el propio Chion establece su propia lista, no de funciones, sino de caracteres que presenta la música grabada en el filme (Chion, 1997: 123-134):

- La invisibilidad del equipo de producción de la música, es decir, no suelen aparecer en la imagen los instrumentos ni los cantantes. Aunque, al respecto, también es frecuente la introducción de música diegética, sobre todo de canciones.
- La inaudibilidad de la música. La música está concebida para que no se oiga conscientemente, sino como acompañamiento de acciones y diálogos.
- La música traduce emociones, es un significante de la emoción. La música interviene en escenas de gran emoción sentimental.
- *Narrative cueing*. Expresión inglesa que hace referencia a la posibilidad de la música de cumplir funciones semióticas, ya que puede crear completamente el sentido de una escena<sup>47</sup> o puede subrayar los principios y finales de una secuencia.
- La música, factor de continuidad rítmica y formal, fundiendo las discontinuidades del montaje.

---

<sup>47</sup> Las posibilidades semióticas de la música se pueden reconocer y constituyen, al mismo tiempo, funciones particulares en la banda sonora: dar el verdadero significado de un filme, crear el tono y atmósfera, acelerar o retardar la acción, recrear una época o un ambiente, anticipar o indicar cuál es el tono o significado de una escena, intensificar el sentido de una escena, dar cohesión a diferentes escenas, recuerdo de elementos anteriores, clarificar la psicología o el carácter de un personaje, dar credibilidad a una película (Cueto, 1996: 21-33).



- La música, factor de unidad de la obra, especialmente por medio de un conjunto de temas repetidos bajo diferentes formas, que constituyen la seña de identidad del filme.

Por consiguiente, si se comparan estas funciones de la música en el cine con las que anteriormente se han propuesto para el teatro, se puede comprobar que no existe un cambio cualitativo al respecto. Las diferencias, obviamente, se producen en las posibilidades de los propios medios cinematográficos. Ahora bien, el cine también propondrá otro uso de la música y de la banda sonora en general.

### **3.4.2. La banda sonora impresionista.**

En cualquier caso, la propuesta de Adorno y Eisler sigue planteando y matizando el entendimiento de la obra desde una perspectiva organicista. Pero se ha visto que existe un modelo alternativo y diferente, y este es el de la música-tiempo y el cine-tiempo. La diferencia entre la banda sonora organicista y la impresionista no coincide con la separación entre el mudo y el sonoro, sino por los diferentes usos que se presentan de lo sonoro, lo musical y lo parlante. Tarkovski, para quien la música también era muy importante a la hora de pensar el cine, reemprendió la crítica de Adorno a Eisenstein sobre la no confluencia del movimiento orgánico de la imagen y de la música, pero ahora destacando lo estático de cada plano como una imposibilidad que el montaje no llega a solucionar. Así, para Tarkovski, el ritmo no tiene que depender únicamente del montaje, sino también transmitirse a través del interior del plano, de las cosas temporales que suceden en el plano, siempre incluyendo la dimensión del sonido (Tarkovski, 2002: 146). Por consiguiente, la banda sonora no tiene que presentar una relación orgánica con las imágenes. En lugar de eso:

A mí lo que más me convence es un método en que la música surja casi como un estribillo poético. Si en una poesía nos encontramos con un estribillo, entonces, enriquecidos por la información de lo que acabamos de leer, retornamos a aquel punto de partida que inspiró al autor a escribir aquellos versos. El estribillo hace que en nosotros renazca aquel estado originario con el que nosotros entramos en ese mundo poético que para nosotros era nuevo. Y a la vez hace que lo revivamos de nuevo, y además de forma inmediata (Tarkovski, 2002: 186)

También resulta obligado atender a la faceta del sonido a la hora de otorgar a una escena un significado concreto, teniendo en cuenta que a veces una imagen neutra no es capaz de aportarlo. Como decía Eisenstein, se tiene que superar el tópico que dice que la música es el arte de lo no material o intangible. Sin embargo, ahora la clave del asunto se encuentra en obviar la correspondencia entre el movimiento de lo sonoro y el movimiento de lo visual. Ahí está precisamente el poder de la música, en ser capaz de representar de una manera directa cualquier escena o sentimiento, sin por eso tener que presentar ningún parámetro afín con la imagen concebida –por ejemplo, una imagen pausada y estática puede ir acompañada por una música rápida y viceversa. Ya no se trata, pues, de ilustrar un contenido y de presentar una relación orgánica con las imágenes, sino de abrir la posibilidad a una impresión totalmente nueva. En realidad, hay una separación, una relación de discontinuidad entre la imagen y el sonido, de la misma manera que el componente musical melódico se opone al rítmico. Lo que se oye en la imagen en forma de estribillo es una melodía y un ritmo que constituyen a la vez las diferentes densidades temporales, las puntas de presente y las capas de pasado.

En las bandas sonoras de los filmes de la imagen-tiempo, la música y los sonidos no se definen por la dialéctica entre lo sonoro y lo óptico que se resuelve en una síntesis, sino por su capacidad de erigirse en elementos puros y autosuficientes (Deleuze, 2004: 128). A partir de aquí, no hay que olvidar que lo sonoro no sólo incluye la música, sino también los ruidos y los diálogos. En este sentido, también se ha visto que hay otro tipo de cine en el que se suspende esta visión del montaje basado en la acción organicista para practicar un cine fundamentado en lo vidente, en la contemplación

estricta de lo que sucede y se escucha dentro del plano más que en las relaciones entre plano y plano. Como se ha visto, para caracterizar este nuevo estadio del cine resulta fundamental el reconocimiento realizado por Bazin de dos grandes tendencias en el cine, fundamentadas por los directores que creen en la imagen (montaje organicista) y los que creen en la realidad (imagen pura). Además, a partir de la irrupción del cine sonoro, Bazin identifica, de una manera paralela al cine organicista que incorpora la banda sonora, una alternativa en la que se produce un reconocimiento entre lo visual y lo sonoro. Pero lo más importante del nuevo cine es la relación que se produce entre ambos niveles, ya que ambos fluyen libremente en la imagen. Este reconocimiento de Bazin surge a partir de sus estudios del cine neorrealista italiano, en el que el plano-secuencia tiende a reemplazar el montaje de representaciones. Se trata de un cine que prioriza las visiones y audiciones de situaciones corrientes y cotidianas en lugar de la acción propia del montaje organicista. Rossellini y De Sica rompen con el esquema sensorio-motriz, es decir, ya no se produce una identificación con los personajes y un seguimiento de su acción, sino son los propios personajes los que se transforman en espectadores de las situaciones. Y esto conduce a que los objetos y los espacios, con sus movimientos y sonidos, cobren una realidad material autónoma. Aunque no hay que olvidar que ya en el cine mudo, Ozu trató con espacios vacíos y desconectados, con naturalezas muertas, y cuando hizo películas sonoras siempre tuvo muy en cuenta la disociación entre lo visual y lo sonoro (Deleuze, 2004: 326).

Conectando con la teoría de André Bazin de un cine impuro que dialoga con las otras artes resaltando siempre su especificidad, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet se han acercado en sus películas a la literatura, al teatro, a la ópera, a la música y a la pintura. En *Crónica de Ana Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967) filman la música de Johan Sebastian Bach sin separar el punto de vista visual de la cámara y el punto de vista sonoro del micrófono. Se renuncia así a cualquier tipo de montaje para situarse en el mismo plano que el espectador-oyente. Pero, al mismo tiempo, la música, los sonidos y la palabra abandonan sus funciones de

hacer ver o ser vistas y se convierten en independientes, en elementos materialistas y arqueológicos que forman parte de la imagen visual y que necesitan ser leídos para que se produzca el hundimiento en el acontecimiento y se consiga captar todo lo que hay escondido a nivel social y filosófico (Deleuze, 2004: 324). Es la voz de Anna Magdalena cuando hace oír las cartas del propio Bach y los testimonios de un hijo, el libro que se ve y se lee en *Fortini/ Cani* (1977), los actos de habla extraídos de los mitos en *Della nube alla resistenza* (1979) o los diálogos de *Möses und Aron* (1975).

En la ópera *Möses und Aron* (1931-32), Schönberg propone un enfrentamiento entre Moisés y Aarón sobre la posibilidad de decir las cosas. El conflicto entre los dos personajes radica en discutir sobre la pertinencia o no de las representaciones, y tiene implicaciones directas sobre las formulaciones estéticas: Moisés se expresa a través del *sprechsegang*, forma de cantar a medio camino entre lo cantado y lo narrado; mientras que Aarón canta de una manera expresiva, en la forma típica de la ópera. De entrada, Moisés lo deja claro: “ninguna representación puede darte una imagen del Inimaginable” (Acto I, escena segunda). Pero su fracaso y su contradicción, porque, al fin y al cabo, las tablas con los mandamientos son una representación, también es el reconocimiento de Schönberg de que la música se tiene que construir, de ahí las palabras de Aarón que hacen referencia a esa relación entre la forma y la idea: “¡No esperéis la forma antes que la idea! ¡Sin embargo ella aparecerá en el mismo instante!” (Acto II, escena primera). El asunto radica en la meta inalcanzable de la posibilidad del lenguaje original, dentro del cual se incluye el propio nombre del Dios único: YaHVeH, nombre que está prohibido pronunciar. Y es que infranqueable se hace la cuestión de la prohibición judía de las imágenes: “No te harás imágenes talladas, ni figuración alguna de lo que hay en lo alto en los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra” (*Éxodo*, 20, 4-5). Precisamente, la polémica entre Moisés y Aarón también reside en el cumplimiento de esta imposibilidad por parte del primero. Pero que Schönberg unas veces se sienta más próximo a

Moisés –inquebrantable en la imposibilidad– y otras a Aarón –anhelante por la expresión– ya indica la profundidad del problema, teniendo en cuenta además que el propio compositor fue también un pintor aficionado –y lo que más pintó eran rostros humanos. ¿Desobedece Schönberg la ley que él mismo evoca? Al respecto, Josep Casals (2003: 521) explica que “más bien muestra de modo distinto la ambivalencia del arte”, que Nietzsche (2000a: 133) luchó toda su vida por explicar: “En el hombre se hallan reunidos la criatura y el Creador: en el hombre hay la materia, lo incompleto, lo superfluo, la arcilla, el fango, el absurdo, el caos; pero también hay el soplo que crea, que organiza, el martillo, el espectador.” Y justamente esas cualidades del crear, organizar, golpear y mirar constituyen el revulsivo positivo del arte y la filosofía frente al desmoronamiento del sujeto, bien ante el diagnóstico del propio Nietzsche cuando enfatiza que todos los actos son instintivos, bien ante la imposibilidad de decir y escuchar el Nombre.

El enfrentamiento entre Moisés y Aarón afecta no sólo a las cosas que le pasan a uno sino lo sagrado que tiene que unir a una comunidad. Precisamente, que dicha confrontación no sólo se produzca en el plano individual, sino también en el social, porque es todo un pueblo el que se pregunta por su destino, es lo que constituye la singularidad de la obra de Schönberg, que Straub y Huillet remarcarán en su versión filmica. Pero los cineastas convierten la dialéctica entre el habla (Moisés) y la música (Aarón) que presenta la ópera, en la relación entre el acto de habla y la imagen visual, entre lo sonoro y lo visual (Deleuze, 2004: 337). Y, de la misma manera, existen una ambivalencia positiva entre las dos partes, no en el sentido que tienen que formar una unión sintética, sino que cada una, desde su parte, forman una disyunción de resistencia en la lectura arqueológica del film: la imagen visual y la imagen sonora rescatan así el puro acontecimiento y revelan lo que hay de imbricado e implicado.

En la misma línea, según Tarkovski, en el estudio del sonido combinado con la imagen se tiene que demostrar que se consigue algo enteramente específico y nuevo; o, según Deleuze, la relación entre la imagen y el sonido se basa en una heautonomía disyuntiva. No por

casualidad, Tarkovski fue un cineasta que destacó por el trabajo sobre el sonido y los ruidos (las situaciones sonoras puras), hasta el punto de otorgarles un papel esencial de cara a la comprensión de determinadas escenas. Tarkovski y sus colaboradores otorgaron al trabajo sobre el sonido la cualidad que ha sido descrita en los apartados en que se ha querido ver en la música potencialidades filosóficas, en el sentido que el sonido puede ser una máquina para reflejar tanto la estratificación del sujeto como lo extrahumano, en su caso el tiempo en estado puro. Esto ya da pistas de cuál será la verdadera faceta de la música y del sonido en sus películas. La grabación de los ruidos supone otra razón para que la música descriptiva o ilustrativa no sea ya válida en el contexto del film. Y, además, de ello se desprende otra manera de tratar el plano visual que se acerca al propio sonido.

Asimismo, Michel Chion destaca que sería “muy poco coherente abordar un arte audiovisual entendiendo que el sonido no es más que un elemento añadido a la imagen” (Chion, 1999: 277). Según esta propuesta, el cine sería el arte de lo visual y descansaría únicamente sobre el marco visual de las imágenes, aunque, eso sí, siempre caracterizadas por su carácter audiovisual. De hecho, Chion añade que “en el cine, las relaciones de sentido, de contraste y de concordancia o divergencia que las palabras, los ruidos y los elementos musicales pueden mantener *entre sí* son proporcionalmente mucho más débiles que las que cada uno de esos elementos sonoros mantiene, por su cuenta, con tal elemento visual o narrativo que está simultáneamente presente en la imagen” (Chion, 1999: 280). Parece, pues, que si se habla de cine puro, siempre habrá un momento en que habrá que remitirse a la imagen. Pero no hay que olvidar que la imagen puede ser visual o sonora. Porque el acto de habla o el sonido también pueden independizarse de lo visual y adquirir su autonomía, su grado de imagen. Con ésta, la imagen visual descubre que está integrada por niveles, por actos de habla y sonidos, que son necesarios interpretar. Justo una imagen u ontología de la imagen. De ahí que lo que pueda mostrar la imagen, sea visual o sonoral, tal vez no necesite de ningún

aditivo, y mucho menos de una música. Desde este punto de vista, Rohmer llega a negar la analogía entre la música y el cine en términos de organización temporal. Para Rohmer, la identificación entre la música y el cine hay que buscarla en otro sitio. Un sitio que él denomina *musicalidad*:

La musicalidad de que me gustaría hablar está ligada, por supuesto, al tiempo, pero de forma secundaria. Resulta *primero* del hecho de que la realidad bruta, en su dimensión espacial y temporal, nos llega directamente en una operación análoga a aquella por la que, en música, reaccionamos al *sonido* (Rohmer, 2005: 99).

Por lo tanto, el arte del cine y de la música consiste en mostrar o descubrir el propio mundo. Ello conduce, claramente, a una negación de la banda sonora, porque es con la imagen pura, que contiene el sonido y los diálogos de una manera integrada, que se tiene que conseguir lo que el sonido consigue. Y es así como el cine consigue transmitir un significado del mundo que antes sólo la música podía rescatar. Y todo ello conlleva, efectivamente, a la negación de la música y los sonidos como simples componentes de la imagen.

### **3.4.3. El melodrama.**

La propuesta filológica de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* es, en realidad, una crítica a las investigaciones del círculo de intelectuales de la Camerata Bardi, que, al final del siglo XVI, convencidos de una manera hipotética de que el texto de las tragedias griegas se cantaba, propiciaron el nacimiento, por casualidad, de la ópera. Con ello se afianzaba una nueva variante de la obra teatral con música en la que se destaca como elemento central la relación entre el drama y la música. La génesis del melodrama (drama y música), y eso advierte Nietzsche (2004: 74), es problemática: “la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado”. Pero, al mismo tiempo, aplicar esta máxima puede conducir a la situación de que en muchas

óperas llega a ser más importante el lucimiento de los cantantes que la propia coherencia dramática.

Es obvio que el melodrama sí que participa de la idea literal y etimológica de “música más drama”, y no hay que olvidar que, por ejemplo, el cine también recurre a la banda sonora como elemento dramático. Pero otra manera de entender la idea de melodrama es en el sentido general visto aquí, es decir, a partir de aquella voluntad formal que pretende estructurar el devenir a través de la conexión de sucesos inmanentes e individuales, pero esenciales y significativos al mismo tiempo. Y para esto el modelo sigue siendo la música pura, sin ningún texto añadido, en lo que Nietzsche llamó la unión de lo apolíneo (la representación del movimiento) y de lo dionisiaco (la irrupción de lo esencial, pero también de los efectos que ello produce).

Al respecto, resulta necesario referirse a Richard Wagner y sus dramas musicales, que aspiran a erigirse en una muestra de “arte total” (*Gesamtkunstwerk*). Pero Wagner también abordó las problemáticas relaciones entre la música y el texto. En principio, en el drama musical wagneriano, la música y el drama están unidos desde el exterior, en una clara actitud de vasallaje a la palabra y a la coherencia dramática por parte de la música. No hay que olvidar que Wagner crea el drama musical prescindiendo de las formas previas para siempre subordinar la música a las necesidades del propio drama (Wagner, 1975: 139). Y como recuerda Chion (1997: 195), esta lección será fundamental para la música de cine:

La música asegura en el filme ni más ni menos que las mismas funciones que tiene en el seno de una ópera de Wagner, Debussy, Britten o Dallapiccola. ¿Acaso alguien cree que, en la concepción globalizante forjada por el maestro de Bayreuth, la música siempre está ahí para... que oigamos música?

La música, por tanto, sirve al drama y al filme en su función estructurante o de puntualización. Ahora bien, Wagner introduce también el concepto y la práctica del *leitmotiv*, que Schönberg (2004: 137) consideraba análogo a la función de su serie básica, o, incluso, de su concepto de idea musical, cuyo desarrollo y dilataciones son los que forman la unidad



organicista del drama. Al respecto, la red de *leitmotivs* tiene como función explicar y revelar el sentido de la acción, además de relacionar diferentes escenas, personajes y tiempos. Y esto se consigue mediante el desarrollo musical orgánico.

Por consiguiente, en la relación melodramática, los sonidos de la música representan lo esencial y dionisiaco de los acontecimientos. Sin embargo, el compositor también tiene que recurrir a la composición orgánica de los *leitmotivs* para reproducir dichos acontecimientos. Y es mediante dicha síntesis que Wagner encuentra la afinidad de la música con la idea poética y con el propio drama. En suma, se trata de la afinidad de base entre la música y el drama (Gavilán, 2008: 42):

La música incorpora por completo el drama dentro de sí, porque el drama expresa la única idea del mundo que corresponde a la música. El drama sobrepuja las limitaciones de la poesía en una forma idéntica a cómo la música sobrepuja a todas las otras artes (...) De la misma forma que el drama no pinta los caracteres humanos, sino que los deja presentarse directamente, la música nos da a través de sus motivos el carácter de todos los fenómenos de acuerdo con su más íntima esencia.

Las transformaciones de los motivos musicales, presentes en los dramas musicales wagnerianos pero también en los desarrollos sonatísticos de Beethoven, son una analogía de los procesos dramáticos. Pero otra cuestión muy diferente radica en el hecho de que el melodrama se haya constituido en un género cinematográfico del que se podrían concretar unas características comunes. Javier Marzal (1998: 297-324), en su obra sobre Griffith, propone una concretización del cine melodramático, pues no en balde éste es el pionero que constituyó el cine en narración, cosa que se quiere relacionar con el melodrama. Marzal destaca una serie de elementos estructurales a partir de sus películas que servirán para reconocer esta forma. Dichos puntos son, por ejemplo, la recurrencia a una iconografía heredera del realismo novelesco y teatral en cuanto se refiere a la dramatización de los hechos, de la misma manera que el uso de personajes tópicos que permiten una comprensión e identificación (catártica) por parte del público. Además, dichos patrones se encuentran sujetos a una estructura

narrativa concisa basada en una presentación, la contingencia que provoca el rompimiento y, para acabar, su resolución en el desenlace. Y, lógicamente, otro de esos elementos iconográficos que, según Marzal, hace suyos el melodrama, es el uso de la música como provechosa herramienta para forzar un significado o una reacción. Pero, y esto es lo más importante, el relato melodramático se apoya en todas estas estrategias de una manera cualitativa, es decir, pensando “mucho más en el *cómo* que en el *qué*” (Marzal, 1998: 308), pues se trata de enfatizar la realidad y de darse cuenta de ello.

Ya se ha comentado que la intención de Marzal es tratar de equiparar el melodrama con el hecho de que el cine se convirtiera en el guardián del arte de contar historias a través de la adecuación a la nueva técnica de los típicos argumentos de intereses y desventuras amorosas protagonizados por personajes tópicos, hecho que se debe, aunque no sólo a él, a Griffith. Pero la idea de melodrama que quiere enfatizar este trabajo se encuentra en dos coordenadas que se unen o que son como el pez que se muerde la cola: el ordenamiento de imágenes significativas y la raigambre subjetiva que supone este acto, manifestado tanto en la actitud como en la acción, de ahí que en lo que se conoce como melodrama cinematográfico sean tan importantes los personajes que, por ejemplo, estaban engañados y se dan cuenta de los errores que han cometido para manifestar una voluntad de cambio. Pero el que esta acción se manifieste atendiendo más a la forma ya supera las convenciones del melodrama como género. Uno de los maestros del melodrama fue Douglas Sirk, que comentaba (Hallyday, 1971: 113):

Aquí es donde interviene el *flash back*. En *Written on the Wind*, como en *Summer Storm*, se empieza con una situación final. Se supone que el espectador sabe qué está esperando. Es un tipo distinto de suspense, o de antisuspense. El público se ve obligado a dirigir su atención al *cómo* en lugar del *qué*, a la estructura en lugar del argumento, a las variaciones de un tema, a las desviaciones de él, en lugar del tema en sí.

Es evidente que Sirk entendía perfectamente porqué la música es una referencia ineludible a la hora de construir una película, y es por ello que sus

obras son auténticos melodramas, pero ya en el sentido nominalista y organicista: lo importante es la historia del tema en el mundo material, para lo cual se produce una objetivación de la vida a partir del propio dilatarse y contraerse de los nombres, lo que se plasma en una forma que ya incluye, además, la proyección subjetiva de los sentimientos y un grado de autoconciencia que se manifiesta en la atención en el *cómo*. Esto explica la recurrencia al “tema y variaciones” musical, en el que cada trabajo sobre el tema posibilita tanto un avance horizontal como vertical que equivale a nuevos matices espaciales y temporales del propio protagonista y su historia. Y esta será la base por la que la quintaesencia de la música –el despliegue de las notas– se identifica con la quintaesencia del cine –el despliegue de los planos.

Por otro lado, Rohmer, en su texto *De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música* argumenta la estrecha afinidad que existe entre el cine y la música a través de la filosofía. Pero si dicha analogía es factible no se debe a la evidente posibilidad en el cine de combinar las imágenes con música –una posibilidad que Rohmer, en su cine, siempre ha contemplado con mucha precaución. Por el contrario, Rohmer emplea el concepto de “musicalidad” en la música y en el cine, un concepto que hace referencia a la creación de formas, con las cuáles los sonidos de la música y las imágenes del cine se presentan a la vez como ser del mundo y como materia del pensamiento. Es obvio que el concepto de melodrama sí que participa de la idea literal y etimológica de “melodía más drama”. Pero otra manera de entenderlo es en el sentido que propone Rohmer, es decir, a partir de aquella voluntad formal que implica al devenir, que conecta los cuerpos y los sucesos inmanentes al mismo tiempo que es capaz de presentarlos de una manera consistente. En otras palabras, la música se convierte en un modelo a partir de su elemento compositivo y por su capacidad de combinar el puro devenir sin medida con la acción de una medida capaz de englobar diferentes tiempos y estados. Y esta resolución de la construcción es la que permite que aflore el valor al lado de lo fáctico, de lo visible organizado. En el cine de Rohmer esto se demuestra, por

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

ejemplo, en *Cuentos de las cuatro estaciones* (1989-1998), que tienen el denominador común de tratar el amor desde diferentes perspectivas: el amor en la madurez, el amor en la juventud, el amor en el hombre, el amor en la mujer. En cada cuento todo gira alrededor de uno o dos centros, a partir de los cuales se contemplan las diferentes posibilidades y series amorosas. Y hay un componente de pensamiento muy importante, que Rohmer enfatiza al trabajar con personajes-tipo o en la repetición de la figura del mediador entre dos posibles amantes. De hecho, lo que convierte al cine de Rohmer en novelesco es que se permite una reflexión sobre las diversas relaciones que se establecen. Sin embargo, la fuerza de sus películas se encuentra en otro lugar, en la capacidad para ubicar a los diferentes tipos en segmentos formales propios para así, a partir de su relación, conseguir vislumbrar sus diferencias: los tres tipos de mujer y de amor de *Cuento de verano* (1996) y los tres tipos de hombre y de amor de *Cuento de invierno* (amor-seguridad, amor-inteligencia, amor-verdadero) (1992).



*Félicie entre el amor del hombre-seguridad y del hombre-intelectual...*



*... decisión trascendental de Félicie y el milagro del reencuentro con el amor-verdadero.*

Pero si la convergencia del cine y de la música es posible, también hay que señalar que sus mecanismos y sus resultados son diferentes. Con la composición cinematográfica se levanta un sistema audiovisual que descubre la materialidad de los cuerpos y la presencia de las fuerzas que los implican. Por su parte, la composición musical va siempre más allá de la realidad material del mundo y del cuerpo, pero precisamente para atravesarlos. Por eso, los dos medios coinciden en su capacidad para revelar esa profundidad, la musicalidad de la realidad ontológica en su dimensión espacial y temporal. Lo que significa que el encuentro entre el cine y la música lo realiza la filosofía, que, según la definición deleuziana, es la creación y el pensamiento de nuevas distribuciones a los seres y a los conceptos. Creación y pensamiento en el cine, la música y la filosofía. Creación-pensamiento que desmiembra las relaciones para rehacerlas de nuevo, estableciendo y afirmando una relación de causas y efectos (libertad y destino).

A partir de aquí, en la confección del concepto de melodrama siempre habrá que referirse al sello de los centros culturales, a los elementos heterogéneos que forman los dispositivos y, sobre todo, a las diferentes prácticas de las relaciones. En primer lugar, Douglas Sirk, Kenji Mizoguchi, Luchino Visconti y Pedro Almodóvar son grandes autores melodramáticos, pero sus obras pertenecen a su contexto, sea la cultura clásica germana, la japonesa, la tradición italiana o el folclore español. Seguidamente, a la matización cultural hay que añadir el elemento estilístico, porque el concepto de melodrama puede conseguir la profundidad mediante una estilización acusada y con la selección y combinación espectacular de momentos destacados (Sirk). Pero también mediante todo lo contrario, por la desdramatización y la composición de unas imágenes ópticas y sonoras que muestran la duración de una manera autónoma (Rohmer). A su vez, de este dualismo estilístico también se puede derivar la existencia o la ausencia de un componente moral, social o reivindicativo (Rossellini). O, de igual manera, la construcción puede ser autoconsciente, presentarse de una manera

transparente o destacar las uniones musicales en clave biográfica o en un montaje coral.

En suma, hay que diferenciar distintos tipos de cines, de igual manera como hay que diferenciar distintos tipos de músicas: la composición que articula un todo orgánico a partir del desarrollo de diferentes temas, en un trabajo que se tiene que entender en términos narrativos y psicológicos (clasicismo vienés, de Mozart a Schönberg); la composición que rechaza el desarrollo orgánico para centrarse en la pura movilidad de los motivos y su capacidad de englobar distintos tiempos (Debussy, Ravel, Stravinski y Messiaen); o la composición que evoca y fusiona paisajes, temas históricos, nacionales o el mero sonido de lo cotidiano (Ives, Varèse y Cage).

Y para completar la idea de melodrama hay que anotar que de este carácter individual surge una naturaleza histórica y social, pues el melodrama, desde Shakespeare, también tiene una clara vocación de ser documento de época, incluso contiene fuertes críticas sociales que encuentran su mayor eficacia en su apariencia nada comprometida, individual y subjetiva. En su definición de nominalismo, Adorno (2003: 298) ya destaca este aspecto: “La presión del nominalismo ascendente sacó a la luz el carácter social del arte, que siempre estuvo presente de una manera latente (...). La afluencia de experiencias que ya no fueron moldeadas por géneros aprióricos y la obligación de constituir la forma a partir de esas experiencias, desde abajo, ya son realistas por cuanto respecta al puro estado estético, antes de todo contenido.” Pero, al respecto, si se han diferenciado modelos melodramáticos, también serán diferentes las propuestas sociológicas que presentan. Por ejemplo, hay un modelo organicista que confía en la historia y en la acción humana; y un modelo impresionista que se limita a la audiencia y la videncia pero que, al mismo tiempo, pretende establecer nuevos vínculos con el mundo.

El concepto de melodrama es mucho más rico y heterogéneo que la simple unión o colaboración de la música y el drama. En primer lugar es un concepto que ha servido para muchos sistemas diferentes de representación, eso sí, siempre a partir de la unión de la música y la imagen:

tragedia griega, ópera barroca, belcanto, obra de arte total y cine. Por lo que respecta al cine hay que referirse a una forma moderna de melodrama, y para explicarla se tiene que recurrir tanto al propio cine como a la música, que ejerce como modelo ineludible. Para ello se ha esgrimido un argumento principal: la música y el cine ofrecen una imagen de pensamiento-creación particular caracterizada por su capacidad de erigirse en materia de pensamiento y materia de ser. A lo sumo, el tema de esta investigación no ha hecho sino demostrar que todo el cine es melodramático, lo que significa que existen muchos tipos de melodrama (la composición organicista, la composición del tiempo directo).

En cualquier caso, que se pueda hablar de ello ya significa que los músicos ejercen el pensamiento y la creación a través de los sonidos, de la misma manera que los cineastas piensan y crean a través de las imágenes y de los sonidos. Y se puede producir un reconocimiento del mismo tipo de composición, pero siempre desde los conceptos puros de la música y desde los conceptos puros del cine. Un pensamiento-creación que, en la comparación de los dos medios, forma el concepto filosófico de melodrama o musicalidad.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*



### **3.5. LA MÚSICA Y EL CINE COMO FILOSOFÍA**

#### **3.5.1. La música como filosofía.**

Hasta este punto se han tratado las diversas cuestiones y problemas que plantean la música y el cine. Y desde el momento en que se han barajado cuestiones como el movimiento y el tiempo puede decirse que el tratamiento ha sido filosófico. De ahí, por tanto, la pertinencia de una filosofía del cine y una filosofía de la música. Ahora bien, ello tan sólo ha sido posible desde la música y el cine, desde el reconocimiento del movimiento y el tiempo como elementos propios de la música y del cine. Además, esta es una condición necesaria si se quiere estar a la altura del concepto reajustado, es decir, de lo puro como nueva imagen del pensamiento, ya que se llega a la convergencia de las artes a pesar de la rigurosa y radical especificación de cada medio. Pero cualquier referencia a la filosofía atañe también a la creación y al pensamiento, que tiene que dar cuentas tanto de la *pura* faceta creativa y generadora de ideas como del *puro* acontecer de las propias ideas. En resumen, ahora es el momento de mostrar la música y el cine como vehículos de creación y de pensamiento; es decir, se tiene que poder crear y pensar con los sonidos y con las imágenes. Y si se puede conectar a la música, al cine y a la filosofía es porque los músicos, los cineastas y los filósofos crean y piensan. Pero también hay que recordar que la música y el cine son composiciones de eventos, gestiones de procesos. Lo que significa, al mismo tiempo, que el pensamiento musical y cinematográfico contiene implicaciones ontológicas, son mundo, lo que obligará a plantear la convergencia entre lo material y lo mental y, en definitiva, a seguir con el nuevo planteamiento de lo puro.

Se ha identificado un nivel de análisis en el que una obra musical y una película son equivalentes. Dicha analogía se ha realizado de una forma general, recurriendo a conceptos como el movimiento y el tiempo (en los temas y en las imágenes) e identificando formas de pensamiento y

construcción comunes (organicismo e impresionismo). Así, una composición musical y una película pueden converger en un ritmo formal, en un esquema compartido de desarrollo que actúa a la vez como marco interpretativo de ambas obras. Los modelos fundamentales reconocidos se han derivado de los dos grandes tipos de temas e imágenes reconocidos, el tema y la imagen-movimiento y el tema y la imagen-tiempo. La lógica de cada uno significa una manera diferente de pensar, un modelo de composición diferente.

### *3.5.1.1. La composición organicista.*

Si se han caracterizado la música y el cine como dos medios que cuentan de una manera directa con el movimiento, su comprensión exige ya un análisis de esos movimientos. El propio desarrollo musical orgánico obliga a la inteligencia a acompañar dichas progresiones paso a paso si realmente se quiere poder acceder al pensamiento del todo que es la obra. Se destaca, por tanto, el doble aspecto del pensamiento, el compositor que piensa al crear la obra y el oyente que piensa al seguirla:

El elemento más importante en el estado del alma producido por la apreciación de una obra musical, y que de comprenderla hace un placer, se desatiende las más veces: este elemento es la satisfacción que siente el que escucha, al seguir el giro y las evoluciones del pensamiento del compositor, al pensar precediéndole, y encontrar unas veces confirmadas y otras agradablemente equivocadas sus conjeturas (Hanslick, 1876: 129).

Esto la música lo consigue con la seguridad de la forma, mediante la cual no hace sino mostrarse a sí misma. Es así como la música de Beethoven, Brahms o Schönberg crea un sentido o un discurso a través del constructivismo de los temas-movimiento. Efectivamente, de nuevo se destaca el establecimiento y el trabajo sobre unas partes que, tras el proceso de construcción, quedarán enmarcadas dentro de un todo. Dicho todo se caracteriza precisamente por pertenecer a un orden superior al de

las partes individuales, sin embargo, la naturaleza de ese todo no puede ser estática, antes lo contrario, ya que se conoce por su capacidad de cambio, el todo es siempre lo abierto porque es las partes que lo conforman. De ahí que la audición de una pieza musical orgánica resulta para quien la percibe una pura aventura llena de cambios, contingencias y diferentes probabilidades.

Y esta es justo la primera faceta que afecta al pensamiento, también en su vertiente doble, porque es el compositor-pensador el que crea ese Todo, pero luego es el Todo el que ejerce sus efectos de choque sobre el oyente-espectador, al forzarlo a pensar y relacionar las partes. Por lo tanto, se depende de la composición, de un producto que integra el pensamiento en el sonido para, a su vez, engendrar más pensamiento en el oyente. Ésa es precisamente la base del circuito sensorio-motriz.

El pensamiento musical hay que relacionarlo con el entendimiento de la obra como un todo orgánico formado por partes imprescindibles. Y la relación, de nuevo, se produce a partir de lo sublime, que aparece cuando la imaginación tiene que forzar el pensamiento de ese todo. Lo que cuenta, por tanto, es el intervalo o la capacidad de asociación. Sin embargo, la referencia al movimiento ya indica que, según cómo se dé su tratamiento, se tendrá que hablar de una visión de la naturaleza u otra. Así, puede que el compositor no pueda reproducir mediante los sonidos las imágenes de la naturaleza, pero a través de su creación pura o de su pensamiento puro entra en contacto con la dinámica de esa naturaleza, por ejemplo, reproduciendo su juego de fuerzas. Se presenta, con ello, al mundo como un gran cerebro de relaciones y movimientos, lo que permite ya distinguir una nueva relación entre el pensamiento y la composición.

Pero, a su vez, es mediante estas mismas relaciones formales que se consigue cristalizar los procesos psicológicos. Y este sería el verdadero significado de la forma: el proceso en el que se cristalizan las acciones, las percepciones y las afecciones. Y los afectos se reconocen tanto en las partes como en el todo, aunque ese todo ya no sólo expresa un

pensamiento, sino es ya en sí mismo el propio pensamiento. Precisamente, Adorno atribuye a Schönberg este cambio en la expresión musical:

En él, el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *shocks*, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque éstos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schönberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión. Sirven a la irrupción de la realidad de éste (Adorno, 2003b: 42-43).

En suma, el trabajo de Schönberg responde a una preocupación por la identificación de la música con el pensamiento, porque la variación de los motivos dentro de la composición no remite sino “al propio fondo anímico” (Casals, 2003: 387)). El propio Schönberg lo explica:

Mi deseo es el de unir ideas con ideas. No importa cuál pueda ser el fin o el significado de la idea en su unión; no importa si realiza función introductora, de fijación, variación, preparación, elaboración, desviación, desarrollo, conclusión, subdivisión, subordinación, o básica; ha de ser una idea la que ocupe ese lugar, aunque no hubiese de responder a determinada finalidad, significación, o función; y tal idea debe aparecer, en su construcción y en su contenido temático, como si no estuviera allí para cumplir ninguna misión estructural (Schoenberg, 2003:71).

Es en este sentido que hay que entender el concepto de idea, es decir, el proceso por el cual el sujeto se emancipa y asciende a su propia objetividad. Josep Casals lo explica al afirmar que la idea engloba “tanto la lógica constructiva de la serie como la lógica inconsciente de la expresión” (Casals, 2003: 387). Por lo tanto, el primer paso en falso que se realizará al comprender el nuevo pensamiento musical es atribuir la existencia de un yo unitario. Porque se trata de una ilusión, si hay algún principio en la mente es el de las fisuras y de los dinamismos, de ahí la necesidad de “unir ideas con ideas”, que equivale a decir que se gestiona un proceso.

Por consiguiente, que en la música pura se eliminen los impulsos extramusicales no significa eliminar ni lo humano ni el pensamiento. Ni

mucho menos la mediación organizadora. Así, al respecto, Adorno (2003a: 17) señala que:

La polémica sobre si la música puede representar lo concreto o sólo es un juego de formas móviles sonoras sin duda no acierta con el fenómeno. Tiene que ver mucho antes con el sueño, de cuya forma, como bien sabía el romanticismo, tan cerca se encuentra la música. (...) En música las imágenes del mundo objetual no aparecen más que dispersas, excéntricas, centelleantes y fugaces, pero le son *esenciales* en cuanto imágenes que se pierden y consumen. En música el programa es, por así decir, lo residual. Con ello, *en* música nos parecemos a nosotros mismos cuando soñamos.

A pesar de ello, la recurrencia al sueño es una solución demasiado fácil al problema del pensamiento –además, también hay que evitar una visión del sueño eminentemente romántica. Porque los movimientos de los sonidos están antes dentro de una máquina que sirve para crear acontecimientos que se encuentran más allá de la individualidad. Lo que la música pone de manifiesto es mucho más profundo que el sueño, y esa realidad se encuentra en el cerebro y en el cuerpo, pero también fuera, en el mundo. Se trata, efectivamente, de las fisuras que unen el sujeto y la naturaleza. Es por eso que a este tipo de música eminentemente psicológica, porque aspira a una contracción del sujeto mediante la expresividad, habría que añadir otro tipo que augura la irrupción de lo que se podría llamar como lo Real. Se produce una enajenación de lo subjetivo, que es aplastado por una “objetividad extrahumana”, justo la del tiempo en estado puro. Y el mismo Adorno reconoce esto como un factor fundamental de cierta obra de Beethoven, sobre todo en la *Misa solemnis* y en sus últimos cuartetos y sonatas (Adorno, 2003a: 94). Y lo caracterizada como una irrupción del tiempo en estado puro, fuera de toda construcción orgánica.

Precisamente, este carácter coincide plenamente con la definición que Kant estableció de lo sublime, en concreto de lo sublime dinámico: si lo sublime hace referencia al desbordamiento que se produce ante la comprensión simultánea del todo, la posibilidad matemática se refería al efecto de los movimientos extensivos y mecánicos, mientras que la especie

dinámica a lo desmesurado e informe. Precisamente, la música del último Beethoven, desmesurada en sus formas e informe en sus temas, rompía con el principio de composición orgánica instaurado por el clasicismo vienés y que el propio Beethoven había hecho suyo. Con esta ruptura Beethoven invoca mediante la intensidad una potencia que aniquila el ser orgánico, pero para descubrir una especie de espíritu supraorgánico –el Tiempo en estado puro al que se refiere Adorno, o lo Real. Y dicho recurso no orgánico libera toda característica psicológica para conseguir la potencia máxima de la razón pura, ya que la subjetividad no es la expresión sino el elemento que asocia las partes diversas en el todo.

De este modo, cualquier explicación psicológica de los sonidos tiene que completarse con dicho “tipo” o “carácter” que reproduce directamente lo Real, la reificación del mismo sujeto –que conduce al concepto de deshumanización o la eliminación de cualquier voluntad representativa, pero siempre desde una posición autorreferente. Y ello se produce entre el paso de un tema-acción a un tema-afección, porque entre la acción y el afecto se despliega el mismo mundo originario, aunque también la manifestación original del afecto, es decir, de la pulsión. Conforme a ello, hay dos momentos a la hora de tratar la relación de la música organicista con el pensamiento:

- El desarrollo subjetivo del tema a través de sus percepciones, acciones y afecciones.
- La enajenación de ese sujeto a través de la influencia del todo en el que se encuentra inmerso.

Y, a partir de aquí, se pueden reconocer tres estados en los que el tema-movimiento se relaciona con el pensamiento en el esquema de lo sublime:

- La relación con el todo a través del pensamiento se produce a través del choque de las diferentes acciones. El objetivo, por lo tanto, reside en la comprensibilidad del todo.
- El pensamiento del todo como un afecto. El montaje de los temas-movimiento busca tanto cristalizar los afectos como provocar la emoción del espectador.
- La relación entre el ser humano y la naturaleza. Con la composición de los temas-movimiento se otorga un sentido, una capacidad de pensamiento, al mundo. La naturaleza como gran cerebro.

Se produce por tanto una activa confrontación intelectual entre la obra y el receptor, entre el sujeto y el devenir. Y dicho duelo se produce de una manera orgánica en diferentes niveles, tanto en el interior como en el exterior, por lo que se refiere al oyente. Todos los recursos de la composición organicista configuran una obra cuya relación se apoya tanto en los medios de seguimiento puramente musicales como en una activación directa de la emotividad. Alrededor de la acción de los temas-movimiento se organizan las relaciones, que tienen que ser interpretadas como relaciones de personajes entre ellos y con el medio. Dichas relaciones podrán ser resueltas o no (las resoluciones dialécticas de Beethoven o la atonalidad de Schönberg), pero la composición siempre estará inscrita en un horizonte de sentido posible. En cualquier caso, es la composición la que se erige en unificadora de todas las partes y en modelo de pensamiento-creación, ofreciendo una síntesis que criba el caos. La música organicista, como forma de pensamiento, muestra esta imagen del pensamiento. El esquema sensorio-motor es el lazo entre la percepción y la acción, y garantiza un dominio sobre las situaciones. El plano de inmanencia sobre el que se asientan las relaciones y las organizaciones conlleva siempre un dominio posible sobre las situaciones. Esta es la manera en que se produce la criba

del caos, la manera en que se presenta la relación entre el pensamiento y la materia.

### 3.5.1.2. *La composición impresionista.*

En principio, se ha visto que la composición musical se puede equiparar al pensamiento. Pero, ¿se puede pensar musicalmente? El pensamiento musical queda definido por otro alumno de Schönberg, Anton Webern (1982: 64):

¿Qué es la música? La música es lenguaje. Un hombre quiere expresar pensamientos con este lenguaje, pero no pensamientos que se dejen traducir en conceptos, sino pensamientos *musicales* (Webern, 1982: 64).

Ahora bien, el propio Webern no hace sino manifestar los puntos de vista de la moderna filosofía del organismo, siempre de cara a una ordenación clara del movimiento: “coherencia es en un sentido muy general la introducción de la mayor relación posible entre las partes. Se trata, por tanto, de clarificar al máximo, en la música como en cualquier otra manifestación humana, las relaciones entre las partes confrontadas” (Webern, 1982: 63-64). Pero también se ha visto que el pensamiento es otra cosa. En principio, la nueva experiencia vital no sólo demuestra que es palmariamente falso que el ser humano sea siempre racional. Antes lo contrario, la racionalidad tan sólo es intermitente, por eso resulta más fundamental tratar de identificar los propios movimientos de la mente. Y cuando se habla de fuerzas, existe una interrelación entre la mente y el mundo, con el mundo como fuente de impresiones pero también con el mundo como fuente de recuerdos.

Por otro lado, si por algo destaca la música, y en esto será un modelo para las otras artes en general pero muy especialmente para el cine, es porque otorga un papel primordial al oyente. En música, la cuestión de la



interpretación es primordial, y no sólo en el sentido literal, sino porque la audición no tiene sentido sin la participación del que escucha. Pero, al mismo tiempo, no se trata de una participación pasiva, sino plenamente activa, hasta un punto que puede decirse que el propio oyente participa en la composición. En otras palabras, la importancia del oyente es tan acusada que podría calificarse como un autor en negativo. Y no se trata exclusivamente de seguir el devenir de la obra, porque el impacto de la música incluye tanto el aspecto visceral y fisiológico, que se podría situar del lado del puro sonido, como el aspecto cultural o formal, es decir, la posibilidad de seguir el discurso. Al respecto, Lévi-Strauss (2002: 26) coincide con el planteamiento organicista a la hora de la explicación sobre cuál es la naturaleza de la emoción musical:

La emoción musical proviene precisamente de que en cada instante el compositor quita o añade más o menos de lo previsto por el auditor, apoyado en un proyecto que cree adivinar pero que es incapaz de desentrañar en verdad (...) Que el compositor se ponga a emitir más y más y experimentamos una deliciosa impresión de caída (...) Cuando el compositor emite menos ocurre lo contrario: nos obliga a una gimnasia más hábil que la nuestra.

Conforme a ello, el oyente se erige en un autor en negativo a través del seguimiento de los propios acontecimientos musicales. Y, a primera vista, esta declaración de Lévi-Strauss en nada se opondría a las de Hanslick: del sonido al pensamiento se encuentra el seguimiento de la composición, lo que significa que se produce un choque que engendra pensamiento en el oyente a partir del pensamiento del compositor. Sin embargo, en Lévi-Strauss hay otra cosa, porque todavía va más allá al explicar la naturaleza del placer musical:

Por debajo de los sonidos y los ritmos la música opera en un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediamente diacrónico, por irreversible, del cual, sin embargo, trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma (Lévi-Strauss, 2002: 25).

Así, lo que la música pone de manifiesto no es la potencia del pensamiento orgánico, sino algo mucho más profundo que opera en un “terreno bruto”, que es el “tiempo fisiológico del oyente”. Por su parte, Nietzsche propuso una visión de la música que la equipara a los propios procesos mentales. Por eso ansiaba “hallar un maestro en el arte de los sonidos (...) que aprendiese de mí las ideas y las tradujera en seguida a su lenguaje” (Nietzsche, 2000b: 102). Así, si toda música es dramática porque es un devenir del sonido, la música abstracta no existe desde el momento en que se patentiza su origen cerebral, y, por tanto, sujeta a las tribulaciones y dinamismos mentales. Aunque no hay que olvidar que, tratándose de Nietzsche, cualquier referencia al cerebro también lo es del cuerpo: unión de la psicología y la fisiología. En realidad, la música presenta dos aspectos. Por un lado afecta al cerebro y descubre así su creatividad, sus potencias múltiples, todas las capas de pasado que sobreviven en su superficie. Pero por el otro pone todo el peso en el cuerpo, sobre el cual también conviven los rastros del pasado y las fatigas del mundo.

A Nietzsche le interesaba el mecanismo cerebral, el funcionamiento mental como un proceso, y reivindicó que éste era el verdadero elemento de la música. Música cerebral pero no abstracta, ya que los sentimientos, los afectos o las pasiones mueven el cerebro. Asimismo, la figura del cerebro está unida de manera irremediable con el cuerpo, que ya no es un obstáculo para el pensamiento, sino aquello en lo cual el pensamiento se manifiesta. Pero, a su vez, el pensamiento de Nietzsche no es unitario, sino que presenta varias rupturas. Y esto también se manifiesta en la existencia de diferentes visiones sobre la música, caracterizada por la adhesión y la ruptura con Wagner. En la época de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche propone una visión de la música y del drama musical como la unión entre Apolo (la medida de la poesía y de la composición) y Dionisos (la imagen inmediata de la vida proporcionada). Y esta es la potencia principal, según Nietzsche (2003: 112), del arte musical de Wagner:

Conmocionó la vida presente y el pasado al someterlos al rayo de luz de un conocimiento que tenía suficiente intensidad para

poder obtener con su ayuda una visión de excepcional alcance: por ello es un simplificador del mundo; pues simplificar el mundo consiste siempre en que la mirada del cognoscente vuelva de nuevo a dominar la enorme multiplicidad y vastedad de un caos aparente y comprima en una unidad lo que antes estaba incompatiblemente distanciado.

En el drama musical wagneriano, la música es capaz de ofrecer el núcleo de significado, aunque también se trata también del dominio de la multiplicidad y vastedad del caos a través del trabajo temático con el que se consigue un todo orgánico, por lo que la música siempre acaba sirviendo al drama y convirtiéndose en vasalla de ideales. Precisamente, Nietzsche (2003: 220) terminó acusando a Wagner de menospreciar el propio arte musical a favor de sus ideales escénicos y de sus intereses:

“La música no es nunca sino un medio”: ésta era su teoría, ésta era, ante todo, la única *praxis* que le era posible en absoluto. Pero así no piensa ningún músico. Wagner tenía necesidad de literatura para convencer a todo el mundo de que tomase en serio su música y la considerase profunda, “porque esa música *significaba* lo infinito.

Nietzsche rechazó la música organicista y se centró estrictamente en la capacidad dinámica y propulsora de la música, destacando su capacidad de impulso y de impresión: “es necesario mediterraneizar la música” (2003: 193). Nietzsche pensaba sobre todo en la ópera *Carmen* de George Bizet, pero en esta investigación se considera que esta reivindicación por una nueva música se adecua más a Debussy o Ravel<sup>48</sup>. Al respecto, se ha visto que la música de Debussy se presenta como un arabesco en continuo movimiento que rompe la totalidad orgánica. Precisamente por ello, para

---

<sup>48</sup> Asimismo, Deleuze, en su estudio de la banda sonora de los filmes de la imagen-movimiento y de los filmes de la imagen-tiempo (Deleuze, 2004. 314-319), también se basa en la filosofía de la música de Nietzsche. Sin embargo, Deleuze destaca la utilización de Schopenhauer por parte de Nietzsche para justificar la autonomía musical en el cine de la imagen-tiempo. En este primer Nietzsche, el de *El nacimiento de la tragedia*, se destaca la música por su capacidad de ofrecer un núcleo de significado total y dionisiaco. Sin embargo, Deleuze se olvida de la faceta dramática, cuya unión musical se realiza a través de una visión organicista. Por ello, la presente investigación defiende que la aportación de Nietzsche para estudiar la banda sonora impresionista y el pensamiento impresionista estriba en su evolución posterior, en la ruptura con Wagner y su acercamiento a la música francesa y a la cultura mediterránea.

Debussy lo más importante no es el seguimiento organicista de los acontecimientos, sino captar su “belleza”. En este sentido, lo que podría definir su música es su interés por el sonido, por la cantidad de movimiento y por las relaciones métricas que permiten definirla –de ahí que, a pesar de que el objetivo sea seducir al oyente, sea necesario un alto grado de construcción formal.

En la música de fluidos de Debussy, en los ritmos salvajes de Stravinski o en la música mecánica de Ravel se produce un cambio cualitativo en la audición que supone también una nueva visión del pensamiento. La nueva música propone un maquinismo que responde a los movimientos de un autómeta, el cual no se define por la posibilidad lógica de un pensamiento que deduce su progresión de unas ideas temáticas a otras, sino por sus movimientos desmontados, paralizados o petrificados. Y, en este sentido, el tomar a la naturaleza como modelo para los movimientos o proponer un antipsicologismo no significa, como propone Adorno (2003b: 121-187), un retroceso o una restauración, sino que se propone al pensamiento como el problema más elevado.

En Stravinski no hay ni estado de alarma ni un yo que se resista, sino que se acepta que los *shocks* no pueden apropiarse. El sujeto musical renuncia a imponerse y se contenta con participar en la producción de sacudidas mediante reflejos (Adorno, 2003b: 138)

La música de Stravinski o de Ravel ofrece una visión del pensamiento a través de la propia incapacidad de este pensamiento. Existe una oposición entre las diferentes concepciones organicistas (Beethoven, Wagner, Schönberg, etc.) con el proyecto de Debussy, Ravel o Stravinski. Ya no se trata de seguir la formación psicológica y ontológica del Todo, es decir, ya no hay un monólogo interior adecuado al desarrollo temático, sino lo que fuerza a pensar ahora es la propia figura de la nada, del autómeta. El tema ha dejado del ser sensorio-motriz para convertirse en otra cosa, en el ritmo puro o en la inmovilidad de un tema-tiempo.

La inversión se produce con el acercamiento al cuerpo, a lo fisiológico. Siguiendo la reivindicación de Nietzsche de la capacidad

propulsora de la música, el cuerpo ya no puede ser un obstáculo. La radical renovación de los ballets de Diaghilev encuentra su primer punto en las nuevas coreografías, formadas por movimientos cualesquiera conducidos por trepidantes ritmos a-centrados. Pero todavía se sigue en una inversión más radical con el gestualismo musical propio de Cage o Mauricio Kagel. En su música adquiere una función muy importante el plano visual del acto que la produce. “El momento de la interpretación”, explica Vinay (1994: 230), “adquiere un valor extramusical muy preciso, escindido del que toma eventualmente el sonido producido, y sobre el mismo se afirma el significado de una nueva dimensión de la composición que llega a configurar un teatro embrionario, no ya como representación de la realidad, sino como representación de sí mismo”. El gestualismo surge con *Water Music* (1952) o *4'33"* (1952) de Cage, también con *Transición II* (1959) y *Sonant* (1961) de Kagel, en las que se deja la iniciativa al intérprete para que proponga una apertura a la anarquía. El gesto cotidiano se convierte en un acontecimiento dramático y el músico en un personaje, pero no depende de una historia previa o del desarrollo de un tema-movimiento, sino que se limita a coordinar un nudo de actitudes. Se trata de mostrar la presencia de los cuerpos, pero proponiendo un cuerpo desconocido. Es cierto que el gestualismo musical aprovecha una dimensión teatral o dramática, pero se trata de un teatro caracterizado por una ausencia de trama, como en *Sur scène* (1960, Maurice Kagel), obra pensada para actor, mimo, cantante y tres instrumentistas. Así, la música no puede sustituir al teatro como portador de la presencia de los cuerpos, pero, en cambio, propone con sus medios una génesis primordial de los cuerpos en función de sus impulsos y frecuencias.

Es la actitud cotidiana la que pone el antes y el después en el cuerpo, el tiempo en el cuerpo. Como no se tiene que proponer una solución al tema-acción, los sonidos y los gestos se dispersan en una pluralidad de maneras de estar en el mundo. Esto se manifiesta muy claramente en la interpretación sociológica de la composición musical. En la música organicista se propone de manera directa un conflicto, una lucha, una resolución que puede llegar a buen puerto o no. La música de Beethoven o

Schönberg presentan su compromiso equiparándolo con la construcción temática, que podrá ser bien resuelta o no. O, de una manera más concreta, “el modelo (...) no es naturalmente el de Eisler y mucho menos el del realismo socialista, que ven en la música un vehículo de objetivos políticos precisos y cuyo valor estético está subordinado a la función y a la eficacia” (Vinay, 1994: 239). En la música del tema-tiempo el compromiso se convierte en una experiencia subjetiva de compromiso y de contacto con la realidad compleja del mundo. Luigi Nono compone óperas en música a través de una polifonía puntillista sobre el texto verbal, como *La terra e la compagna* (1958) o *Intolleranza 1960*. Son reivindicaciones sin luchas, sin pueblo, pero en las cuales todo se pone en trance verbal. Y con las posibilidades de montaje en cinta de materiales fónicos heterogéneos Nono presenta testimonios, cartas y discursos sobre las luchas obreras o los movimientos de liberación del Tercer Mundo. Se consigue así una música del acto de habla.

La música moderna es capaz de combinar lo cerebral y lo físico. Una música que pone todo el peso en los timbres y el puro sonido, pero también que descubre la creatividad de la mente y del mundo. Se consigue así una identidad del mundo con el cerebro, no a través del Todo orgánico, sino proponiendo el contacto con un afuera o un límite. La gran diferencia entre la composición clásica organicista y la composición moderna impresionista se encuentra en la manera diferente de presentar el funcionamiento mental del pensamiento y del cuerpo. En ambas propuestas se encuentra y se manifiesta un interés del proceso mental como objeto y motor de la música. La composición clásica opera por encadenamientos de temas-movimiento, subordinando los cortes a este encadenamiento. Se trata de identificar los temas-movimiento como integrados sin cesar en un todo cuyo cambio el propio tema expresa. Por eso en la relación entre los diferentes temas y en los cortes que se establecen entre los diferentes estados del tema, se plasma un conjunto de relaciones orgánicas que forma un todo. Esta concepción llegó a su cumbre en la práctica y la teoría de Beethoven, pero también de Schönberg.

En cambio, la composición impresionista desencadena los temas y otorga a los cortes un valor propio. El paso entre un tema y otro no forma parte de ninguna serie, sino que se trata de corte irracional que determina las relaciones inconmensurables entre los temas. En lugar de un desarrollo que sitúa los diferentes estados del tema uno después del otro, ahora hay un tema más otro. Y de aquí también se desprende una nueva subjetividad, pero siempre complementaria de lo material. A lo sumo, se multiplican al máximo los movimientos, pero también se aúnan con un cuerpo y con el alma independiente que envuelve y capta su belleza. De ahí la reivindicación de los impresionistas, de Cage y de los minimalistas de la pura audición, de una audición que sea capaz de interpelar tanto al cerebro como al cuerpo, que sea capaz de desencadenar todas las imágenes que envuelven a los sujetos. Como explica Deleuze (2007, 151), “lo constituido es un material sonoro muy elaborado, ya no una materia rudimentaria que recibiría una forma. Y el acoplamiento se hace entre ese material sonoro muy elaborado, y las formas que, por sí mismas, no son sonoras, pero que devienen sonoras o audibles por el material que las vuelve apreciables”. Por eso, en lugar de destacar el desarrollo y ordenamiento del tiempo, en la música de Debussy, Cage o Feldmann se prioriza:

- La afirmación del sistema de fuerzas mediante un ritmo no pulsado y liberado de toda medida, lo que significa la ruptura del nexo sensorio-motor y la ruptura del vínculo con el mundo.
- Toda realidad o todo ente puede cambiar de estado, por lo que el todo ya no es lo abierto, sino el afuera.
- La elaboración consistente de las fuerzas puras, que tienen como objetivo mostrar a un impensado en el pensamiento, a un irracional propio del pensamiento.

- El acoplamiento entre el material sonoro y las fuerzas que devienen audibles, lo que significa un nuevo tipo de individuación que va mucho más allá del sujeto. Se produce una dislocación del monólogo interior organicista.

Efectivamente, de todos estos procesos y aspectos nuevos o invertidos, se deriva una nueva manera de escuchar, que Barthes (1986c: 255-256) resume en tres caracteres:

- Mientras durante siglos el acto de escuchar ha podido definirse como un acto de audición intencional, la nueva escucha se reconoce por su capacidad de barrer los espacios desconocidos. La escucha incluye no sólo inconsciente sino también lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado. La escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, de superposición. Lo importante es que el sonido *deje surgir*.
- Los papeles que el acto de escuchar implica no tienen la misma fijeza que antes. Ya no está el que produce el sonido y el que calla y lo escucha. Este paradigma queda cuestionado a través de una liberación de la escucha, que circula, permuta y destroza por su movilidad el esquema fijo de los papeles ejecutante-oyente.
- Lo que se escucha no es la llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama la *significancia* (que es distinta de la significación). “Escuchando” un fragmento de música organicista, el oyente se siente



empujado a “descifrar” el fragmento, es decir, a reconocer en él la construcción, la imbricación entre las partes y el todo. Pero al “escuchar” una composición de Cage, se escucha un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical. Al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su intimidad.

Barthes, en realidad, no tan sólo propone una nueva manera de audición, sino también plantea la posibilidad de componer una historia de la música distinta a partir de una valoración del *geno-canto* (el volumen de la voz que canta, el espacio en el que germinan las significaciones) por encima del *fenó-canto* (cubre los rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada) (Barthes, 1986d: 265). Se trata de una valoración del cuerpo de la música o del “grano” de la voz:

El “grano” es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el “grano” de una música y si atribuyo a este “grano” un valor teórico (la asunción del texto en la obra), no puedo hacer otra cosa sino rehacer para mí una nueva tabla de evaluación, indudablemente individual, ya que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que o de la que canta o toca y esta relación es erótica, pero nada “subjetiva” (la parte que escucha en mí no es el “sujeto” psicológico; el placer que él espera no va a reforzarlo –a expresarlo– sino que por el contrario va a perderlo) (Barthes, 1986d: 270)

Y como no puede ser de otra manera, en la música instrumental también persiste el “grano”, el cuerpo. Conforme a ello, que se dé un mentís en el tiempo, según la propuesta de Lévi-Strauss, ya no tiene nada que ver con la cristalización de lo subjetivo o con la expresión de un sentimiento o deseo. Se trata, en efecto, de otra faceta del tiempo que se entiende a través del devenir y de la duración, es decir, la idea del tiempo surge no en un parámetro organicista que busca ordenar los movimientos y sus reacciones, sino a medida que las propias cosas cambian. Cuando la composición organicista se quiebra, el tiempo se presenta en estado puro, implicando

diferentes momentos. La música de Debussy presenta una visión del tiempo no sumisa a la organización dialéctica. Sus sistemas de relaciones y de organizaciones sirven para organizar las diversas intensidades en un espacio. Pero mientras que la música organicista presentaba la posibilidad de una síntesis, de un horizonte sentido, ahora la música no muestra esta posibilidad, sino que es a través de este órgano que el tiempo y el mundo se hacen visibles. En lugar del horizonte de sentido, la música impresionista ofrece la creencia en el sonido, es decir, en el mundo.

Lo que no significa, obviamente, que en esta música no haya pensamiento; más bien, se muestra el impoder del pensamiento, su pura potencia. La apuesta por el sonido tiene por objetivo fundamental dar con el pensamiento y su funcionamiento, pero siempre enfrentado a su propia imposibilidad, a su libre devenir, a su innata potencia. Y en esta impotencia se produce un reconocimiento con la vida: la música del tema-tiempo atiende de la misma manera a las fuerzas del pensamiento que a la duración originaria del tiempo. Se produce una identidad, en un realismo que no es simplemente empírico, sino más bien mental, ya que se produce una identificación entre la mente, el cuerpo y las imágenes del mundo. A partir de aquí, si se ha producido dicha identificación, tan sólo queda por adoptar una solución ética, un acto de resistencia. Porque la música no presenta el mundo tal cual es, sino que ya implica un acto de resistencia. Se presenta, por tanto, otra manera de cribar el caos diferente al modelo organicista. En el plano de inmanencia que produce la composición impresionista no se aporta una solución, una síntesis, sino que se prefiere antes mostrar el sonido y el pensamiento implicados, actuando como un acto de resistencia frente a las cosas tal cual son. Esta es la manera en que se presenta la imagen del pensamiento, una imagen que también es, inseparablemente, materia del ser.

### **3.5.2. El cine como filosofía.**

El ejercicio de filosofía de la música y de filosofía del cine, que solamente ha podido surgir del reconocimiento en estas dos disciplinas de preocupaciones comunes con la filosofía, ha establecido varios niveles que afectan al pensamiento. En principio, hay que contar con los movimientos que surgen de los cambios de todo tipo, y cuyo choque es el que fuerza a pensar. Al respecto, tanto en la música como en el cine dicha conmoción se produce mediante la composición o el montaje, es decir, mediante un artificio. Se elabora con ello un circuito que engloba al autor, a la obra y al receptor, y es de dicho circuito que se desprenden una serie de relaciones con el pensamiento: la relación entre las partes y el todo, las consecuencias subjetivas de los movimientos y la consiguiente visión de la Naturaleza como un sistema de relaciones. Sin embargo, también se ha visto que hay compositores y cineastas que conciben el pensamiento no tanto a través de los movimientos de las partes relacionadas en un todo, como sí situándose de lleno en el devenir o la duración, bien sea del sonido, de la imagen o del mismo pensamiento –lo que lleva como resultado a un todo cuya articulación no se caracteriza por los vínculos fuertes y directos, sino por el entrelazamiento de secuencias dispares e inconexas que mantienen la construcción y la complejidad en un plano interno. Conforme a ello, hay que hablar al menos de dos tipos diferentes de composición, montaje y pensamiento, pero también de maneras diferentes de pensar el impacto sensorial –aunque, eso sí, siempre dentro del marco de la nueva experiencia vital.

Y a lo largo de la construcción del marco teórico se ha reconocido en repetidas ocasiones la ambigüedad que afecta a toda representación cuando se quieren desprender aspectos realistas. Esto se debe a que el término “representación” hace referencia al conjunto de operaciones que sirven para reproducir una cosa o un acontecimiento, pero también, y este es el origen de la ambigüedad, la representación se da cuando se construye un mundo

en sí mismo, es decir, cuando sólo se tiene en cuenta el resultado de la operación. En otras palabras, en el hecho de representar se puede valorar la presencia de la cosa a través de su reproducción, pero también la ilusividad y el espejismo que ello comporta (Casetti y di Chio, 2007: 107-110). Conforme a ello, este dilema es connatural al propio concepto de “representación”, y nunca se podrá escapar de él. Sin embargo, en esta investigación se ha repetido en varias ocasiones que no tiene que existir contradicción alguna entre la categoría de “realidad” y “construcción”. En efecto, se ha visto que la única manera de comprender cualquier acontecimiento radica en intentar reproducir todo el juego de fuerzas, condiciones, constantes y principios que intervienen: se tiene que hacer visible y ello tan sólo es posible mediante una construcción, lo que obliga también a la necesidad de establecer una relación con el pensamiento y los modos de pensar.

Por todo lo dicho, en la utilización del concepto de pureza, bien sea aplicado a la filosofía, a la música o al cine, se ha aceptado la reivindicación de la originalidad de la creación artística y subjetiva; es decir, una creación pura sería aquella que se basta a sí misma y que surge exclusivamente del trabajo creador de la mente. Ahora bien, también se han querido desprender connotaciones ontológicas de este trabajo. Y es en este sentido que la música y el cine alcanzan su posición relevante, ya que no hay que olvidar que la revalorización del nuevo concepto de pureza ha girado alrededor de la posibilidad de superar los límites comunes del ojo o del oído gracias a la obra musical o la película, lo que supone una profundización en los procesos cognitivos. Y, de la misma manera, si la obra pura es aquella que se basta a sí misma, será en este objeto en el que recaerá todo el peso. Pero para ello resulta necesario realizar un trabajo de composición y de montaje, de puro pensamiento. En definitiva, el concepto de “representación” se tiene que juzgar como erróneo, simplemente por corto de miras. Deleuze ya lo explicó (2006: 100):

La representación deja escapar el mundo afirmado de la diferencia. La representación no tiene más que un solo centro, una

perspectiva única y huidiza, por ello mismo una falsa profundidad; mediatiza todo, pero no moviliza ni mueve nada.

Por el contrario, ya se ha visto que a la hora de estudiar el movimiento y el espacio-tiempo se tienen que implicar una pluralidad de centros, perspectivas y puntos de vista. Y la música y el cine tendrán que dar cuenta de esta coexistencia de parámetros a partir de sus propios medios. Por ello, no se ha aplicado el concepto de representación a estas dos artes, sino, según la nueva filosofía, se trabajará con los conceptos de repetición y diferencia, que servirán para estudiar el espacio, el movimiento y el tiempo en la música y el cine. Lo que significa que de las líneas, puntos y objetos musicales se desprenderán consecuencias ontológicas y psicológicas, tanto de las posibilidades obvias del sonido como del análisis de las relaciones. Y en el tratamiento de la película se actuará de manera inversa, es decir, tratando a los personajes como si fuesen líneas, puntos y objetos cuyas relaciones forman efectivamente acontecimientos.

### *3.5.2.1. El montaje organicista.*

Ahora es el momento de ver si con las imágenes se puede pensar, es decir, si el cine piensa. De nuevo, hay que atender a lo que une el cine y la música por un lado, y a lo que los diferencia del resto de las artes por el otro: el movimiento. Así, un tema y una imagen se mueven, por lo que la mente no tiene que promoverlos, tan sólo seguirlos. Un seguimiento que provoca, lógicamente, un choque, un choque que ya fuerza a pensar. Por lo tanto, el tema y la imagen actúan como ideas en movimiento, pero también como circuitos a través de los cuales el oyente y el espectador entran en contacto. Precisamente, la teoría del montaje de Eisenstein siempre va dirigida hacia el conocimiento, hacia el pensamiento: *“dos secuencias cualesquiera, al yuxtaponerse, se combinan sin remedio mutuamente en otro concepto que surge de la yuxtaposición como algo cualitativamente nuevo”* (Eisenstein, 2001a: 88). Se destaca, por tanto, ese resultado cualitativo que permitirá un

conocimiento crítico. Y Eisenstein lo sitúa a un nivel político. Además, este es el punto de partida del pensamiento sociológico de Adorno aplicado a la música. Pero para ello es necesario, por consiguiente, la composición, el montaje. Y es el arte la esfera que pone en relación las fuerzas de la naturaleza con las fuerzas del pensamiento. “Una obra de arte, entendida dinámicamente”, sigue Eisenstein, “es también un proceso de formación de imágenes en la mente del espectador. Ahí está la cualidad peculiar de cada obra de arte genuinamente vital, que la distingue de una obra inanimada en la que el espectador se ve ante una representación de los *resultados* de un determinado proceso creativo pasado en lugar de sentirse atraído hacia un proceso en continua producción” (Eisenstein, 2001a: 94).

Por eso, de nuevo hay que atenerse al entendimiento de la obra como un todo orgánico formado por partes imprescindibles. Y la relación, de nuevo, se produce a partir de lo sublime, que aparece cuando la imaginación tiene que forzar el pensamiento de ese todo. Lo que cuenta, por tanto, es el intervalo o la capacidad de asociación de las partes en el orden superior del todo. Lo que también significa que, si lo importante no es la suma de las partes sino la consecución del orden superior del todo, el propio montaje sirve también como arma intelectual. Al respecto, no hay que olvidar el ideario dialéctico y marxista de Eisenstein o cómo Griffith se propuso mostrar mediante relaciones el valor abstracto de la intolerancia o de otros tipos de injusticia. Así, en *The Usurer* (1910), Griffith relaciona de manera paralela los negocios sin escrúpulos de un banquero y su disoluta existencia en comparación con los ciudadanos que arruina, en un montaje paralelo que relaciona las diferentes imágenes-movimiento y que sirve como formulación de un pensamiento, de una denuncia.

Conforme a ello, tanto el cine organicista de Griffith como el dialéctico de Eisenstein funcionan de una manera similar: oponen imágenes significativas para que surja una idea a partir de la conmoción sufrida por dicho encuentro. Para seguidamente intervenir y crear un nuevo estado, una síntesis en la que se ha logrado el sentido a través de la modificación y solución de los problemas. Se trata, en definitiva, de un pensamiento en

imágenes. El montaje organicista, al igual que la composición organicista, no sólo sitúa el pensamiento del lado del cineasta, que es el que ordena los planos, sino que con ello convierte el propio mundo en un cerebro, en una historia. Es en este sentido que el cine termina con la dualidad cartesiana entre mundo y cerebro y lo sustituye por el movimiento y la vida de las cosas. Y, al respecto, el Todo que es la película presenta los rasgos subjetivos de las imágenes a través de los procesos de percepción, acción y afección.

Se puede, por tanto, aplicar para el cine la metodología que se ha aplicado en la música para descifrar su pensamiento. No hay que olvidar que un compositor organicista como Schönberg también pensó en el cine para explicar su nueva música. Y lo hizo no sólo a través de sus obras dramáticas y organicistas, sino de una manera directa, porque escribió el guión para su obra dramática *Die glückliche Hand* y compuso una *Música para una escena de filme (Begleitmusik su einer Lichtspielszene, opus 34, 1929-30)*. En esta última obra, Schönberg compone la música para una escena imaginaria. Sin embargo, sería un error considerar esta música como simplemente incidental, debido a que su composición orgánica la convierte a ella misma en una película musical: de su forma circular podría pensarse que todo el desarrollo orgánico equivale a una técnica como la del *flash back* cinematográfico, es decir, después de la presentación del tema y de su ambiente, éste comienza a recordar lo que ha sido su vida a partir de la visión de un detalle que le motiva a ello, para llegar de nuevo al presente con más conocimiento y dispuesto a ser testigo del final de la idea. En este sentido, la estructuración del lenguaje musical se parece a la técnica del montaje de planos por la capacidad de relacionar, metafóricamente hablando, momentos separados. Lo que también da cuentas, por otro lado, de la preocupación de Schönberg por la convergencia entre las diferentes artes. Además, Schönberg, como Debussy, reaccionó contra las grandes, en términos de extensión, sinfonías-novela románticas, que necesitaban de grandes desarrollos para mostrar las relaciones tonales. Precisamente, la necesidad de desarrollar, modificar y ampliar las estructuras es lo que

produce el advenimiento del nominalismo, bien en el caso del “dramaturgo musical” Wagner o del “novelista musical” Mahler. Sin embargo, la música nueva de Schönberg, en cuanto evoluciona hacia formas más breves, compactas y condensadas expresivamente, coincide con las técnicas del montaje cinematográfico. Se trataría, en cualquier caso, de un montaje puramente organicista que permite hablar de Schönberg como “cineasta musical”.

Además, el montaje organicista, al igual que la composición musical, también se presenta como intermediario entre la mayor subjetividad y la mayor objetividad. Es en este sentido que se entiende que los procesos mentales se equiparan al orden de los acontecimientos, es decir, la cristalización de los sentimientos basada en los hallazgos técnicos y formales. En términos muy similares explica Edgar Morin la que sería la naturaleza propia del cine:

Los mismos procesos psíquicos nacientes conducen tanto a la visión práctica, objetiva, racional, como a la visión afectiva, subjetiva o mágica. Son polivalentes y esta polivalencia permite comprender que la visión práctica pueda estar cargada de magia o de participación, que la visión mágica pueda coexistir con la visión práctica, como en los primitivos, en los que esta coexistencia determina la propia percepción. Se comprende, pues, que los procesos fundamentales del cine, que tienden a realizar y excitar la movilidad, la globalidad, la ubicuidad de la visión psicológica, correspondan al mismo tiempo a fenómenos de percepción práctica y a fenómenos de participación afectiva (Morin, 2001: 116-117).

Todo se reduce, efectivamente, a los procesos fundamentales del cine, al trabajo formal y constructivo, cuyas consecuencias son la cristalización de los acontecimientos tanto exteriores como internos. Así, la imagen del cine también concuerda con la nueva ontología; de hecho, el concepto de imagen, clave en dicha nueva ontología, adquiere todo su sentido a partir de la relación con el cine. La imagen basa su efectividad en su capacidad de mostrar. Sin embargo, ello no impide que en este realismo quepa lo virtual, el pasado y los afectos. En suma, en el nuevo concepto de imagen lo objetivo y lo subjetivo se equiparan en una misma materialidad, la de la imagen. Y si la imagen ontológica es capaz de albergar la ambigüedad



y lo virtual, también se referirá a los problemas de identidad, a la escisión del sujeto. Desde este punto de vista, la visión pura tiene que albergar todo este conglomerado heterogéneo.

El cine, a través del montaje organicista, manifiesta esta dualidad de dos maneras, que coinciden a su vez con el planteamiento de la música organicista:

- El desarrollo subjetivo de las imágenes a través de sus percepciones, acciones y afecciones.
  
- La enajenación de ese sujeto a través de su desarrollo e inserción en el Todo.

Una buena muestra de ello son algunas películas de Alfred Hitchcock, que no sólo ha descubierto el componente mental de las relaciones objetivas y puras, sino que también ha practicado abiertamente una original concepción del doble. A ello responde muy claramente *Psicosis (Psycho, 1960)*, con Norman desdoblado en su madre. Pero también *La sombra de una duda (The Shadow of a Doubt, 1943)* con la confrontación entre el tío y la sobrina, ambos llamados Charlie; *Extraños en un tren (Strangers on a Train, 1951)* con el duelo entre las dos voluntades que se encuentran por casualidad; y *Frenesí (Frenzy, 1972)* con el enfrentamiento entre el falso culpable y el falso inocente. Y en estos casos, dicha posibilidad adquiere un componente terrorífico. Zizek lo explica al afirmar que “el aspecto siniestro del doble, su diferencia respecto a otros objetos del mundo interior, no procede sólo del parecido que guarda conmigo, sino del hecho de que da cuerpo a ‘aquello que es en mí mismo más que yo mismo’, al objeto inaccesible/inconcebible que ‘soy yo’, es decir, aquello que siempre *falta* en la realidad de mi autoexperiencia...” (Zizek, 2006: 276).

Sin embargo, las relaciones entre los sucesos no pueden adaptarse a las reglas de la verosimilitud si se tienen en cuenta los simples límites humanos. La música y el cine mediante la intermisión intelectual de sus

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

creadores permiten acceder al ser puro de las cosas. Se trata, en efecto, del punto cero que se despliega en el paso de la acción a la afección, y que despliega un eco naturalista que tanto afecta al mundo como a las pulsiones. Por eso Hitchcock también muestra la realidad desde puntos de vista imposibles o totalmente inaccesibles. Al igual que sucedía en la música entendida como filosofía, el polo de lo subjetivo, la indagación psicológica, atrae el polo de lo Real. El mismo Hitchcock lo muestra en una serie de planos que no encuentran ninguna explicación lógica desde el punto de vista subjetivo. Curiosamente, estos planos imposibles, rigurosamente objetivos, acompañan o forman parte del conjunto formal que sirve de relación entre el sujeto y su doble.



*Alfred Hitchcock, La sombra de una duda*



*Alfred Hitchcock, Extraños en un tren*

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*



*Alfred Hitchcock, Psicosis*

Hitchcock propone su visión de la relación entre la mente y el mundo: la posibilidad del doble conectada con la visión de los espacios desde puntos de vista imposibles.

A partir de aquí, se pueden reconocer los tres niveles en los que la imagen-movimiento se relaciona con el pensamiento en el esquema de lo sublime, y que ya han sido reconocidos en el terreno de la música. El propio Deleuze realiza una síntesis al respecto (2004: 209-219):

- La relación con el todo a través del pensamiento se produce a través del choque de las diferentes acciones. El objetivo, por lo tanto, reside en la comprensibilidad del todo.
- El pensamiento del todo como un afecto. El montaje de las imágenes-movimiento busca tanto cristalizar los afectos como provocar la emoción del espectador.
- La relación entre el ser humano y la naturaleza. Con el montaje de las imágenes-movimiento se otorga un sentido, una capacidad de pensamiento, al mundo. La naturaleza como gran cerebro.

El montaje organicista, como forma de pensamiento, trabaja alrededor de las acciones en las que se organizan las relaciones de los personajes entre ellos y el mundo. Como se ha visto en el campo musical, estas relaciones podrán ser felices o no, pero siempre estarán inscritas en un horizonte de sentido. Este planteamiento tiene una clara consecuencia en el propio montaje organicista entendido como forma de pensamiento filosófico, porque se criba el caos proponiendo un esquema sensorio-motor: el lazo entre la percepción y la acción garantiza un dominio sobre las situaciones.

### *3.5.2.2. El montaje impresionista.*

Siguiendo con la hipótesis de esta investigación, se ha demostrado que los mismos argumentos pueden ser aplicados tanto para la música como para el cine. Así, se ha visto que existe una música organicista y un cine organicista que presentan formas de pensamiento similares. Sin embargo, en el estudio de la música también se ha descubierto una alternativa al modelo organicista, por lo que ahora es el momento de explicitar dicha alternativa por lo que respecta a las imágenes-movimiento. En primer lugar, hay que preguntarse si el pensamiento en el cine puede ser otra cosa diferente. Al respecto, Antonin Artaud atribuyó al cine la capacidad de otorgar una vida aparte a las cosas filmadas, porque en la película “una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada” (Artaud, 2002: 16). Ahora bien, a renglón seguido el propio Artaud justifica esta potencia a través de la capacidad mental de las imágenes: “el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones ni representaciones” (Artaud, 2002: 16). Además, el propio Artaud (2002: 10) empareja el cine con la música al considerarlo un “excitante notable” que actúa sobre “la materia gris del cerebro”.

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

Para conseguir todo esto el cine tiene que basarse en los objetos del mundo y su relación con el pensamiento. Paradigmático al respecto es la visualización de su guión *La concha y el reverendo* (*La coquille et le Clergyman*, 1928, Germaine Dulac), que se trata de un nuevo tipo de cine, de un cine centrado exclusivamente en el pensamiento. Artaud se refiere al pensamiento puro como un proceso bárbaro que no puede compararse, por ejemplo, ni con el sueño. Del que se desprende, no por casualidad, un naturalismo totalmente inhumano. Ahora bien, el propio Artaud matiza: “no es que el cine deba prescindir de toda psicología humana: no es éste su principio, muy al contrario, sino el de dar a esta psicología una forma mucho más viva y activa (Artaud, 2002: 94). Y con ello propone un cine-pensamiento que es capaz de englobar tanto la materia como la mente, de ahí que la consecuencia sea una noción de pensamiento totalmente identificada con el devenir y las fuerzas puras.



*Germaine Dulac, La concha y el reverendo*

Finalmente, Artaud también propone un cine que provoque un choque, que se comprenda y que presente la naturaleza como un gran cerebro. Sin embargo, sus proposiciones y artículos, así como los filmes en que estuvo relacionado, de los que se desprende una reivindicación del cine como pensamiento, no coinciden con los argumentos que se han estudiado del montaje orgánico y su imagen del pensamiento, que se centra, sobre todo, en la provocación de una reacción a partir de las relaciones exteriores.

Por eso, hay que buscar en el cine otro tipo de pensamiento y, por tanto, a otro tipo de imagen mental. Al respecto, en su trabajo para demostrar que los cineastas también ejercen como pensadores, Deleuze distingue a la escuela francesa de preguerra (Gance, Clair, Dulac, Renoir, L'Herbier) y destaca sus intentos de romper el principio de composición orgánica. Según Deleuze (2003: 66), estos autores están interesados en la cantidad de movimiento y en las relaciones métricas que permiten definirla. Y para ello presentan una composición mecánica de las imágenes-movimiento: la feria del *Coeur fidèle* de Jean Epstein, el baile de *Eldorado* de L'Herbier o los mecanismos del tres de *La roue* de René Clair. En estos filmes, lo más importante no es el seguimiento organicista de los acontecimientos, sino captar su ritmo, la cantidad de movimiento y las relaciones métricas que permiten definirla. De igual manera, en este trabajo se ha visto que Debussy propuso una definición de la música que se midiese por su capacidad de conectar con el público a partir de su propia ductilidad y maleabilidad. Por lo que, en realidad, se desecha o se sitúa en un segundo término el seguimiento del desarrollo y los encadenamientos entre las partes, para centrarse en un movimiento imprevisible que se crea sin cesar. Y es cierto que la música de Debussy requiere una gran elaboración técnica, sin embargo su objetivo es conseguir un efecto de espontaneidad, bien del tiempo o de la duración. Por eso, puede que su música se encuentre deshumanizada, pero dicha impotencia es precisamente la que define su verdadero objeto-sujeto.

Por otro lado, Bazin reconoció un nuevo tipo de cine en ciertas películas de Welles o Rossellini, caracterizadas por su renuncia al montaje organicista que dividía una escena en muchos planos -mediante la técnica de la profundidad de campo o cuando las escenas enteras son tratadas en un solo plano, obligando a situar todos los acontecimientos dentro del mismo plano. Y según Bazin, con ello se conseguía un nuevo realismo, más acorde con el devenir y la duración real de la vida. Ahora bien, esta reivindicación de la duración real y no manipulada de las cosas apela directamente a la consciencia y a sus propios movimientos, de ahí que Deleuze sitúe la nueva

imagen en el terreno de lo mental y de lo vidente. Ya se ha visto que Deleuze, para fundar el concepto de la imagen-tiempo parte de Bergson y de sus dos esquemas para tratar las imágenes, uno que tiende a la acción a través del movimiento y otro a la visión atenta del tiempo y de la duración. Son las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. Y centrarse en un tipo o en otro ocasionará un tipo de montaje diferente, es decir, otra manera de pensar y de presentar la subjetividad. En principio, resulta fundamental el cine de Rossellini y su presentación de situaciones sonoras y ópticas puras que rompen los vínculos de acción. Sus películas muestran imágenes que describen cosas y que invitan a una interpretación de la realidad, rompiendo así el circuito orgánico de la imagen-movimiento y de la acción.

Esta apreciación permite reconocer un tipo de cine cuyas imágenes no desprenden una historia lógica y orgánica, sino que se centran en una serie de imágenes y de actitudes. Situaciones ópticas y sonoras puras pero también actitudes y posturas. André Bazin intentó explicar en qué sentido hay una modalidad de presencia particular de los cuerpos en el cine, y para ello acudió a una comparación con el teatro, que es precisamente el medio por excelencia de la presencia de los cuerpos. En primer lugar, Bazin (2001: 172) reconoce la crítica de los defensores del teatro que acusan al cine de poder sustituir todas las realidades menos la presencia física del actor. Ahora bien, también matiza que lo que puede el cine en relación al cuerpo es diferente. Para ello parte del hecho de que la fotografía no ofrece la imagen de un objeto a partir de la cual habrá que imaginar la existencia del propio objeto, sino que presenta su huella luminosa en forma de molde, un molde al cual tan sólo le falta la dimensión del tiempo, es decir, la posibilidad de duración del objeto. Pues bien, el cine, con sus propios recursos, suple esta carencia temporal y puede, asimismo, proponer otros objetivos en relación al cuerpo.

Es igualmente al nivel de la ontología donde la eficacia del cine encuentra su fuente. Resulta falso decir que la pantalla sea absolutamente impotente para ponernos "en presencia" del actor. Lo hace a la manera de un espejo (del que hay que admitir que repite la

presencia de lo que refleja), pero de un espejo de reflejo diferido, cuyo azogue retuviera la imagen (Bazin, 2001: 174).

Así, lo que se pierde en el cine en cuanto a testimonio directo, la filmación de la cámara lo recupera de una manera renovada. El cine extiende, según Deleuze (2004: 267), “una ‘noche experimental’ o un espacio blanco, opera con ‘granos danzantes’ y un ‘polvo luminoso’, impone a lo visible un trastorno fundamental y al mundo una suspensión que contradicen la percepción natural. Lo que así se produce es la génesis de un ‘cuerpo desconocido’ que tenemos detrás de la cabeza, como lo impensado en el pensamiento, nacimiento de lo visible que aún se sustrae a la vista”. Finalmente, por esto también se explican las diferencias entre el teatro y el cine, ya que en el teatro lo que cuenta es la interacción entre el actor y el espectador, mientras que en el cine tan sólo importa la identificación con el mundo que se contempla en la pantalla (Bazin, 2001: 178-179).

Al igual como ha sucedido con la música, se puede descubrir en el cine una noción de gesto que responde a una coordinación de actitudes y poses que, a pesar de ello, no dependen de una narración o de la imagen-acción. Deleuze (2004: 255) encuentra todo el proceso de donación de un cuerpo en la obra de John Cassavettes:

La grandeza de la obra de Cassavettes es haber disuelto la historia, la intriga o la acción, pero también el espacio, para alcanzar las actitudes como categorías que ponen al tiempo en el cuerpo, tanto como al pensamiento en la vida. Cuando Cassavettes dice que los personajes no deben venir de la historia o de la intriga, sino que la historia debe ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el gestus, es decir, un “espectáculo”, una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga.

Asimismo, también se reconoce a Jean-Luc Godard, Jean Eustache o Philippe Garrel como cineastas de los cuerpos, de los espacios y de cómo éstos se conectan en una imagen-tiempo. A su vez, este proceso de un cine del cuerpo quedará radicalizado en los ensayos de Andy Warhol: seis horas y media de plano fijo sobre un hombre que duerme o tres cuartos de hora



sobre un hombre que come. A lo sumo, al igual como se ha estudiado en la música, para entender el proceso mental que propone el cine no puede descartarse el estudio del cuerpo. Se trata de la misma inversión filosófica que, desde Nietzsche, ya no considera el cuerpo como un obstáculo sino aquel elemento en el que el pensamiento se sumerge. Según Deleuze, es a través del cuerpo que el cine conecta la vida y el pensamiento, también con el tiempo (Deleuze, 2004: 252). Desde este punto de vista, Deleuze realiza la misma apuesta con el cine que en su día realizó Nietzsche con la música. Por lo tanto, si la exigencia del cuerpo es la que consigue descubrir al pensamiento en su relación con el pensamiento y el cerebro, también resulta necesario destacar esta fórmula.

Pero Bazin también se centró en el cine de Welles y Mankiewicz y en sus usos de los *flash-backs* y de la profundidad de campo: la creación de una imagen-tiempo que es capaz de mostrar cómo las imágenes en presente contienen capas de pasado. Siguiendo el esquema de Bergson de la imagen-tiempo, se produce una confusión entre lo actual y lo virtual, que ya no se pueden diferenciar. De la misma manera, tampoco se podrán diferenciar las imágenes reales de las puras creaciones fantásticas. Por consiguiente, para entender el pensamiento del cine moderno hay que destacar directamente la figura y las referencias al cerebro. Y habrá películas más centradas en los cuerpos y otras más centradas en el cerebro, aunque las dos presentarán el mismo tiempo de sentimiento o intensidad y la misma función de las imágenes-tiempo.

El cine que se presente como una alternativa del montaje orgánico tiene que poner de manifiesto el pensamiento como algo mucho más profundo, que se referirá tanto al propio pensamiento de la película como al terreno mental del espectador. Lo que no significa, obviamente, que no haya pensamiento: “lo que fuerza a pensar es el ‘impoder del pensamiento’, la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado” (Deleuze, 2004: 224). A través de los sueños y los recuerdos, el cine de la imagen-tiempo tiene por objetivo fundamental el pensamiento y su funcionamiento, pero siempre enfrentado a su propia imposibilidad, a su libre devenir, a su

potencial innato. En cualquier caso, “la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento” (Deleuze, 2004: 225). Se ha visto que la música consigue esto destacando la parte cinética y convirtiendo el ritmo en algo no pulsado ni medido, lo que permite que se desprendan formas móviles sonoras con sus propias fuerzas y duraciones que son capaces de romper la totalidad orgánica. Asimismo, la música y el cine coinciden en que ofrecen la realidad del pensamiento de una manera pre-lingüística. Tarkovski lo explica (2002: 204)

El cine y la música son para mí artes inmediatas, que no precisan de una mediación a través de la palabra. Esta característica fundamental hace que la música y el cine sean artes afines y fundamenta a la vez su insuperable lejanía frente a la literatura, donde todo se expresa a través del lenguaje, es decir, a través de un sistema de signos y normas.

No por casualidad, el cine también ha buscado algo similar, por ejemplo en las películas musicales. Entre otras cosas porque recogen la mayor singularidad de la música: la capacidad del material sonoro elaborado de volver audibles elementos y potencialidades ocultas –los sueños y los deseos. Y cuando el cine musical recurre a los bailes y las coreografías para dar vida a un sueño o un deseo no hace sino patentizar esta potencialidad de la música. Se trata, en efecto, del desciframiento de un mundo de cualidades sensibles. Y todos los elementos visuales, desde el uso del color hasta el montaje de las imágenes, pasando por la constitución de los escenarios, aspiran a imitar la potencia musical como medio descifrador. Así, se manifiesta que hay un contraste entre modos de representación, es decir, en el musical llega un momento que no se habla, sino se canta; que no se reacciona ante una acción, sino que se baila. Y todo para aproximarse al misterio de la memoria, del sueño y del tiempo. Efectivamente, como explica Deleuze, “le tocó a Minnelli descubrir que el baile no sólo da un mundo fluido a las imágenes, sino que hay tantos mundos como imágenes” (Deleuze, 2004: 90).

Por consiguiente, la imagen-tiempo está formada por imágenes sonoras y ópticas puras. Pero la densidad temporal de éstas se refiere tanto a la memoria como a la pura creación. Por eso, hay que preguntarse en qué medida la imagen cinematográfica es capaz por sí misma de provocar el efecto de la música. En otras palabras, la imagen que reproduce la musicalidad es la imagen que reproduce el pensamiento, lo puro virtual. Así, si bien la música es un factor clave para que se produzca la reminiscencia con la que el cerebro se pone en funcionamiento, el cine tiene que ser capaz de reproducir ese proceso. En el caso de *Hiroshima, mon amour*, el acto de recuperar el pasado significa revivirlo de nuevo, y eso se consigue tanto de una manera virtual como dotando al presente y al contexto actual de rasgos subjetivos. Por ello, Alain Resnais es, como Eisenstein y Griffith, un cineasta del pensamiento. Sin embargo, no se trata del mismo tipo de pensamiento. Ya no se trata de un pensamiento dialéctico u organicista que trata las partes en sus relaciones de contigüidad y oposición para formar un todo. Al mismo tiempo que tampoco se tienen que reconstruir los puentes entre lo inconsciente y lo consciente. Ni tan siquiera sirve la mediación del mundo de los sueños. Antes que eso, se trata de establecer una concordancia entre la materia y la mente, porque las relaciones son mentales pero forman parte de las cosas del mundo. El tiempo es la interioridad subjetiva en la que se mueven los personajes.

En este sentido, en el origen del concepto de cine puro, tal como se ha producido en la música, resultaría fundamental hacer referencia al conocimiento transcendental. No por casualidad, el conocimiento transcendental supone una manera determinada de ver el mundo en la que se idealiza la realidad en una síntesis de conjunto. Eric Rohmer permite esa equiparación entre el cine y el sujeto transcendental:

El cine no tiene por qué llevarnos más allá de la percepción común, puesto que mediante la reproducción fiel de ésta en su máxima objetividad es como llega al ser, en cuanto arte, autónomo. En el cine, paradójicamente, el arte será más grande y más auténtico en la medida en que haya copia pura y simple, y no voluntad de interpretación. Esta inversión del papel de la realidad y del artista, contraria a la que opera el pintor moderno, puede a su vez introducir

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

en la obra una dimensión trascendental, aunque sólo sea por la consciencia particular y totalmente nueva que nos da de la forma del Tiempo (Rohmer, 2005: 96).

El propio Deleuze se encarga de matizar dicho componente de pureza basándose, de nuevo, en la propia posibilidad de superar los límites comunes del ojo y del oído humano:

Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar, se entiende que permite captar algo intolerable, insoportable. No un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa, no una violencia en aumento que siempre es posible extraer de las relaciones sensorio-motrices en la imagen acción. Tampoco se trata de escenas de terror, aunque en ocasiones haya cadáveres y sangre. Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz (Deleuze, 2004: 32-33).

Es de esta manera que las imágenes ópticas y sonoras puras de las imágenes-tiempo se convierten tanto en materia del ser como del pensamiento. La imagen-tiempo, a través de sus elementos visuales y sonoros heautónomos, es capaz de mostrar de una manera arqueológica y materialista aquello que está imbricado e implicado en el acontecimiento: la historia, la sociología, los actos de habla, las revoluciones. Según Deleuze (2004: 272-273), se produce una identidad del mundo y del cerebro a partir de las figuras autómatas y de la relación inconmesurable e irracional entre lo visual y lo sonoro, muy diferente del esquema racionalista sensorio-motriz:

La identidad del mundo y el cerebro, el autómata, no forma un todo sino más bien un límite, una membrana que pone en contacto un afuera y un adentro, los hace presentes el uno al otro, los confronta o los afronta. El adentro es la psicología, el pasado, la involución, toda una psicología de las profundidades que mina al cerebro. El cerebro es la cosmología de las galaxias, el futuro, la evolución, todo un sobrenatural que hace explotar al mundo.

La gran diferencia entre el montaje clásico y el montaje moderno se encuentra en la manera diferente de presentar el funcionamiento mental del pensamiento y del cuerpo. Según Deleuze, en ambas propuestas se

encuentra y se manifiesta un interés del proceso mental como objeto y motor del cine (Deleuze, 2004: 277). La composición clásica opera por encadenamientos de imágenes-movimiento, subordinando los cortes a este encadenamiento. Se trata de identificar las imágenes-movimiento como integradas sin cesar en un todo cuyo cambio el propio tema expresa. Por eso en la relación entre las diferentes imágenes y en los cortes que se establecen entre los diferentes estados del tema, se plasma un conjunto de relaciones orgánicas que forma un todo. Esta concepción llegó a su cumbre en la práctica y la teoría de Eisenstein.

En cambio, el montaje moderno desencadena las imágenes y otorga a los cortes un valor propio. El paso entre una imagen y otra no forma parte de ninguna serie, sino que se trata de un corte irracional que determina las relaciones inconmensurables entre los temas. En lugar de un desarrollo que sitúa los diferentes estados de la imagen uno después de la otro, ahora hay una imagen más otra. Y si se ha visto que en la música hay otro tipo de posibilidad de filosofía a partir del rechazo del organicismo, también se la puede reconocer en el cine:

- La afirmación del sistema de fuerzas mediante un ritmo no pulsado y liberado de toda medida, lo que significa la ruptura del nexo sensorio-motor y la ruptura del vínculo con el mundo.
- Toda realidad o todo ente puede cambiar de estado, por lo que el todo ya no es lo abierto, sino el afuera.
- La elaboración consistente de las fuerzas puras, no de formas musicales, que tienen como objetivo mostrar a un impensado en el pensamiento, a un irracional propio del pensamiento.
- El acoplamiento entre el material sonoro y las fuerzas que devienen audibles, lo que significa un nuevo tipo de individuación que va mucho más allá del sujeto. Se produce

una dislocación del monólogo interior organicista para mostrar lo irracional y el puro pensamiento.

En otras palabras, este tipo de cine deja que las imágenes fluyan sin ningún tipo de imposición orgánica. Cuando la historia orgánica se quiebra, el tiempo se presenta en estado puro, desplegando todas sus dimensiones pasadas, presentes y futuras. Las películas de Minelli o Resnais ofrecen una visión del tiempo no sumisa a la sucesión teleológica o dialéctica. Al mismo tiempo, es a través del cine que el tiempo se vuelve pensable y vivible. Así, si en el cine de la imagen-movimiento, gracias a la acción, se proponía un sentido a través de las relaciones de las personas entre ellos y el medio, el cine de la imagen-tiempo propone un reencuentro con el mundo y la inmanencia. Las situaciones ópticas y sonoras puras no hacen sino mostrar los lazos entre el ser humano y el mundo.

El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo (Deleuze, 2004: 229)

Asimismo, este cine de los cuerpos y de los gestos también permite un nuevo programa político. Se ha visto cómo las películas de Griffith o Eisenstein equiparan su pensamiento con una lucha por los ideales. Esto lo resume el propio esquema sensorio-motriz de la imagen-movimiento, fundamentado en la constatación de un conflicto y de la posibilidad de solucionarlo. Sin embargo, en su ilustración del cine de Resnais o Straub, Deleuze (2004: 286) reconoce que su cine es abiertamente político y está comprometido, pero no es por la presencia del pueblo ni por la posibilidad de resolver ningún conflicto, sino por la manera de presentar los actos de habla y las visiones.

Ahora bien, esta nueva práctica de las imágenes y del pensamiento tampoco supone que se produzca una aceptación del mundo tal cual. Este tipo de pensamiento sustituye el historicismo por el establecimiento de un

recorrido de realidades implicadas. Pero hay siempre una resistencia a aceptar el presente tal cual es. Y el cine de la imagen-tiempo también ha afrontado esta cuestión, creando lazos y cumpliendo su tarea de creer y de hacer creer en el mundo. Al respecto, resulta paradigmática la protagonista de *Europa'51* (Roberto Rossellini, 1951) que, en una película llena de imágenes sonoras y ópticas puras, decide luchar por el mundo y resistir.

En este sentido, el cine no es realista. Muestra el mundo, el mundo está ahí, pero lo que muestra el cine es el intento de crear nuevas posibilidades de vida. Se produce una identidad, en un realismo que no es simplemente empírico, sino más bien mental, ya que se produce una identificación entre la mente y las imágenes del mundo. El cine, como forma de pensamiento y materia del ser, coincide con la filosofía y la música en que también traza un corte del caos, en que también intenta cribar y dotar de consistencia el caos. Pero se ha visto que hay diferentes imágenes distintas al igual como diferentes filosofías y músicas. Así, si las imágenes-movimiento criban el caos construyendo un todo orgánico en el cual el sentido viene dado por una síntesis, la imagen-tiempo muestra el mundo y el pensamiento implicados, permitiendo de nuevo creer en el mundo. A partir de aquí, si no es posible la acción, sí lo es el nacimiento de un acto de resistencia.

ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*



## 4. FINALE

En esta tesis doctoral se ha organizado un encuentro a tres bandas entre la música, el cine y la filosofía. Para ello se ha tenido que superar un problema inicial pero fundamental como es la necesidad de concebir un estatuto epistemológico que surge de la combinación de métodos y teorías procedentes de tres disciplinas previas. Como punto de partida se han estudiado los intentos de homologación que hubo entre la música y el cine por parte de los cineastas experimentales de principios del siglo XX, que reivindicaron, a su vez, un cine puro libre de cualquier parentesco con la literatura. Esta reivindicación ha permitido encontrar un punto de unión entre la música, el cine y la filosofía: la posibilidad de pureza, un ideal que también ha estado presente en el pensamiento musical y en la filosofía. Sin embargo, también se ha comprobado que este ideal, en los tres campos, no resulta adecuado ni productivo precisamente por los problemas metodológicos derivados de su estrechez de miras: lo puro como ausencia de elementos extraños y, por tanto, que evita cualquier establecimiento de una convergencia entre las artes. Aun así, se ha optado por trabajar desde esta perspectiva, pero a través de un nuevo ideal de purismo. Que la nueva actitud purista, frente a la tradicional, se presente por su atención a todo aquello heterogéneo, es decir, se caracterice por incorporar todas las impurezas, todos los elementos mutables del proceso, ya supone un cambio cualitativo, de hecho, toda una inversión. Además, de esta inversión se deriva que ya no resulta sostenible la presencia de un sujeto puro que es dador de sentido, porque lo importante ahora es la composición, el dispositivo que alberga todos los movimientos, las funciones y las fuerzas del propio sujeto. Y es en el propio dispositivo donde se apunta el valor, la responsabilidad, la posibilidad de encontrar el sentido.

Precisamente, es la novedad de la propuesta y la intención de avanzar el conocimiento sobre los campos de la música, el cine y la filosofía, los caminos por los que se han cumplido los requisitos que exige un trabajo

de investigación. En una propuesta metodológica que no se ha caracterizado por servirse de un carácter interdisciplinar, sino por utilizar un enfoque científico de carácter *transdisciplinario*, basado en la táctica del *encuentro científico*. La intención ha sido avanzar en el conocimiento a partir de la zona fronteriza que une a diversos campos. Por ello, se ha trabajado sobre tres vectores: el sonido, la imagen y el pensamiento. Pero se ha organizado un *encuentro* entre los dos primeros a partir de la faceta del pensamiento y de la creación, por lo que se ha planteado el estudio de la música y del cine desde la filosofía, demostrando que las piezas musicales y las películas se ocupan de una manera inmanente de conceptos filosóficos como el movimiento, el tiempo y el propio pensamiento. Ahora bien, en todo el proceso se ha planeado una pregunta: ¿de dónde vendrán los conceptos de la música y del cine, de sus datos inmanentes o del acto general del pensamiento? Que la respuesta a esta pregunta esté más cerca de los argumentos generales, eso sí, siempre mediados por los datos inmanentes de cada campo, también explica que se hayan encontrado estilos diversos y diferentes unidades de categoría a través del trabajo de diferentes compositores, cineastas y filósofos. Pero con ello no se ha querido proponer una historia de la música o una historia del cine, sino diferenciar distintos tipos de temas y de imágenes que, al traducirse en prácticas, presentan estructuras y funcionamientos similares.

#### **4.1. RECAPITULACIÓN DE TEMAS E IMÁGENES.**

Lo decisivo del encuentro entre la música, el cine y la filosofía ha sido el reconocimiento de un tipo de pensamiento que ha servido para establecer un nuevo ideal de pureza, fundamentado en la necesidad de concebir los signos a partir de los temas y de las imágenes inmanentes. Para ello se ha recuperado la semiótica pura de Peirce y la filosofía de las imágenes de Bergson. Siguiendo a Bergson (2006), se ha presentado un universo acotado formado por las relaciones y las reacciones entre todas las imágenes. En este sentido, Bergson define la imagen como el conjunto de lo que aparece, y ésta no se puede distinguir de sus propios movimientos ejecutados, de sus acciones y reacciones. En otras palabras, son imágenes-movimiento. A continuación, si las imágenes se identifican con sus movimientos, con sus acciones y reacciones continuas, también hay que entender cómo se produce su aparecer. Puesto que en la nueva visión del universo ya no es suficiente concebir las cosas como cuerpos para seguidamente distinguirlos de sus acciones, la identificación también se produce entre la materia y la luz: la acción es luz que se difunde, que se propaga. Por eso, las imágenes son inmanentes y no necesitan que nadie las ilumine, porque el ojo ya está en las cosas, son luminosas en sí mismas de una manera pura. Esta es la principal ruptura con toda la tradición filosófica de la modernidad, que establecía leyes *a priori* para el comportamiento de los cuerpos y situaba el origen de la luz en la conciencia de un sujeto transcendental.

Finalmente, también se ha visto que la nueva visión del universo que propuso Einstein se basa en la existencia de intervalos que se caracterizan por su situación temporal concreta, en la que actúan una gran cantidad de factores materiales. Por consiguiente, habrá que referirse a los movimientos como bloques de espacio-tiempo, en los cuales tan importante es el hecho de conjuntidad entre las imágenes, como la información que manifiesta cada imagen de su relación y de su pasado.

En resumen, se ha presentado una noción ontológica del universo basado fundamentalmente en los conceptos de imagen. Y si se quiere demostrar que la música y el cine no sólo pueden estar a la altura de este planteamiento, tiene que producirse una adecuación para los temas musicales y las imágenes cinematográficas.

---

**El tema y la imagen**

El tema y la imagen son el conjunto de lo que suena y aparece, y no pueden diferenciarse de sus movimientos, de su propio sonido y su propia luz y del bloque de espacio-tiempo que constituyen:

- Son un tema-movimiento y una imagen-movimiento.
  - El tema es sonido y la imagen es luz.
  - El tema y la imagen son una porción de espacio-tiempo.
- 

Pero, al mismo tiempo, hay que preguntarse qué acontece en un universo a-centrado de temas e imágenes. Es decir, si bien se ha presentado un sistema en el que todos los temas y todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y partes, también es posible que una serie de temas y de imágenes se relacionen con una que actuará como centro provisional. Dicho centro provisional será el tema o la imagen especial que realiza un acto de percepción. Y para ello realiza un encuadre, selecciona lo que le interesa, oscurece las otras caras de la imagen para ver el movimiento, el sonido, la luz y el tiempo que le atañe.

Así, si se produce una percepción cuando el tema y la imagen tropiezan con un obstáculo a partir del cual se refleja su sonido y su luz, dicha relación se entiende como sensorio-motriz porque se produce una acción que siempre provocará una reacción. Ahora bien, cuando los movimientos se absorben en el interior en lugar del exterior, se produce una cualidad pura, la afección. Por consiguiente, a la hora de seguir el desarrollo del tema-movimiento y de la imagen-movimiento, hay que atender los

valores subjetivos que desprenden los propios movimientos: la percepción, la acción y la afección.

Ello conforma un principio de individuación, al que habrá que añadir distintos grados de subjetividad material. Siguiendo este planteamiento, Deleuze ha distinguido cuatro tipos de imágenes, lo que significa que, siguiendo con la propuesta del presente trabajo, también se tienen que poder describir cuatro tipos de temas:

<b>El tema-percepción y la imagen-percepción</b>	Es el resultado del contacto entre dos temas y dos imágenes, una de las cuales realiza un encuadre.
<b>El tema-acción y la imagen-acción</b>	Toda percepción es sensorio-motriz en cuanto que produce una reacción, una acción física.
<b>El tema afección y la imagen-afección</b>	Si las cualidades se manifiestan en sí mismas en forma de expresión hay que referirse a las cualidades-potencias afectivas.
<b>El tema-tiempo y la imagen-tiempo</b>	Se produce una identificación entre el objeto y el sujeto a través de su idéntica capacidad de duración y de implicar en dicha duración distintos tiempos y factores diversos, que aparecen de una manera estratificada en la misma imagen.

Con el tema-tiempo y la imagen-tiempo, efectivamente, se sigue destacando su capacidad inductora. Sólo así las cosas adquieren el papel de objetos reales para un sujeto que, junto con la percepción, establece un principio de relación entre las percepciones y los recuerdos, ambos organizados en el mismo circuito. En esta línea, toda percepción se puede completar con una intervención directa y consciente de la memoria, que convierte el propio sujeto en una imagen que reacciona con la imagen de la cosa externa. Y en esta relación, el pasado se actualiza con el presente, el objeto pasado se incorpora al presente y lo cualifica.

Por todo ello, si hay que distinguir un universal que caracterice las piezas musicales y las películas, éste es el de la “creatividad”. Los temas y

las imágenes reaccionan entre sí y se tornan una forma conjunta mayor, siempre abierta y sometida a los continuos cambios de sus partes. Precisamente, Deleuze (2003: 90), al conjunto infinito de temas a-centrados e imágenes a-centradas, también lo denomina el *plano de inmanencia*, que es el movimiento general sobre el que existe todo. Y sobre este conjunto se podrán derivar las implicaciones ontológicas de la música y del cine.

Habrà música, cine y filosofía cada vez que haya inmanencia. Pero, a su vez, la composición y el montaje suponen una ordenación de los temas y de las imágenes que componen esa inmanencia, un intento de otorgarles consistencia sin renunciar a sus movimientos. Whitehead (1973) propone dos movimientos generales para estudiar los temas y las imágenes, uno monístico y otro plural, que son los mismos que acuña Deleuze (2006) con la diferencia y la repetición. Es decir, las imágenes utilizan el principio de imitación, bien sea mediante comportamientos idénticos o bien mediante variaciones asociadas, de lo que puede reconocerse la identificación de una serie de constantes que se repiten de una manera rítmica. Sin embargo, aun cuando se reconozcan patrones abstractos de comportamiento y de organización que reconocen el valor de unas constantes que se repiten, éstos siempre son alterados por elementos nuevos que introducen la novedad y lo contingente en lo siempre igual.

En síntesis, hay que diferenciar entre la posibilidad de la repetición y de la diferencia:

<b>La diferencia</b>	Los datos tienen la potencialidad de cambiar mediante el contacto con otros datos exteriores, así como imbuidos por su propio impulso interior.
<b>La repetición</b>	El entendimiento siempre implica una composición, un ritmo que permite la comprensión de los factores que se entrelazan y repiten para formar el cuerpo total de la formalización.

Con la repetición y la diferencia se relaciona el dato individual con el proceso activo que crea y compone el acontecimiento. Es decir, habrá ocasiones en que se puede reconocer una invariancia en la que la naturaleza utiliza el principio de imitación a partir de un elemento primordial o

tema que será variado según el número de elementos materiales de que se compone. Se trata de constantes que permiten entender cómo se comporta la materia. Por el contrario, habrá otras ocasiones en las que será necesaria la secuencia completa de diferencias para describir un acontecimiento.

Y el objetivo del trabajo con la repetición y de la diferencia consiste en construir un método de conocimiento que esté a la altura del hecho, que se produzca su semejanza. Esto tan sólo es posible mediante una construcción, mediante la realización de un simulacro formado por repeticiones y diferencias de fuerzas e intensidades. Como se ha visto, dicho simulacro está formado por tres tipos de planos (Deleuze y Guattari: 2005: 39-62):

- Existe el *plano de las relaciones*, que no conoce más que el movimiento y el reposo, la velocidad y la lentitud entre partes y elementos que no se encuentran formados, sino que están en formación, durando. Son los acontecimientos propiamente dichos, bien sean musicales o cinematográficos.
- Existe el *plano de organización formal* por el cual se desarrollan las partes. Pero esta dimensión está oculta, puesto que no viene dada en el acto, sino que debe ser deducida y trabajada a medida que se desenvuelve. Se trata, en efecto, de la determinación de la totalidad. Y a ello responde el trabajo del compositor, bien sea un músico o un cineasta.
- Existe el *plano de inmanencia*, que está por encima y delante de los otros dos, y constituye la imagen del pensamiento, de lo que significa pensar. Pero este plano también es el conjunto que agrupa todas las imágenes, lo que ya indica que se produce la identificación entre pensamiento y materialismo.

Precisamente, la ilustración de las piezas musicales y de las películas se ha realizado para reconocer que sus formaciones no son ideales, sino

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

que se presentan como multiplicidades llenas de contradicciones y oposiciones unidas por una tendencia pura que no es sino el devenir. Ahora bien, si se han diferenciado tipos de temas y de imágenes que forman el circuito de la individuación, es porque el trabajo de criba que se realiza es diferente según el tipo de temas e imágenes que se destaquen, bien sea la percepción, la afección, la acción o la imagen-virtual. En otras palabras, el plano de inmanencia que se establece puede presentar diferentes caras. Y, de la misma manera, puede presentarse como una combinación de todas ellas juntas.



## **4.2. LA COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO Y DEL TIEMPO.**

A partir de los trabajos de Bergson (2005 y 1973a y 1973b), Whitehead (1956 y 1973) y Deleuze (2005 y 2006) se ha reconocido una nueva manera de pensar las relaciones entre la ciencia y la filosofía. El pensamiento de dichos filósofos se ha enmarcado dentro de un planteamiento general que se caracteriza por una inversión del idealismo. De ello se deriva que si se puede seguir hablando de metafísica, ésta ya no puede consistir en volver abstracto aquello que es sensible o en trabajar exclusivamente desde una lógica formal cuyo horizonte es conseguir el cumplimiento de leyes universales inmutables. Ese era precisamente el antiguo sentido de lo puro, ya que desde este punto de vista tradicional se llegaba a una visión pura de las cosas a partir de la aplicación de conceptos *a priori*. Efectivamente, se trataba de una visión pura que no comprometía a lo real. Y si ahora se propone una inversión del idealismo es para volver sensible aquello que es abstracto, bien sea la Luz o las relaciones exteriores que permiten el acontecimiento, de ahí la importancia de la música y del cine y que la posibilidad de una visión pura se tenga que comprender en términos totalmente opuestos a los tradicionales. Además, este contacto con lo Real no implica una renuncia a la comprensibilidad y al establecimiento de patrones organizativos, sino todo lo contrario.

Como se ha visto, Whitehead y Bergson proponen una particular filosofía organicista que, a pesar de sus antecedentes en el pensamiento tradicional, es plenamente consecuente con dicha inversión del idealismo. Aunque sus trabajos también caracterizan la nueva metafísica en función de su capacidad de mostrar el tiempo de una manera directa. El elemento clave reside en la importancia que se otorga al concepto de imagen o entidad actual, pero también en la relación entre esas imágenes, que es siempre creativa. Y esta propuesta metafísica, que tiene unas consecuencias ontológicas y filosóficas, se desprende también del mundo del arte, en

concreto, de la música y del cine. Además, también se ha demostrado que estos dos medios son los que mejor pueden reproducir los parámetros de dicha nueva experiencia vital. Por eso, si ahora es el momento de resumir brevemente los principales puntos de la propuesta metafísica, ello se hace para así tratar de dar el paso a la metodología práctica que servirá como herramienta crítica de la música y del cine.

Con la nueva experiencia vital se ha demostrado que constituye un error considerar que hay un tiempo cósmico privilegiado o absoluto, según el cual a partir de unas leyes universales se pueden predecir todos los acontecimientos. No es posible este tipo de objetividad, ya que se ha demostrado que se trataba de un tipo de objetividad falsa, llena de antropomorfismos. Como se ha visto, este planteamiento científico encuentra su parangón filosófico en Kant y su legado, cuya propuesta de razón pura entiende las leyes de la física como creaciones de la mente humana, y, por tanto, tienen que ser distinguidas de la verdadera naturaleza de las cosas. Por el contrario, la nueva experiencia vital sí que aspira a una objetividad realista que supere la deducción pura. Por eso, antes que el planteamiento universalista, hay que referirse a la existencia de un plano de immanencia que constituye el conjunto de todas las imágenes y que es el movimiento que se establece entre las partes de cada sistema. Hay que recordar que ésta siempre fue la intención de Einstein a la hora de presentar sus trabajos. Por eso, se ha visto que de la nueva imagen del espacio-tiempo que surge de la Teoría de la Relatividad se desprende una democracia de observadores relativos en la que siempre se depende de los componentes de fuerzas y materiales del momento, de sus puntas de presente y sus capas del pasado. Y precisamente por eso, porque se respeta la existencia de diferentes tipos de singularidades, se respeta la naturaleza del acontecimiento. Para lo cual, sin embargo, se hace necesaria la intervención del pensamiento humano, pero no desde la altura omnipotente de antes, sino desde la participación directa como interioridad en un tiempo englobante, lo que significa que se ha producido una inversión del concepto de pureza, una inversión del idealismo.

Así, para Bergson, una parte fundamental de la nueva metafísica reside en entender el mundo como una duración cósmica que puede ser percibida por las imágenes (1973a: 68-71), lo que le lleva a plantear una serie de principios:

- Existe una realidad exterior y, no obstante, dada inmediatamente a nuestro espíritu.
- Esta realidad es movilidad, no existen cosas hechas, sino sólo cosas que se hacen; ni estados que se mantienen, sino estados que cambian.
- Nuestro espíritu busca puntos de apoyo sólidos, representaciones de estados y cosas.
- Se comprende que nuestro pensamiento pueda extraer conceptos fijos de la realidad móvil; pero no hay medio alguno de reconstruir, con la fijeza de los conceptos, la movilidad de lo real.
- Pero la verdad es que nuestro espíritu puede seguir el camino inverso. Puede instalarse en la realidad móvil, adoptar su dirección siempre cambiante, en fin, asírla intuitivamente.

Sin embargo, Bergson (1973a) presenta dos modos de tratar los acontecimientos: estudiarlo como una multiplicidad de partes individuales que se relacionan y forman un todo (imágenes-movimiento en un todo orgánico); o bien como una unidad global sometida siempre a la duración original (imagen-tiempo). Este segundo punto de vista no es un simple idealismo, ya que exige siempre situarse al lado del objeto de estudio. Y toda duración implica, por tanto, un acontecimiento y relaciones exteriores. En este sentido, la segunda propuesta de Bergson se separa del organicismo

de Whitehead basado en una sucesión analítica, para centrarse en la pertinencia de una intuición directa de la idea, de la visión pura. Con la intuición, además, se presta toda la atención al interior del plano, a la entidad actual y su duración. Aunque hay que recordar que Whitehead también introducía el estudio de la duración, al mismo tiempo que Bergson, en *Materia y memoria* (2006), propuso una filosofía de las imágenes o las partes basada en la organicidad. Conforme a ello, se trata de distintas maneras de estudiar los acontecimientos, que comportarán, como es lógico, diferentes maneras de presentar el material. En principio, esto se puede explicar según las transformaciones diferentes que se producen en el seno del acontecimiento. Pero, en realidad, dicha tipología se referirá a una cuestión de calidad, es decir, a la posibilidad de encontrar diferentes maneras de pensar y de conceptualizar.

A partir de aquí, se ha realizado un estudio de los diferentes planos y se ha visto cómo se presentan diferentes posibilidades de resolución. Es decir, puede haber diferentes maneras de cribar el caos. Y si se puede establecer una explicación sistemática de dicha acción, podrán establecerse diferentes tipos de filosofía. Precisamente, Bergson ya reconoció dos patrones fundamentales de conceptualizar, que han servido a su vez para reconocer diferentes tipos diferentes de música y de cine.

### **4.3. DIFERENTES MODELOS DE PENSAMIENTO-CREACIÓN.**

La composición musical y el montaje cinematográfico organizan todo un sistema de elementos heterogéneos que permiten que los artefactos se sostengan por sí mismos. Y esta autonomía es fundamental, por ejemplo, para que la narración en la música sea una consecuencia de los propios temas y sus relaciones y no de programas exteriores, así como la narración en el cine una consecuencia de las propias imágenes y sonidos y de sus combinaciones. Pero, a la vez, este planteamiento permite ir más allá de la música y del cine, es decir, permite tratar los conceptos que desencadenan la música y el cine: el movimiento, el tiempo y el pensamiento. Los temas y las imágenes son considerados como hechos, no se deducen de categorías preexistentes –son acontecimientos sonoros y visuales. Estos hechos se caracterizan por su aparecer, lo que significa que la percepción es el mismo tema o la misma imagen. A partir de aquí es posible reconocer diferentes manifestaciones de los signos según sus propias cualidades y diferentes tipos de dispositivos según las relaciones que se establecen entre los mismos. Ahora bien, para explicarlo se tiene que recurrir a esferas que se encuentran en el orden de lo general, que pertenecen al campo de la filosofía. Principalmente han sido el movimiento y el tiempo, lo que significa que se podrá trabajar con temas-movimiento e imágenes-movimiento, pero también con temas-tiempo e imágenes-tiempo.

Se ha identificado un nivel de análisis en el que una obra musical y una película son equivalentes. Dicha analogía se ha realizado de una forma general, recurriendo a conceptos como el movimiento y el tiempo (en los temas y en las imágenes) e identificando formas de pensamiento y construcción comunes (organicismo e impresionismo). Así, una composición musical y una película pueden converger en un ritmo formal, en un esquema compartido de desarrollo que actúa a la vez como marco interpretativo de ambas obras. Los modelos fundamentales reconocidos se han derivado de

los dos grandes tipos de temas e imágenes reconocidos, el tema y la imagen-movimiento y el tema y la imagen-tiempo. La lógica de cada uno significa una manera diferente de pensar, un modelo de composición diferente:

- El modelo organicista: consiste en una unión horizontal y vertical de partes para crear un todo mayor. La obra establece un sentido a través de la organización sensorio-motriz de los movimientos, en una articulación que muestra la identidad de base del material a partir de su desarrollo motriz, de las transformaciones que se suceden con su devenir.
  
- El modelo impresionista: prescinde de la construcción de un todo orgánico para asistir al devenir puro de los materiales sonoros y visuales. Lo importante no es el todo orgánico que crece y crea un sentido, sino la atención a la situación inmediata y a las intersecciones existentes entre tiempos y momentos. Esto ocasiona un tratamiento directo del tiempo, no a través del movimiento de las relaciones sensorio-motrices.

A partir de este planteamiento, se ha ahondado más en las diferentes formas de pensamiento. Es decir, de los dos modelos establecidos se han presentado diferentes tipos de pensamiento-creación que han constituido, a la vez, diferentes tipos de músicas, cines y, en definitiva, de filosofía. Para ello se ha trabajado con los modelos que ilustró Deleuze para el cine (2003 y 2004), los cuales se han podido aplicar a la música. En definitiva, se ha propuesto una taxonomía de los temas musicales y de las imágenes cinematográficas que se expanden en diferentes prácticas y teorías de relaciones y combinaciones.

## COMPOSICIÓN ORGANICISTA

El medio y sus fuerzas actúan sobre el sujeto, pero éste reacciona a su vez, provocando una modificación. Se produce un duelo de fuerzas: con el medio, con otros sujetos, el sujeto consigo mismo.

### La Gran Forma

Se trata del dominio más general en el que se combinan las percepciones, las afecciones y las acciones, y está constituido por la interrelación de medios y comportamientos, es decir, cómo los medios afectan a los comportamientos y viceversa. La fórmula orgánica de la Gran Forma es, por tanto, evidente: S-A-S': de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción.

### La Pequeña Forma

La Pequeña Forma cambia el orden de los factores de la Gran Forma (SAS'). Ahora es la acción la que revela el contexto, y la misma acción provoca otra acción (ASA'). En otras palabras, de acción en acción se van produciendo y desvelando las diferentes situaciones. De este esquema sensorio-motor invertido se desprende que se trata de una organización local, ya no global. Y en dicha organización será muy importante aquello que no se escucha o se ve, por lo que se funcionará a partir de elipsis y de índices que ayudan a comprender los resultados de los acontecimientos que se han elidido. Ahora no se va de una situación englobante a la acción como duelo, sino que se va de una acción a una situación parcialmente revelada.

### Composición de afección y de percepción

En una composición musical puede producirse el predominio de un tipo de tema o imagen, lo que significa que habrá que referirse a una composición exclusivamente perceptiva, afectiva o activa.

## COMPOSICIÓN IMPRESIONISTA

Se produce una ruptura del esquema sensorio-motriz y una subordinación del movimiento al tiempo: el resultado es una pérdida de acción-reacción pero una ganancia en la facultad de oír y de ver)

Se produce el ascenso de situaciones puramente auditivas y visuales fundamentalmente diferentes del desarrollo temático organicista.

En el circuito de imágenes-tiempo hay una coalescencia de lo real y de lo virtual, con el objetivo principal de mostrar el fluir del pensamiento de una manera libre, como un im-pensado.

Para ofrecer este esquema se ha seguido principalmente la taxonomía de imágenes propuesta por Deleuze, aunque primero se ha intentado caracterizarla desde la música, demostrando con ello que ambos medios se pueden pensar desde similares propuesta metodológicas. La

topología de imágenes propuesta por Deleuze, gracias a su capacidad de abstracción y al grado de acomodación a procesos de tipo muy diferentes, se ha podido aplicar a la música, demostrando que se pueden desprender de los sonidos audiciones referentes a la psicología, a la narrativa o a la composición de acontecimientos. A continuación, en un movimiento inverso, el cine, el arte de lo más concreto, ha sido interpretado de esta manera, utilizando, por tanto, un elevado grado de abstracción sobre las imágenes concretas. Al mismo tiempo, también hay que tener claro que ninguna modelización tiene que ahorrar la intriga derivada de examinar el desarrollo de los casos individuales y empíricos, en este caso de las audiciones de las piezas musicales y de los, en términos de Chion (2004), audiovisionados de las películas. En otras palabras, ningún modelo, por potente que sea, podrá sustituir la historia propia de cada caso. Al respecto, con la confección de cualquier esquema, no se trata de proponer un consenso sintético, sino de ofrecer teorías suficientemente comprensivas para explicar de una manera inmanente la música, el cine y su relación.



#### **4.4. CONCLUSIÓN: EL ENCUENTRO A TRES BANDAS.**

Este trabajo ha planteado un encuentro entre el sonido y la imagen, por lo que se ha buscado una manera directa de pensar que sirva a la vez para los dos campos. En principio, el reconocimiento de unos parámetros generales que se pueden aplicar tanto para una pieza musical como para una película ya indica que la diferencia radical entre la percepción auditiva y la visual no tiene sentido. Por ejemplo, Michel Chion (2004: 130) habla de transensorialidad, cuyo ejemplo perfecto lo constituye precisamente el ritmo, que es descodificado e interpretado una vez el oído o el ojo ya han realizado sus respectivas funciones.

El movimiento y el ritmo no tienen que ver con un sentido en concreto, lo que significa que el sonido y la imagen coinciden en que se mueven, se retuercen y se expanden, creando relaciones temporales entre las partes que los conforman. Pero, a partir de aquí, este factor que une el sonido y la imagen, gracias al reconocimiento de argumentos generales como el movimiento o el tiempo, tiene que ir más allá. Al respecto, se ha introducido el factor compositivo o constructor, que es el que permite pasar del sonido y de la imagen a la música y al cine, es decir, a las formas organizadas y al pensamiento. En otras palabras, es con el factor compositivo que ya se puede hablar de música y de cine. Y, siguiendo, con el planteamiento general de la investigación, la clave ha residido en encontrar formas de composición similares para dos campos en apariencia tan distintos como lo son la música y el cine.

Este planteamiento ha permitido formular una pregunta que ha servido para establecer una hipótesis de trabajo y unos objetivos. Dicha pregunta ha consistido precisamente en: *¿existe un nivel en el que se pueden comparar los trabajos del compositor y del cineasta?* A partir de aquí, ha sido posible formular la hipótesis de trabajo:

- **Existe un nivel en el que se pueden comparar los trabajos del compositor y del cineasta: el tratamiento del movimiento y el tiempo, que se manifiesta en la relación composición-montaje y que, por tanto, implica directamente al pensamiento.**

Desde este punto de vista, se ha demostrado que la organización de las diferentes partes que forman una superficie musical es el equivalente auditivo de la división en partes del campo visual. En otras palabras, es la existencia de unas audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas la que permite reconocer organizaciones fisiológicas similares en los dos campos: el movimiento, el tiempo y el factor constructivo. Porque resulta evidente que la música trabajará con los acontecimientos auditivos y el cine con los acontecimientos (audio)visuales, pero es posible llegar a un punto en que tanto unos como otros tan sólo son puros acontecimientos.

Esto significa que el encuentro entre la música y el cine ha sido organizado por la filosofía, que se encarga de estudiar esas audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas que muestran las piezas musicales y las películas. Pero si se han establecido unos parámetros generales desde la filosofía, también es cierto que, a la hora de establecer el encuentro, dichos parámetros tan sólo serán válidos si se entienden como conceptos propios de la música y conceptos propios del cine. A lo que hay que añadir que la intervención de la filosofía tan sólo es posible porque el pensamiento se puede deducir de las propias piezas musicales y de las propias películas. Para ello se han reconocido una serie de signos a partir de los temas musicales y de las imágenes cinematográficas. Son los temas y las imágenes con las que los compositores y los cineastas piensan y crean en sus piezas musicales y en sus películas.

En definitiva, el paso fundamental de la investigación ha consistido en pasar de una filosofía de la música y una filosofía del cine a entender la música y el cine como filosofías, como formas de pensamiento inmanentes y puros. Pero, ¿qué imagen del pensamiento ofrecen la música y el cine? Se

ha comprobado que los conceptos de la música y los conceptos del cine ofrecen un especial tipo de pensamiento a partir de la presentación de su material configurado. Y esto ha permitido incorporar el concepto de pureza para referirse tanto a la autonomía de los respectivos medios como al pensamiento que retratan, siempre desde la propia inmanencia de la construcción. Pero se trata de un nuevo significado de lo puro, que ya no hace referencia exclusiva a la necesidad de acabar con los elementos extraños, ni tampoco al sentido tradicional de la metafísica, según la cual lo más importante es la presencia de un centro dador de sentido. El nuevo ideal de lo puro, por el contrario, centra toda su fuerza en la construcción de un dispositivo de síntomas y agentes heterogéneos, impuros, pero que se encuentran implicados. Lo que significa que tan importante resulta la construcción como la referencia a aquello no gobernable –la repetición y la diferencia.

Y, precisamente, se ha visto que el nuevo significado de lo puro se confirma en el pensamiento de la música y del cine, es decir, se ha demostrado a propósito de la música pura y del cine puro que lo que los caracteriza es un juego de relaciones semánticas complejas: los materiales elaborados de las piezas musicales y de las películas son materia de pensamiento, pero también materia del ser.

Por todo lo visto, se ha verificado la hipótesis planteada y se han alcanzado los objetivos de la investigación. Un repaso a dichos objetivos permite también establecer una serie de conclusiones:

1. *Demostrar que el pensamiento de la música y el cine permite pensar de una manera nueva el concepto de pureza, y que éste se encuentra relacionado con toda una experiencia vital que implica los campos de la ciencia, la filosofía y la estética.* Se ha podido demostrar que la composición musical y el montaje cinematográfico ofrecen una particular imagen del pensamiento, la cual va mucho más allá de la racionalidad clásica en la medida que con la composición y el montaje se pueden superar los límites

comunes. Y este planteamiento coincide con la nueva experiencia vital que permitieron los avances de la ciencia física de Einstein.

2. *Realizar la crítica de la música pura y la crítica del cine puro desde el nuevo ideal de purismo.* A partir del nuevo ideal de pureza, se ha realizado un recorrido por la historia de la música desde el nuevo punto de vista. En el caso del cine, se ha realizado un recorrido por las corrientes exclusivas que han manifestado un interés por el cine puro, mostrándose las virtudes e inconvenientes de dichas propuestas.
3. *Buscar y describir los rasgos comunes que unen la música y el cine en el tratamiento del movimiento y el tiempo y entendidos como procesos de pensamiento.* En efecto, se ha conseguido demostrar que gracias a la composición musical y al montaje cinematográfico se pueden hacer visibles una serie de audiciones y visiones no musicales ni cinematográficas que responden a argumentos generales de la filosofía: el movimiento, el tiempo y el pensamiento.
4. *Reconocer que el tratamiento del movimiento, el tiempo y el propio pensamiento son problemas filosóficos y que, por tanto, el encuentro se realiza a tres bandas entre la música, el cine y la filosofía, aunque es a través de ésta que se organiza.* En la medida en que estos argumentos generales coincidan, significa que hay un nivel común de concordancia entre la música y el cine, el cual es mostrado por la filosofía. El encuentro entre la música y el cine lo realiza la filosofía.
5. *Reconocer diferentes formas de pensamiento que sirvan para entender de la misma manera la música y el cine a través de la composición y del montaje.* A partir del trabajo sobre el movimiento

y el tiempo se han identificado diferentes formas de composición, de montaje y de pensamiento (pensamiento organicista y pensamiento impresionista).

6. *Justificar las diferentes posibilidades de trabajar una banda sonora a partir de las formas de composición y montaje estudiadas. Si se puede distinguir entre la composición organicista y la composición impresionista según unos determinados parámetros, éstos también afectarán en la colaboración directa entre la música y el cine, es decir, en la banda sonora. Por tanto, una banda sonora organicista o impresionista será coherente con sus patrones de funcionamiento. Unos patrones que pertenecen al cine y no a la composición musical, porque la partitura de una banda sonora se tiene que integrar en el cine, y no resulta autónoma.*
  
7. *Comprender que la música y el cine son formas de pensamiento-creación y, por tanto, de filosofía, pero siempre a través de sus propios conceptos. Además, al reconocer diferentes tipos de piezas musicales y de películas se han podido identificar, a partir de la hipótesis del trabajo, diferentes formas de pensamiento-creación, lo que significa que existen diferentes maneras de afrontar el caos, de criarlo, de organizarlo.*

Conforme a lo visto, en todo momento no se ha hecho otra cosa que responder a la acuciante pregunta: las teorías de la música y del cine no tratan exclusivamente sobre la música y el cine, sino sobre los conceptos que las piezas musicales y las películas suscitan, que guardan relación con otros conceptos generales y que, por tanto, permiten la posibilidad de un encuentro. Con ello se produce una equivalencia de conceptos en el nivel mismo del acontecimiento: los conceptos como acontecimientos y prácticas. Precisamente, Deleuze (2004: 370-371) concluye sus trabajos sobre el cine negando y ofreciendo una alternativa a una pregunta:

Los conceptos del cine no son datos preestablecidos en el cine. Y sin embargo son los conceptos del cine, no teorías sobre el cine. Tanto es así que siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe presentarse “¿qué es el cine?”, sino “¿qué es la filosofía?”

Y lo mismo se puede plantear con la música, demostrándose así que el encuentro entre las artes se organiza desde la filosofía, que destaca los datos y acontecimientos propios para al mismo tiempo ir más allá. En esta investigación, el concepto creado a partir de la música, el cine y la filosofía responde a un acto general del pensamiento y de la creación, pero también es inseparablemente materia del ser, Naturaleza. Por lo tanto, la organización del encuentro a tres bandas es la misma respuesta: la música, el cine y la filosofía como actividades prácticas y constructivas que tienen como objetivo restituir a la estética las mismas fuerzas de lo real. Para ello, efectivamente, se ha detectado en la esfera del sujeto esas mismas fuerzas de la naturaleza. Con ello, el concepto de pureza, que en Kant subordinaba lo objetivo a lo humano, ahora presenta un alcance mucho más amplio y afirmativo. Y con el nuevo concepto se manifiesta la tarea de la filosofía, es decir, explicar cómo las cosas más abstractas surgen de las más concretas.

## **4.5. LÍNEAS DE FUTURO.**

Con el reconocimiento de una taxonomía de temas y de imágenes que han servido para distinguir diferentes tipos de composición y montaje, no se ha realizado una Historia de la Música ni una Historia del Cine. El asunto central de la investigación ha consistido en poder estudiar los temas y las imágenes bajo el mismo tipo de argumentos generales, esto es, el movimiento, el tiempo y el pensamiento. De esta manera se han podido identificar diferentes tipos de músicas y de cines a partir del reconocimiento de los argumentos en común que presentan. Y lo más importante, se ha visto cómo los conceptos de la música y los conceptos del cine no son datos preestablecidos sino prácticas diferentes de música y cine que pueden traducirse en prácticas conceptuales.

Estudiar estas relaciones ha significado un ejercicio de filosofía. Que no se haya querido realizar un ejercicio histórico es debido a que se piensa que el devenir de la música, el cine y la filosofía no es histórico, sino antes una coexistencia de planos de igualdad, formado por prácticas diversas y diferentes maneras de afrontar el caos. Hoy en día se puede escuchar perfectamente música de Beethoven o de Schönberg como ejemplo de composición organicista, al mismo tiempo que se puede escuchar a Debussy como un ejemplo distinto. Y hoy en día se continúan realizando tanto películas organicistas como impresionistas. Por ello, en esta investigación se ha querido constatar que los músicos y los cineastas trabajan con diferentes métodos. Y así, si se puede continuar componiendo y montando hoy en día como Beethoven, Eisenstein, Rossellini o Debussy es porque sus formas de trabajar pueden ser reactivadas y actualizadas bajo las posibilidades técnicas del momento y para afrontar los problemas de hoy.

En definitiva, se puede estudiar la música y el cine desde la taxonomía presentada. Dicha taxonomía puede servir para pensar la música y el cine en un momento en que, por un lado la tecnología, y por el otro la globalización, dificultan el establecimiento de puntos de referencia. En

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

cualquier caso, ante este desafío, tan sólo es posible mantenerse fiel de una manera a la propia taxonomía de temas, imágenes y conceptos: reactivándola y, si resulta necesario, ampliándola. El lógico paso que habría que dar tras este trabajo es estudiar los temas y las imágenes de compositores y cineastas actuales, para así tratar de situarlos en la taxonomía planteada o, en el caso de presentar novedades, proponer una nueva forma de pensamiento-creación.



## 5. BIBLIOGRAFÍA.

- ABBATE, C. (2002): "Las voces de la música", en *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Arco: Madrid
- ADORNO, Th. W. (2002a): *Mahler: una fisiognómica musical*. Península: Barcelona
- (2002b): *Sobre la música*. Paidós: Barcelona
  - (2003a): *Beethoven. Filosofía de la música*. Akal: Madrid
  - (2003b): *Filosofía de la nueva música*. Akal: Madrid
  - (2004): *Teoría estética*. Akal: Madrid
  - (2006): *Escritos musicales I-III*. Akal: Madrid
  - (2007): *El fiel correpetidor*. Akal: Madrid
  - (2008a): *Escritos musicales IV. Moments Musicaux. Impromptus*. Akal: Madrid
  - (2008b): *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler, una fisiognómica musical. Berg, el maestro de la transición mínima*. Akal: Madrid
  - (2009): *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal: Madrid
- ADORNO, Th.W. y H. EISLER (1981): *El cine y la música*. Fundamentos: Madrid
- ADORNO, Th.W. y M. HORKHEIMER (2004): *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta: Madrid
- ALBERTO GALLO, F. (1994): *El Medioevo. Segunda Parte*, en *Historia de la música*, vol. 2. Turner: Madrid
- ARHEIM, R. (1991): *El cine como arte*. Paidós: Barcelona
- ARISTÓTELES (2000a): *Metafísica*. Gredos: Madrid
- (2000b): *Política*. Gredos: Madrid
- ARTAUD, A. (2002): *El cine*. Alianza: Madrid
- BALÁZS, B. (1978): *El film*. Gustavo Gili: Barcelona
- BARROW, J. (2004): *Teorías del Todo*. Crítica: Barcelona
- BARTHES, R. (1986a): "Amar a Schumann", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*, pp. 286-291. Paidós: Barcelona
- (1986b): "Directo a los ojos", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*, pp. 305-310. Paidós: Barcelona
  - (1986c): "El acto de escuchar", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*, pp. 243-256. Paidós: Barcelona
  - (1986d): "El 'grano' de la voz", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*, pp. 262-271. Paidós: Barcelona
  - (1986e): "El tercer sentido", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*, pp. 49-67. Paidós: Barcelona
  - (1986f): "La música, la voz, la lengua", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*, pp. 272-278. Paidós: Barcelona
- BAZIN, A. (2001): *¿Qué es el cine?* Rialp: Madrid
- (2002): *Charlie Chaplin*. Paidós: Barcelona
- BENJAMIN, W. (2006): *El origen del "Trauerspiel" alemán*, en *Obras. Libro I/ vol.1*. Abada editores: Madrid
- (2008): *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, en *Obras. Libro I/ vol.2*. Abada editores: Madrid
- BERGALA, A. (2007): *La hipótesis del cine*. Laertes: Barcelona

- BERGSON, H. (1973a): *Introducción a la metafísica. La intuición filosófica*. Ediciones Siglo XX: Buenos Aires
- (1973b) *La evolución creadora*. Espasa-Calpe: Madrid
  - (2006): *Materia y memoria*. Cactus: Buenos Aires
- BIANCONI, L. (1994): *El siglo XVII*, en *Historia de la música*, vol. 3. Turner: Madrid
- BLACKING, J. (2006): *¿Hay música en el hombre?* Alianza: Madrid
- BOULEZ, P. (1992): *Hacia una estética musical*. Monte Ávila: Caracas
- (2001): *Puntos de referencia*. Gedisa: Madrid
- BOULEZ, P. y GERZSO, A. (1988): "Música por ordenador", en *Revista Investigación y Ciencia*, pp. 14-20, Junio 1988
- BRECHT, B. (2004): *Escritos sobre teatro*. Alba: Barcelona
- BROCH, H. (1974): *Poesía e investigación*. Seix Barral: Barcelona
- BURCH, N. (2004): *Praxis del cine*. Fundamentos: Madrid
- CABALLERO, C. (2009): "La música en el teatro clásico". Asignatura *Teatro Musical Hispano*, licenciatura *Historia y ciencias de la Música*, Universidad la Rioja
- CAGE, J. (1999): *Escritos al oído*. CajaMurcia: Murcia
- (2007): *Silencio*. Ediciones Árdora: Madrid
- CARMONA, R. (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*. Cátedra: Madrid
- CASALS, J. (2003): *Afinidades vienesas*. Anagrama: Barcelona
- CASSETI, F. y DI CHIO, F. (2007): *Cómo analizar un film*. Paidós: Barcelona
- CLAIR, R. (1955): *Reflexiones sobre el cine*. Artola: Madrid
- COOK, N. (2006): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza: Madrid
- COMOTTI, G. (1994): *La música en la cultura griega y romana*, en *Historia de la música*, vol. 1. Turner: Madrid
- COPLAND, A. (2003): *Cómo escuchar la música*. Fondo de cultura económica de España: Madrid
- CUETO, R. (1996): *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Nuer: Madrid
- CHION, M. (1997): *La música en el cine*. Paidós: Barcelona
- (1999): *El sonido*. Paidós: Barcelona
  - (2004): *La audiovisión*. Paidós: Barcelona
  - (2008): *El libro de Andrei Tarkovski*. El País: Madrid
- DEBUSSY, D. (2003): *El Sr. Corchea y otros escritos*. Alianza: Madrid
- DALHAUS, C. (1999): *La idea de la música absoluta*. Ideabooks: Barcelona
- (2003): *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa: Barcelona
- DANEY, S. (2004): *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos Editor: Buenos Aires
- DELEUZE, G. (1997): *Filosofía crítica de Kant*. Cátedra: Madrid
- (1999): *Proust y los signos*. Anagrama: Barcelona
  - (2002): *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama: Barcelona
  - (2003): *Estudios sobre cine 1: la imagen-movimiento*. Paidós: Barcelona
  - (2004): *Estudios sobre cine 2: la imagen-tiempo*. Paidós: Barcelona
  - (2005): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros: Madrid
  - (2006): *Diferencia y repetición*. Amorrortu: Buenos Aires
  - (2007): *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Pre-Textos: Valencia
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2005): *¿Qué es la filosofía?* Anagrama: Barcelona
- (2006): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: Valencia
- DELEUZE, G. y C. PARNET. (1980): *Diálogos*. Pre-textos: Valencia
- Di BENEDETTO, R. (1994): *El siglo XIX*, en *Historia de la música*, vol. 5. Turner: Madrid
- DOGAN, M. y PAHRE, R. (1993): *La marginalidad creadora*. Grijalbo: México
- DREYER, C.T. (1999): *Reflexiones sobre mi oficio*. Paidós: Barcelona
- DUFUORT, H. (2008): "Sobre la dimensión productiva de la intensidad y del timbre y su integración en los elementos portadores de forma", en *Quodlibet*,

- Revista de especialización musical*, Mayo-Agosto 2008. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares
- ECO, U. (1999): *Cómo se hace una tesis*. Gedisa: Barcelona
- EDO, F. (2009): "La música y los signos", en *Debats*, nº 113, pp.23-30. Fundació Alfons el Magnànim: València
- EIBEL, A. (1986): *El cine de Fritz Lang*. Era: México
- EINSTEIN, A. (1983): *Sobre la teoría de la relatividad*. Sarpe: Madrid
- EISENSTEIN, S.M. (1955): *El sentido del cine*. La Reja: Buenos Aires
- (2001a): *Hacia una teoría del montaje. Volumen 1*. Paidós: Barcelona
  - (2001b): *Hacia una teoría del montaje. Volumen 2*. Paidós: Barcelona
  - (2002): *Teoría y técnica cinematográfica*. Rialp: Madrid
- EIKHEMBAUM, B. (1973): *La teoría del "método formal"*, en *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, vol. 1. Comunicación: Madrid
- EISNER, L. (1996): *La pantalla demoníaca*. Cátedra: Madrid
- FEUER, J. (1992): *El musical de Hollywood*. Verdoux: Madrid
- FOUCAULT, M. (2008): *La arqueología del saber. Siglo XXI*: Buenos Aires
- FOUCAULT, M. y DELEUZE, G. (2005): *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Anagrama: Barcelona
- GARCÍA BACCA, J.D. (1990): *Filosofía de la música*. Anthrophos: Barcelona
- GAVILÁN, E. (2008): *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Akal: Madrid
- GÓMEZ TARÍN, F.J. (2006): *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ivac: València
- GODARD, J-L. (2005): "El montaje, mi hermosa inquietud", en de Baecque, A.: *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós: Barcelona
- GRIER, J. (2008): *La edición crítica de música*. Akal: Madrid
- GROSSMAN, V. (2007): *Vida y destino*. Galaxia Gutenberg: Barcelona
- HALLYDAY, J. (1971): *Douglas Sirk*. Fundamentos: Madrid
- HANSLICK, E. (1876): *De la belleza en la música*. Medina: Madrid
- (1950): *Vienna's golden years of music. 1850-1900*. Simon and Schuster: Tenesse
- HEISENBERG, W. (1993): *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Planeta Agostini: Barcelona
- (2002): *Cuestiones cuánticas*. Kairós: Barcelona
- HUYGHE, R. (1986): *Monet y Proust: una nueva visión del mundo*. Catálogo de la exposición "Claude Monet": Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 29 de Abril-30 de Junio de 1986
- JACKENDOFF, R. y LERDAHL, A. (2003): *Teoría generativa de la música tonal*. Akal: Madrid
- JAKOBSON, R. (1984): "Lingüística y poética", en *Ensayos de Lingüística General*, pp. 347-395. Ariel: Barcelona
- JANKÉLEVITCH, V. (1992): *Maurice Ravel*. Edicions 62: Barcelona
- (2004): *La música y lo inefable*. Alpha Decay: Barcelona
- KAFKA, F. (2005): *Aforismos*. DeBolsillo: Barcelona
- KANDINSKY, V. (2005): *Lo espiritual en el arte*. Paidós: Barcelona
- KANT, I. (1988): *Crítica de la razón pura*. Alfaguara: Madrid
- (2006): *Crítica de la razón práctica*. Tecnos: Madrid
  - (2007): *Crítica del juicio*. Tecnos: Madrid
- KAROLYI, O. (2000): *Introducción a la música del siglo XX*. Alianza: Madrid
- KEEFE, S. (2007): "Los conciertos para piano en su contexto estético y estilístico", en *Quodlibet*, nº 37, pp.101-119. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares
- KERMAN, J. (2007): "Los conciertos para piano de Mozart y su público", en *Quodlibet*, nº 37, pp.84-100. Universidad de Alcalá: Alcalá de Henares

- KUROSAWA, A. (1990): *Autobiografía (o algo parecido)*. Fundamentos: Madrid
- LaRUE, J. (2007): *Análisis del estilo musical*. Idea Books: Barcelona
- LEIBNIZ, G. (1984): *Monadología. Discurso de metafísica*. Sarpe: Madrid
- LESTER, J. (2005): *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal: Madrid
- LEUCHTER, E. (1946): *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural*. Ricordi: Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2002a): *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica: México
- (2002b): *Mitológicas 4. El hombre descuno*. Fondo de Cultura Económica: México
  - (2007): *Mito y significado*. Alianza: Madrid
- LIGETI, G. (2001): *Neuf essais sur la musique*. Éditions Contrechamps: París
- LOOS, A. (1993): *Escritos II. 1910/1932*. El Croquis Editorial: Madrid
- LLÁCER, P. (2003): *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical: Madrid
- MACH, E. (1987): *Análisis de las sensaciones*. Alta fulla: Barcelona
- MACONIE, R. (2007): *La música como concepto*. Acantilado: Barcelona
- MARCHÁN FIZ, S. (2000): *La estética en la cultura moderna*. Alianza: Madrid
- MARRATI, M. (2004): *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Claves: Buenos Aires
- MARZAL, J. (1998): *David Wark Griffith*. Cátedra: Madrid
- METZ, C. (2002a): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen 1*. Paidós: Barcelona
- (2002b): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 2*. Paidós: Barcelona
- MIKUZ, J. (2008): "El papel de la escultura en las películas del primer período alemán de Fritz Lang (1919-1933)", en *La escultura en Fritz Lang*. Ediciones Maia: Madrid
- MITRY, J. (1974): *Historia del cine experimental*. Fernando Torres Editor: Valencia
- (1984): *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Siglo XXI: México
  - (1990): *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*. Akal: Madrid
- MONJEAU, F. (2004): *La invención musical*. Paidós: Barcelona
- MONTIEL, A. (1992): *Teorías del cine*. Montesinos: Barcelona
- MORGAN, A.: *Antología de la música del siglo XX*. Akal: Madrid
- MORIN, E. (2001): *El cine o el hombre imaginario*. Paidós: Barcelona
- NATTIEZ, J. J. (2002): "Relato literario y 'relato' musical", en *Música y literatura*. Arco Libros: Madrid
- NIETZSCHE, F. (2000a): *Más allá del bien y del mal*. Libsa: Madrid
- (2000b): *La gaya ciencia*. Libsa: Madrid
  - (2003): *Escritos sobre Wagner*. Biblioteca Nueva: Madrid
  - (2004): *El pensamiento trágico de los griegos*. Biblioteca Nueva: Madrid
  - (2004): *El nacimiento de la tragedia*. Alianza: Madrid
- NYMAN, M. (2006): *Música experimental. De John Cage en adelante*. Universitat de Girona: Girona
- ORTEGA, M. y GARCÍA, N. (ed.) (2008): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. T&B Editores: Madrid
- ORTEGA y GASSET, J. (1983a): "La deshumanización del arte", en *Obras completas*, vol. 3, pp. 353-385. Alianza: Madrid
- (1983b): "Musicalia", en *Obras completas*, vol. 3, pp.
  - (1987): *El tema de nuestro tiempo*. Alianza: Madrid
- PEIRCE, CH. S. (2007): *La lógica considerada como semiótica*. Biblioteca nueva: Madrid

- PALACIO, S. (2007): "Estudios culturales y cine en España", en *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, nº29, pp. 75-80. Comunicar: Huelva
- PESTELLI, G. (1994): *La época de Mozart y Haydn*, en *Historia de la música*, vol. 4. Turner: Madrid
- PLATON (2000a): *Diálogos I*. Gredos: Madrid  
 - (2000b): *Diálogos IV*. Gredos: Madrid
- PRADERA, M. (2007): "Música y literatura", en *Claves de Razón Práctica*, Madrid
- PROUST, M. (1986): *El temps retrobat*. Edicions 62: Barcelona  
 - (2004a): *En busca del tiempo perdido 5*. Alianza: Madrid  
 - (2004b): *En busca del tiempo perdido 6, La fugitiva*, Alianza: Madrid
- QUINTANA, A. (1999): "Un paseo por los bosques narrativos del cine de Mizoguchi", en *Nosferatu*, nº29, pag. 37-46  
 - (2004): "Esculpir algunas formas de visibilidad", en *Fritz Lang en América*, en *Nosferatu*
- QUINTILIANO, A (1997): *Sobre la música*. Planeta de Agostini: Madrid
- RANCIÈRE, J. (2005): *La fábula cinematográfica*. Paidós: Barcelona
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (Eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra: Madrid
- ROBERSTON, A. y STEVENS, D. (1972): *Historia general de la música*. Istmo: Madrid
- RODRÍGUEZ, C. (2002): *Prontuario de musicología. Música, sonido, sociedad*. Clivis: Barcelona
- ROHMER, E. (2005): *De Mozart en Beethoven*. Árdora: Madrid
- ROUSSEAU, J.J. (2007): *Escritos sobre música*. Universitat de València: València
- RUSSELL, B. (1985): *Abc de la relatividad*. Orbis: Barcelona
- SALVETTI, G. (1994): *El siglo XX*, en *Historia de la música*, vol. 6. Turner: Madrid
- SAN AGUSTÍN (1990): *Confesiones*. Alianza: Madrid
- SÁNCHEZ, S. (eds.) (2005): *El sonido de la velocidad*. Alpha Decay: Barcelona
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2001): *El montaje cinematográfico*. Paidós: Barcelona
- SANTOS, A. (1993): *Kenji Mizoguchi*. Ediciones Cátedra: Madrid
- SCHAEFFER, P. (1959): *¿Qué es la música concreta?* Editorial Nueva Visión: Buenos Aires.  
 - (1998): *Tratado de los objetos musicales*. Alianza: Madrid
- SCHOENBERG, A. (1999): *Funciones estructurales de la armonía*. Ideabooks: Barcelona  
 - (2003): *El estilo y la idea*. Ideabooks: Barcelona  
 - (2004): *Tratado de armonía*. Real Musical: Madrid
- SCHÖNBERG, A., y W. KANDINSKI. (1986): *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza: Madrid
- SCHOPENHAUER, A. (2004): *El mundo como voluntad y representación*. Trotta: Madrid
- SCHRADER, P. (1999): *El estilo trascendental en el cine*. Ediciones JC: Madrid
- SEDLMAYR, H. (2008): *La revolución del arte moderno*. Acantilado: Barcelona
- SHELDRAKE, R. (2006): *La presencia del pasado*. Kairós: Barcelona
- SIMMEL, G. (2003): *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Gorla: Buenos Aires
- SPINOZA, B. (2005): *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trotta: Madrid
- STAM, R. (2008): *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós: Barcelona
- STORR, A. (2002): *La música y la mente*. Paidós: Barcelona
- STRAVINSKI, I. (1983): *Poética musical*. Taurus: Barcelona
- SUZUKI, D. (1985): *Budismo zen*. Editorial Kairós: Barcelona

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.  
*Tesis doctoral*

- TALENS, J. y S. ZUNZUNEGUI (Eds.) (2007): *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Cátedra: Madrid
- TARKOVSKI, A. (2002): *Esculpir en el tiempo*. Rialp: Madrid
- TODOROV, Tz. (1988): "El origen de los géneros", en M. A. Garrido Gallardo, (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Arcos: Madrid.
- TRIAS, E. (2007): *El canto de las sirenas*. Galaxia Gutenberg: Barcelona
- TRUFFAUT, F. (1993): *El cine según Alfred Hitchcock*. RBA: Barcelona
- TUNYANOV, EIKHENAUM y SHKLOVSKI (1973): *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos. Volumen 1*. Comunicación: Madrid
- VALÉRY, P. (1990): *Teoría poética y estética*. Visor: Madrid
- VERTOV, D. (1973): *Cine-ojo*. Fundamentos: Madrid
- (1974): *Memorias de un cineasta bolchevique*. Labor: Barcelona
- VIEJO, B. (2008): *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Akal: Madrid
- VINAY, G. (1994): *El siglo XX. Segunda parte*, en *Historia de la música*, vol. 7. Turner: Madrid
- WAGNER, O. (1993): *La arquitectura de nuestro tiempo*. El croquis: Madrid
- WAGNER, R. (1975): *Escritos y confesiones*. Labor: Barcelona
- WEBER, M. (1992): *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica: México
- WEBER, A. (1982): *El camí cap a la nova música*. Antoni Bosch: Barcelona
- WHITEHEAD, A.N. (1956): *Proceso y realidad*. Losada: Buenos Aires
- (1973): *Modos de pensamiento*. Taller ediciones JB: Madrid
- WILBER, K. (y otros) (2005): *El paradigma holográfico*. Kairós: Barcelona
- WITTGENSTEIN, L. (2005): *Tractatus lógico-philosophicus*. Alianza: Madrid
- XENAKIS, I. (2009): *Música de la arquitectura*. Akal: Madrid
- ZISCHLER, H. (2008): *Kafka va al cine*. Minúscula: Barcelona
- ZIZEK, S. (2006): *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate: Madrid
- ZUBIRI, X. (2009): *Cinco lecciones de filosofía*. Alianza: Madrid
- ZUNZUNEGUI, S. (2007): "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas", en *Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, nº 29, pp. 51-58. Comunicar: Huelva

## 6. EJEMPLOS MUSICALES Y CINEMATOGRÁFICOS.

(En orden secuencial de aparición)

- Círculo temporal de Bergson
- Representación de la *Sinfonía nº 5* de Beethoven por parte de Kandinsky
- Philippe de Vitry, *Garriguet Gallus*.
- J.S. Bach, *El arte de la fuga*
- W. A. Mozart, *Cuarteto en Si bemol mayor*
- Erik Satie, partitura para la banda sonora de *Entr'acte* de René Clair
- Tres fotogramas de *FilmStudio* (1926) de Hans Richter
- Norman McLaren, *Around is around* (1951)
- Jean Mitry, *Pacific 231* (1949)
- Triángulo lingüístico de Lévi-Strauss
- Claude Debussy, *Nocturnes* (1897-1899)
- Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück IX*
- Ludwig van Beethoven, *Sinfonía nº 3*, 1º movimiento
- Ludwig van Beethoven, *Sinfonía nº 3*, 1º movimiento
- Arnold Schönberg, *Suite*, op. 25 (1921-1923)
- Claude Debussy, *Preludio a la siesta de un fauno*
- Germaine Dulac, *La souriante madama Deudet* (1923)
- Serguei Eisenstein, *El acorazado Potemkin*
- Abel Gance, *Napoleon* (1925-26)
- Roberto Rossellini, *Stromboli* (1950)
- Henri Bergson, cono de la materia y la memoria
- Ludwig van Beethoven, *Sinfonía nº 6*, 1º movimiento (“Despiertan los alegres sentimientos a la llegada a la tierra”)
- Ludwig van Beethoven, *Sinfonía nº 6*, 4º movimiento (“Tormenta”)
- Ludwig van Beethoven, *Sinfonía nº 6*, 5º movimiento (“La canción del pastor. Felicidad y calma después de la tormenta”)
- Ludwig van Beethoven, *Sinfonía nº 9*, 4º movimiento
- Arnold Schönberg, *La noche transfigurada*
- Arnold Schoenberg, *Pelleas und Melisanda*
- Arnold Schönberg, *Variaciones para orquesta*, op. 31
- Alban Berg, *Suite “Lulú”*
- Béla Bartók, *Música para cuerdas, percusión y celesta*
- Alban Berg, *Suite “Lulú”*
- Alban Berg, *Wozzek*. ACTO 1, escena 2
- Anton Webern, *Seis pequeñas piezas para piano*, opus 19
- Anton Webern, *Passacaglia* (1908)
- Anton Webern, *Cuarteto de cuerda*, op. 28
- Serie original de *la ópera Lulu*
- Motivo del retrato de Lulú
- Tema de danza de Lulú
- Tema de Alwa
- Tema de Schön y de la Sonata
- Edgar Varèse, *Hiperpryme*
- Robert Schuman, *Die Stille*
- Richard Wagner, *Die Walküre* (1854-1856), Acto III, escena 3

## ARQUITECTURA DEL TIEMPO.

La composición del movimiento y el tiempo: crítica de la música y el cine puros.

*Tesis doctoral*

- Robert Schumann, *In der Fremde*
- Franz Schubert, *Gretchen am Spinnrade*
- Schönberg, *Erwartung* (1909)
- Arnold Schoenberg, *Five Orchestral Pieces*, op. 16
- Fritz Lang, *M o el vampiro de Dusseldorf*
- Dziga Vertov, *El hombre de la cámara*
- Sergei Eisenstein, *El acorazado Potemkin*
- David Wark Griffith, *Lirios rotos*
- C. Th. Dreyer: *La pasión de eanne d'Arc* (1928)
- C. Th. Dreyer, *Dies irae* (1943)
- Igor Stravinski, *La Consagración de la Primavera*
- Morton Feldman, *Intersection*
- John Cage, *Four*
- Gyorgy Ligeti, *Lux Aeterna* (1966)
- Iannis Xenakis, *Metastasis*
- Steve Reich, *Phase Patterns*
- Andrei Tarkovski, *La infancia de Iván*
- Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*
- Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad*
- Gus Vant Sant, *Elephant*
- Gus Van Sant, *Gerry*
- Sergei Eisenstein, montaje vertical para *Alexander Nevski*
- Eric Rohmer, *Cuento de invierno*
- Alfred Hitchcock, *La sombra de una duda*
- Alfred Hitchcock, *Extraños en un tren*
- Alfred Hitchcock, *Psicosis*
- Germaine Dulac, *La concha y el reverendo*