

Michel Chion en *La audiovisión* y una propuesta práctica sobre un fragmento de *Nostalgia* de Andrei Tarkovski*

Josep Torelló
Jaume Duran

El análisis audiovisual de la música en relación a la imagen, dentro de un marco general de los estudios cinematográficos, puede no haber indagado aún lo suficiente en cómo la música y el sonido inciden en la creación de un discurso audiovisual. Es plausible afirmar que la música, cuando aparece en la pantalla, cuando es partícipe en la escena mediante alguna de sus formas audiovisuales, incide, desde un punto de vista ontológico, en la creación y definición de la diégesis fílmica; la música influye de manera decisiva en la elaboración del discurso audiovisual desde un punto de vista formal, narrativo, poético, dramático o psicológico, entre otros.

Esta es una intuición extendida entre directores, aficionados y espectadores de cine, y una muy divulgada cita de Francis Ford Coppola resume esta percepción del papel de la banda sonora en el conjunto audiovisual: «el sonido es el mejor amigo del director porque influye en el espectador de manera secreta» (NIETO, 2002: 1).

Efectivamente, la música y la imagen son dos elementos estructurales del binomio audiovisual que se tocan, se encuentran, se pisotean, se incordian o, incluso, se manipulan dentro del marco general de su arquitectura formal y capacidad expresiva. Aunque la manera en que estas relaciones se establecen no deberían por qué resultar, tal y como insinúa Coppola, ni secretas, ni misteriosas.

Debemos poder explicar, desde la teoría, cuál es el papel de la música y el sonido en el conjunto del aparato teórico cinematográfico. En este sentido, los estudios audiovisuales sobre la música y la banda sonora, proliferan en las últimas décadas y demuestran un creciente interés por una disciplina en la que, tradicionalmente, ha existido un enorme vacío teórico.



Arriba. Erland Josephson interpreta a Domenico. Abajo. Domenico se rocía de gasolina después del *speech*. / Cortesía de Trackmedia

El teórico francés Michel Chion —investigador, compositor de música concreta y discípulo intelectual de Pierre Schaeffer— se interesó, desde la década de los años noventa, en explorar e intentar jerarquizar esta relación expresiva. Se puede añadir también la obra de otros investigadores, como Claudia Gorbman, John Mundy o Kathryn Kalinak, en la lista de investigaciones actuales y relevantes dentro de la disciplina, aunque los estudios de estos últimos no siempre los podemos considerar como un análisis de la música en el marco de una estética cinematográfica, enfoque desde el que parte el presente artículo.

La aportación de Michel Chion a los estudios audiovisuales es un conjunto de perspectivas innovadoras que desarrolló en su paradigmático estudio *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993)¹. En esencia, Chion postulaba que la música es una plataforma creadora y transformadora del espacio-tiempo diegético; es el elemento más libre de los recursos dramáticos y de la convención audiovisual; el elemento discursivo que se encuentra menos condicionado a la necesidad de verosimilitud que, en cierto grado, necesita toda propuesta cinematográfica; la música *coirriga* y *coestructura* el discurso audiovisual (CHION, 1997: 217-220). «La música es presencia antes que medio» (1997: 192).

En esta dirección, en el presente artículo se realiza un análisis de caso único valiéndose de la secuencia final de *Nostalgia* (Nostalghia, 1983), del cineasta Andrei

Tarkovski, siguiendo la propuesta metodológica de análisis conjunto de la imagen y la banda sonora desarrollada por Michel Chion en *La audiovisión*.

El legado de Tarkovski es el de un artista particular; su corpus fílmico es reducido aunque despierta un gran y creciente interés. La banda sonora analizada, en términos absolutos tiene un papel poético y dramático notable en la secuencia —siguiendo la tónica general del film *Nostalgia*, y siendo una constante general en la filmografía de Tarkovski—; aunque cuantitativamente la presencia de la música es muy escasa. «Teóricamente el cine bajo su forma más pura debería poder arreglárselas sin música» escribió Tarkovski, citado por Chion (1997: 32).

En este contexto surge la hipótesis que unos pocos compases icónicos de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven —nótese un adjetivo de carácter visual para una música—, resultan capitales en la vertebración de un discurso fílmico realizado desde la peculiar mirada de Tarkovski: en la secuencia del *speech* del enloquecido Domenico, personaje interpretado por Erland Josephson, la música recrea, a la vez que sintetiza, un discurso humanista que se ha construido a lo largo del film, y al que los coros del *Himno de la Alegría* llevan a su clímax dramático.

Esculpir en el tiempo y el *Himno de la alegría* en un radiocasete

Formalmente, los films de Andrei Tarkovski se caracterizan por mostrar una fuerte personalidad que los convierte, dentro la filmografía occidental, en trabajos únicos, complejos y personales. Además, en su cine reside la semilla de un importante componente teórico que desarrolla en el imprescindible ensayo *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1991): el principio estético cinematográfico que consiste en «fijar de un modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo todas las veces que [se] quiera [...]». Se trata del tiempo en forma de hecho» (TARKOVSKI, 1991: 83, 95).

El film *Nostalgia*, el sexto y penúltimo largometraje de Tarkovski, fue el primero que rodó fuera de su URSS natal. Empezó siendo una coproducción soviético-italiana, aunque la productora soviética Sovin Film se apartó rápidamente del proyecto. La relación de Tarkovski con las autoridades soviéticas evolucionó hacia el conflicto desde que rodó *Andrei Rublev* (Andrey Rublyov, 1966) y, finalmente, Tarkovski optó por el exilio personal, político y artístico.

En el film se narra el sentimiento de desarraigo que sufre el poeta Andrei Gorchakov, interpretado por el actor Oleg Yankovskiy, mientras viaja por la Toscana siguiendo los pasos del exilio de Sasnowskij, un compositor ruso de finales del siglo XVIII; el contexto de la obra bien puede considerarse un autorretrato emocional del momento que vivía el propio director del film.

En el desenlace del film, el personaje apocalíptico Domenico realiza un sentido *speech*: de pie, encima de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio de Roma, trama un bello discurso momentos antes de realizar una acción suicida. Esta es la secuencia final, el clímax narrativo del film: Domenico realiza un parlamento humanista, se rocía de gasolina, trata de accionar un par de veces el encendedor y, al fin, consigue la llama que le hace arder en carne viva. El fragmento sucede en paralelo a la otra acción determinante de la trama en la que Gorchakov, siguiendo las indicaciones previas de Domenico, atraviesa la piscina del balneario, en un plano secuencia excelente, con una candela encendida para retar, desde el mundo físico, cierto existencialismo que anteriormente le ha alimentado el personaje de Erland Josephson.

Una cuestión interesante del fragmento que analizamos es que en él se hace una referencia explícita y directa a la música. Es decir, *la música* tiene un papel dramático en la acción que se narra, tanto en un aspecto formal —música que suena en pantalla— como en un nivel dramático —el personaje pide que suene *la música*—. La música se referencia dentro de la acción, *la música* como un objeto de la escena, como acompañante de una liturgia: «Y ahora, música» dice Domenico mientras se prepara para arder a *lo bonzo*.

Este elemento musical se recrea en la diégesis fílmica mediante una reproducción mecánica, sonando en un radiocasete; por lo tanto, en un inicio, la música tiene una consideración de elemento diegético. Pero dicho objeto escénico traspasa gradualmente la barrera etérea hacia un tiempo no fílmico —no diegético—, mientras, en la pantalla, vemos cómo el cuerpo de Domenico es abrasado por las llamas. La música se libera de su atadura como elemento narrado dentro de la acción, como elemento explícito, para transformarse en un elemento formal del lenguaje audiovisual —elemento no diegético— cuando este ocupa todo el espacio sonoro de la escena. Finalmente, en la conclusión de la secuencia, la música vuelve a ser un objeto de la escena dentro de la acción narrada; vuelve a su condición inicial de objeto explícito, de música sonando en un radiocasete, de música diegética, después de haber mutado entre los diferentes espacios fílmicos posibles de la escena.

Esta consideración audiovisual autoreferencial sobre la propia música; el papel de la música en la liturgia que se desarrolla en la escena —y, por extensión, en el drama y en la propia ontología de cualquier film—; y la evolución —vinculada a la expresividad y a su uso dentro del aparato teórico— de la posición de la música en el plano sonoro de la secuencia, alternativamente, de un estado diegético a un estado no diegético, hace esta secuencia óptima, desde nuestro punto de vista, para ejemplificar la plusvalía del elemento musical en el conjunto del aparato teórico del lenguaje audiovisual.



Arriba. La escena es poblada por silenciosas figuras humanas. Abajo. Un personaje de la escena imita los movimientos de Domenico. / Cortesía de Trackmedia

Análisis experimental de la secuencia de *Nostalgia* según la metodología de análisis descrita en *La audiovisión*

En *La audiovisión* se describió, desarrolló y teorizó un modelo de análisis que intenta profundizar en la interacción que se establece entre banda sonora e imagen en el marco del audiovisual. El método analítico propuesto persigue, según el propio autor, un triple objetivo: primero, satisfacer la pura curiosidad intelectual; segundo, encontrar un posicionamiento teórico con el objetivo de profundizar en el análisis de las estructuras audiovisuales y la armonía estética; y tercero, establecer un ejercicio antioscurantista frente a las propias percepciones, uno de los pilares teóricos del concepto *audiovisión*: tomar consciencia de cómo un sentido influye en la percepción del otro, «¿Qué veo de lo que oigo? ¿Qué oigo de lo que veo?» (CHION, 1993: 173, 179).

La primera parte del análisis conjunto de la música e imagen es la *exigencia verbal*, una descripción contextual y nominal de la secuencia; describir el plano cinematográ-

fico y su contenido icónico y, a la vez, catalogar los elementos sonoros y musicales más destacados.

La segunda parte del análisis, llamada *procedimiento de observación*, es la que desarrollamos en este artículo. Esta es quizás la parte de más entidad teórica y analítica de la metodología por su carácter experimental —y donde Chion se posiciona más a contracorriente—, en ella se engloba el *método de los ocultadores* y el *matrimonio a la fuerza*.

El *método de los ocultadores* consiste en una observación separada de los elementos que conforman el discurso fílmico; ocultar los objetos sonoros de los elementos visuales, y viceversa. El objetivo es romper el contrato audiovisual establecido por el autor y analizar sus elementos fundamentales de manera aislada: realizar un proceso de desmontaje, de deconstrucción del sincronismo.

Dicha deconstrucción se lleva a la práctica mediante dos procedimientos. El primer desmontaje sirve para analizar el elemento de la banda sonora y lo hemos denominado *escucha acusmática*²; su objetivo es analizar el objeto sonoro sin visualizar la fuente sonora de la que emana. El segun-

Arriba. Los sucesivos clics del encendedor de Domenico. Abajo. El denso tráfico y la gente son silenciados en la secuencia. / Cortesía de Trackmedia



do desmontaje es el procedimiento, que hemos llamado *visualización sorda*³, en el que se analiza la secuencia esta vez sin la banda sonora. Chion expresa de la siguiente manera la intención del *método de los ocultadores*: «se tiene así la posibilidad de oír el sonido tal y como es, y no como lo transforma y enmascara la imagen; y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea» (1993: 174).

1. Método de los ocultadores

Al llevar a la práctica la *escucha acusmática* en la secuencia final del film *Nostalgia*, se destaca la presencia de una ventisca suave que nos remite a un espacio abierto; un rumor continuo, sin distinguirse si es una brisa o el típico ruido de fondo que ocurre en toda captación técnica. Este rumor, situado en un plano lejano, contrasta con el primer plano sonoro en el que se encuentra la voz de Domenico —doblada por el actor italiano Sergio Fiorentini—, la dicción de la voz es clara, melosa y rítmica.

Hay una cierta evocación de movimiento. Unos ladridos de perro rompen el crepitar del silencio creando una creciente tensión ambiental; a la vez, en un primer plano auditivo, sin reverberación, descubrimos los sucesivos clics de un encendedor. Escuchamos un sonido que identificamos como una combustión.

Una cinta analógica suena mal, estropeada: se percibe un error técnico en el intento de reproducir una música; un sonido que resulta molesto, fantasmagórico. De repente, la cinta se repara y se escucha música inteligible de instrumentos de viento metal. Es probable que el espectador aún no reconozca el fragmento musical que se reproduce mecánicamente en la diégesis. Un perro sigue ladrando violentamente en un plano sonoro muy próximo a la música y se identifica, finalmente, la partitura que está sonando: los conocidos coros de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven aparecen en escena. Ya no se escucha los ladridos del perro, ni el crepitar de fondo continuado; los coros de la *Novena* han ocupado todo el espacio fílmico sonoro de la secuencia.

La audición de la secuencia termina cuando se capta otra vez el fallo mecánico en la reproducción de la cinta; se percibe claramente el error. La música recobra al instante el espacio sonoro que ocupaba previamente, y rápida se desvanece. Se oye de nuevo el crepitar de fondo y, desde el instante en que no se percibe la música, se hacen evidentes unos tremendos y angustiosos chillidos guturales que concluyen la secuencia.

En relación a la banda de imagen, su análisis a través del ejercicio de la *visualización sorda*, hace evidente que la secuencia contiene *travellings* lentos y composiciones de planos detallistas y pictóricas. En este sentido, se destaca el *travelling* que recorre la bastida que envuelve la estatua ecuestre, terminando en la espalda de Domenico; se observa en el plano una panorámica de Roma al atardecer, que evoca cierta ligereza del aire. Se descubre una gran

profundidad de campo: resulta sorprendente visualizar una densa circulación de vehículos en una circunvalación situada en la lejanía.

La sensación global durante la visualización es que el ritmo interno de la secuencia se acelera: en silencio, la cámara se mueve con más dinamismo y agilidad. Además, las imágenes son mucho más ruidosas de lo que han parecido en la visualización estándar.

Es interesante remarcar que en la *visualización sorda* de la secuencia, se destacan las figuras humanas que ocupan la escena. Estas figuras no están sonorizadas en la secuencia original y, al visualizar las imágenes sin su banda sonora, se descubre una escena mucho más poblada y tumultuosa. El mismo fenómeno de ocultación ocurre con otros elementos, como la visualización de un fuerte viento, muy evidente en las imágenes silenciosas, pero que, al igual que la multitud, se mantiene oculto en la sonorización de la secuencia original. Se aprecia, además, una aceleración de la acción y del montaje *in crescendo* a medida que se aproxima el desenlace. Esta se expresa con el uso de los *travellings* frontales que, generalmente, cierran de manera paulatina un plano general.

En resumen, en la realización del *método de ocultadores* se observa una imagen —de naturaleza ruidosa— silenciada por la banda de sonido, y una música que ocupa, alternativamente, los distintos planos posibles dentro del aparato teórico audiovisual.

2. *Matrimonio a la fuerza*

El *matrimonio a la fuerza* es el siguiente estadio del análisis propuesto por Chion dentro del *procedimiento de observación*; un proceso experimental y creativo que se fundamenta en cambiar la música de la secuencia manteniendo la misma banda de imagen. Se distorsiona y altera la relación original de los elementos audiovisuales y permite tomar conciencia de la aleatoria relación que a veces existe entre ambos elementos dentro del lenguaje audiovisual, dejando en el análisis un espacio para cierta creatividad.

En el momento en que se manipula de manera creativa la secuencia estamos creando un nuevo sincronismo; es un estado de análisis próximo al instante de génesis artístico. Se encuentran puntos de síncreis⁴ imagen-música que se crean de manera no premeditada, a la vez que otros originales desaparecen.

Al unir la banda de imagen con la nueva música —un segmento aleatorio de la *Cantata BWV 54* compuesta por Johann Sebastian Bach, elegida porque comparte con la *Novena* una serie de atributos (ambas son fácilmente identificables por el espectador como *música clásica*), a la vez que, por las propias características musicales de la pieza, Bach resulta un buen contrapunto a Beethoven— y al visualizar esta nueva unión se destaca que la secuencia parece expandirse temporal-



Domenico arde a lo bonzo. / Cortesía de Trackmedia

mente; la música —de un *tempo* más pausado que la original— manipula y dilata la percepción temporal de la secuencia. El sentido expresivo general de la secuencia es —con algunos rasgos diferenciados— parecido al original: un aura de cierta solemnidad en una acción que deviene liturgia.

La principal diferencia con la secuencia original es que la versión manipulada parece que obvia el conflicto dramático del personaje —tan presente y subrayado con la música de Beethoven—. Es decir, la música de Bach parece que transforma el drama positivamente: se espera que alguien apague el fuego que hace arder a Domenico, que este no resulte herido de muerte; la nueva música crea la sensación de que el conflicto se solucionará de un momento a otro sin mayores consecuencias. Con la *Cantata*, la acción narrada en la secuencia pierde dramatismo, parece que *no pueda terminar mal*. Esta importante consideración sobre cómo la música determina la dramaturgia, la narración, lo explicitado en la secuencia de imágenes, es una de las principales aportaciones, a nuestro modo de ver, de la metodología y la perspectiva teórica de Michel Chion.

En el aspecto formal del sincronismo, encontramos que la caída del cuerpo en llamas no es un punto de sincronía remarcado como lo era en el original; sí lo es, por el contrario, la caída, por mimesis, de un personaje espectador de la escena que observa e imita las acciones de Domenico desde la plaza. Su caída al suelo, instantes después de la caída de Domenico, coincide con la resolución de una progresión armónica. Este hecho convierte el punto de verticalidad entre música —resolución armónica— e imagen —caída del personaje— en un punto de síncreis que no existía en la secuencia original. En esta cuestión, un cambio del segmento musical escogido podría variar este punto de síncreis, obviándolo o haciéndolo aún más potente y remarcado.



Unos angustiosos chillidos guturales concluyen la secuencia. /
Cortesía de Trackmedia

En general, la secuencia manipulada pierde profundidad y énfasis dramático, aunque cabe destacar que el recorrido por los diferentes planos sonoros de la diégesis consigue un efecto expresivo parecido al conseguido en la secuencia de Tarkovski: terminar bruscamente la reproducción de la música debido al error mecánico hace que se evidencie una sensación de vacío, de vuelta a una realidad, de escape de un artificio producido por la *presencia* de la música.

Se cierra el análisis con la siguiente consideración técnica: ambas grabaciones —la *Novena* y la *Cantata*— tienen un registro frecuencial parecido por lo que se sitúan en planos sonoros similares. Creemos que quizás es por esta cuestión que la música de Bach no distorsiona la definición ni la percepción espacial de la diégesis —sí la dramaturgia—, como sí es probable que sucediera con una producción más actual con una mayor dinámica de frecuencias.

Finalmente, las consideraciones observadas en el *procedimiento de observación* —que engloba el *método de los ocultadores* y el *matrimonio a la fuerza*—, descrito y llevado a la práctica en este artículo, permiten que, cuando visualizamos nuevamente la secuencia bajo la apariencia original, se responda al planteamiento teórico desarrollado en *La audiovisión*: ¿qué veo de lo que escucho, qué escucho de lo que veo?

Es la intención final del análisis considerar la naturaleza artística y expresiva, la plusvalía y el valor añadido, de la música en la imagen cinematográfica. Desarrollar una reflexión sobre lo que Chion definió como la tela audiovisual (1993: 195-197); es decir, una reflexión sobre los mecanismos con los que el artista lleva el contrato audiovisual, y su lenguaje, al límite de sus posibilidades expresivas y dramáticas. Reflexiones que constituyen el núcleo de un estudio de la estética cinematográfica y que, en relación a la secuencia de Tarkovski, se materializa en el tránsito paulatino que realiza la música por los diferentes campos sonoros de la escena.

Conclusión

El método de análisis conjunto de la imagen y la banda sonora establecido por Michel Chion en *La audiovisión* nos permite indagar en la relación que se establece entre los dos elementos principales del audiovisual en el marco de su aparato teórico, y en cómo esta relación determina el significado del discurso fílmico de la secuencia final de *Nostalgia* de Andrei Tarkovski. Uno de los logros del análisis de Chion es que pretende ser interdisciplinar, sin refugiarse solo en el análisis visual o en el musicológico.

En este sentido, el análisis del valor añadido de la música ha resultado muchas veces estéril e infructuoso, condicionado por la propia naturaleza y epistemología musical, a menudo considerada insignificante. Se argumenta que los infructuosos resultados de las investigaciones en la materia han sido consecuencia de no proponer una metodología interdisciplinar validada de análisis de la música en el audiovisual; es decir, existe la necesidad de establecer un método de análisis conjunto de la imagen, el sonido y la música, ya que se ha constatado que seguir la metodología de los estudios musicológicos o de la teoría cinematográfica conduce inevitablemente a resultados baldíos (FRAILE, 2008: 22). En esta dirección, la propuesta de análisis descrita en *La audiovisión* contribuye a resolver parte de este problema metodológico.

Aunque hay que considerar que la metodología descrita por Chion deja de lado elementos de análisis que en los últimos años han ganado centralidad en el debate generado en torno a esta disciplina. Uno sería el concepto de la *audiovisualización* de la música (GOODWIN, 1993: 50): considerar que la recepción de la propia música es más que un texto musical, que es ya en sí misma un texto audiovisual. Desde esta perspectiva, se analizaría también la *precarga* sociológica, ideológica y significativa de la *Novena Sinfonía*, y cómo este significado *pre-loaded* de la música (MUNDY, 1999: 5) condicionaría el discurso audiovisual, aportando aún más complejidad al análisis interdisciplinar.

Aun así, consideramos que un análisis desde esta metodología evidencia que el valor añadido y expresivo del uso de la música en la secuencia filmada por Tarkovski consiste en que esta se desplaza por los diferentes planos sonoros de la escena, recorriendo, alternativamente, el espacio diegético y no diegético. El montaje llevado a cabo con la *Cantata* de Johann Sebastian Bach manipula ligeramente la percepción temporal y dramática de la escena original, se obvia el conflicto y la acción narrada pierde dramatismo, aunque no se distorsiona la definición del espacio. Con la manipulación de la *Cantata* aparecen nuevos puntos de *síncresis*, a la vez que desaparecen otros.

Las consideraciones generales que observamos al desarrollar el *procedimiento de observación* son que la banda sonora —de carácter silencioso— influye en la elaboración del sentido general de la secuencia, ya que parece que la imagen es, por sí sola, propensa al movimiento y al ruido.

Se observa que hay una correspondencia entre los resultados obtenidos y la propuesta teórica expresada por Chion, la cual persigue el objetivo de identificar los sonidos en el vacío (CHION, 1993: 179): se identifican objetos sonoros que la imagen evoca pero que no son reproducidos mecánicamente en la visualización, mientras que se identifican las significaciones existentes que no son representadas de forma explícita a través del lenguaje logocéntrico, pero que emanan del conjunto audiovisual a través de la pantalla.

En perspectiva de una futura investigación, sería oportuno realizar alternativamente diversos ejercicios de *matriomonio a la fuerza*, utilizando músicas de distintos géneros y épocas, registradas con diversas técnicas —y de última generación—, para analizar cómo reaccionaría la imagen a estas nuevas manipulaciones y poder realizar un análisis comparativo.

Para terminar, constatar que la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, contrastada con la música de Bach, encaja mejor en la dramaturgia de la escena y la condición; tensa la tela audiovisual al límite de su capacidad expresiva —que reafirma ciertos planteamientos teóricos de Chion, como la, a veces, arbitrariedad de la relación imagen-sonido—, y hace que, aunque se visualicen unas imágenes impactantes y duras, el clímax narrativo del film se aproxime, con los coros del *Himno de la alegría*, a una proclama lírica de humanismo, propia de la mirada cinematográfica que, a lo largo de toda su intensa carrera, realiza Andrei Tarkovski. ■

Notas

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto. Se trata de fotogramas (capturas de pantalla) de *Nostalgia*. Agradecemos a Trackmedia la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota de la edición).
- De ahora en adelante se referencia este trabajo como *La audiovisión*. El interés académico de Michel Chion sigue una línea clara de estudio, que se sustenta en sus trabajos anteriores, como *El sonido en el cine* (1985), *La voz en el cine* (1985), y que completa en *La música en el cine* (1995), o en el, aún inédito en castellano, *Un art sonore, le cinéma* (2003), entre otros.
 - El concepto *escucha acusmática* se hereda de la propuesta de diferentes escuchas de Schaeffer (1998: 159-169), en la que se diferencia la fuente sonora del objeto sonoro (1998: 49). «La situación acusmática [...] nos prohíbe simbólicamente toda relación con lo que es visible, tocable o medible» (1998: 57).
 - Partiendo de la diferenciación entre objeto sonoro y fuente sonora, se considera que las imágenes sin música, ni sonido, pueden sugerir sonidos, golpes y ritmos. La terminología *visualización sorda* permite hacer una reflexión sobre el concepto *cine mudo* y sobre la propia potencialidad de la imagen; la imagen no es *muda*, en todo caso el espectador —debido a una incapacidad técnica— se convierte en *sordo*. En este sentido, la terminología anglosajona *silent cinema* («cine silente») parece más precisa.

- El neologismo *síncresis* se define como el punto de síntesis de una sincronía, «la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional» (CHION, 1993: 65).

Bibliografía

- CHION, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- DURAN, Jaume (2012). Los recursos auditivos del cine y el audiovisual. En J. GUSTEMS (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales* (pp. 101-114). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- FRAILE, Teresa (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GOULD, Glenn (2001). *Glenn Gould on Television: The Complete CBC Broadcasts, 1954-1977*. [DVD] Toronto: CBC.
- GOODWIN, Andrew (1993). *Dancing in the distracting factory. Music television and popular culture*. Oxford: University of Minnesota Press.
- MUNDY, John (1999). *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- NIETO, José (2002). *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- SCHAEFFER, Pierre (2006). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- TARKOVSKI, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

Josep Torelló Oliver (Barcelona, 1982) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona. Actualmente está desarrollando su tesis doctoral titulada provisionalmente *La música en los films de Pere Portabella (1967-2009)* en el Departamento de Educación Visual y Plástica de la Universitat de Barcelona. Es también compositor y guitarrista.

Jaume Duran Castells (Barcelona, 1970) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Filología, en Lingüística, y DEA en Historia del Arte. Es profesor de la Universitat de Barcelona, y colabora con Ingeniería i Arquitectura La Salle - Universitat Ramon Llull, y con la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Ha impartido cursos, seminarios y conferencias nacionales e internacionales, y ha publicado diversas obras. Es miembro de la junta directiva de la Societat Catalana de Comunicació.