

# EL INTERLENGUAJE MUSICAL EN EL CINE: TRANSCULTURALIDAD E INTEGRACIÓN COMUNICATIVA<sup>1</sup>

Marcos Sapró Babiloni<sup>2</sup>

**Abstract:** Music in film frequently grounds its effectiveness as signifier in a certain empirical codification shared with the audience. This participation does not impose a unique and necessary meaning, but only mediates between the apparently objective construction of the film and the viewer's subjectivity. Proceeding in a symbolic mode, music introduces a meta-textual element which only achieves a meaning inside the viewer's imagination and which adapts the message to their own paradigm and therefore allows interpretation from various sociocultural contexts. This circumstance justifies music language in film to be normally accepted, comprehended and employed in numerous production centres which belong to different sociocultural backgrounds, demonstrating a global communication vehicle capable of allowing signification codes from a particular environment to surpass their limits and be assimilated by other social dominions different from the original, with the consequent potential for education and communicative integration.

**Keywords:** film music; inter-linguistics; inter-culturality; media education

**Resumen:** En el cine, la música basa frecuentemente su efectividad significativa en cierta codificación empírica compartida con la audiencia. Esta participación no impone un significado único y necesario, sino que sólo media entre la construcción aparentemente objetiva del film y la subjetividad del espectador. Al actuar de manera simbólica, introduce un elemento metatextual que sólo adquiere sentido en el imaginario del receptor, quien adapta el mensaje a su propio paradigma y permite así su interpretación desde una amplia variedad de contextos socioculturales. Esta circunstancia justifica que el lenguaje musical cinematográfico sea aceptado, comprendido y utilizado en numerosos centros de producción pertenecientes a distintos ámbitos socioculturales, evidenciando un vehículo de comunicación global capaz de permitir que los códigos de significación propios de un entorno traspasen sus límites y puedan ser asimilados por dominios sociales distintos al originario, con la consiguiente potencialidad para la educación y la integración comunicativa.

**Palabras clave:** música y cine; interlingüística; interculturalidad; educación de los medios

## La música como elemento de significación en el cine

La banda sonora musical en el cine es contemplada como uno de los componentes básicos de la articulación narrativa del film.

*Sapró Babiloni, M. (2012). El interlenguaje musical en el cine: transculturalidad e integración comunicativa. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, 2 (2012) março, 87-102*

El significado que se le otorga dentro del drama responde habitualmente a un fondo ideológico altamente normalizado, que sin embargo no deja de ofrecer la oportunidad de integrar algunas particularidades socioculturales relativas a su centro de producción. Esta circunstancia permite a la música actuar como un medio compartido y asimilado en distintos contextos para comunicar tanto la idea representada como también algunos aspectos de la identidad sociocultural que ha dado lugar a esa representación particular.

Uno de los aspectos que a menudo se han observado como clave en la teoría cinematográfica moderna ha sido su labor de puesta al día de los distintos argumentos existentes sobre la facultad significativa del sonido y su capacidad para intervenir en el proceso dramático y narrativo del suceso audiovisual. Conceptos como el complejo descriptivo-afectivo de Morin (2001: 77) o los niveles de identificación primario y secundario de Metz y Boudry (2002: 119-20, 131-33)<sup>3</sup> todavía ejemplifican en gran medida los modelos perceptivos que han integrado simultáneamente ambas dimensiones expresivas, donde la música no sólo participa de la historia evidenciando las inflexiones internas de los acontecimientos, sino que también incita en el espectador una correspondencia empática con el objeto y una respuesta emocional como réplica acorde a esta presencia. Distintas perspectivas derivadas se han encargado de mostrar la diversidad con la que el sonido en general puede intervenir en la caracterización de localizaciones, atmósferas y personajes, definiendo sus atributos en términos representativos y llegando a alcanzar en la subjetividad del espectador la apariencia tanto de sus magnitudes físicas como psicológicas. Gran parte de los mecanismos temporales y espaciales alcanzados por el sonido derivan precisamente de su capacidad de estimular los afectos y la adjudicación de ciertos significados en la percepción de la audiencia, permitiendo a la narración economizar sus recursos y, sobre todo, hacer más fluida la comunicación con el receptor.<sup>4</sup> A lo largo de la teoría, ha resultado uno de los pocos consensos relativamente constantes la certeza sobre la influencia que el sonido ejerce en el sentido aparente de las imágenes, oscureciendo o sublimando su recepción, alterando la interpretación inmediata y conectando el imaginario del espectador con nuevos significados para la dimensión visual.

El interés sobre las circunstancias de esta influencia dentro de la representación audiovisual se vería potenciada por la progresiva incursión de las perspectivas postestructuralistas en el

estudio del sonido, donde, tal como indica Lack, subyace principalmente un deseo por desmitificar el concepto romántico sobre la música y conseguir su evaluación comparable a cualquier otro objeto cultural. El impulso definitivo habría llegado desde tres direcciones distintas. En primer lugar, la progresiva tendencia hacia un mayor pluralismo cultural, donde la diferencia es celebrada en lugar de perseguida. Junto a esta postura, se situaría la contribución realizada desde los estudios culturales y su interés por identificar los códigos ideológicos que acompañan a la música. Por último, encontraríamos la influencia ejercida por la conformación teórica y su tendencia a la deconstrucción de los significados e interpretaciones preexistentes. Los tres procesos habrían buscado en última instancia desmantelar el presupuesto occidental ilustrado de que el arte es objetivo, moral y desinteresado, tratando de instalar en su lugar un significado musical que se sitúe más allá de los principios de una tradición social (Lack, 2002: 264-65). El cambio parcial de sentido ejercido por los estudios culturales ha resaltado en mayor medida el carácter comunicativo de la música en el medio audiovisual, atrayendo la atención sobre los condicionantes que han influido en la progresiva codificación de estas relaciones entre imagen y sonido. El alcance de estas indagaciones a menudo nos ha presentado un escenario donde, a pesar de que la ideología del contexto es clave en la interpretación, llama la atención la ausencia de una estricta especificidad cultural que determine diferencias notables entre las idiomáticas audiovisuales de los diversos centros de producción.

Dentro del hecho cinematográfico, la práctica tradicional ha conformado con el tiempo un lenguaje musical cuya base se muestra altamente estandarizada, de la cual surgen con frecuencia formas de expresión normalizadas aún a pesar de las distintas variantes que pueda otorgar el estilo particular de cada ocasión. Los principios económicos del mercado de distribución internacional y la preferencia estética por ciertos esquemas de producción que han demostrado un destacado rendimiento comercial han ejercido también su propia influencia en la adaptación global a un mismo modelo de representación. Así, incluso fuentes de creación externas a lo que se entiende generalmente como cultura Occidental se han aproximado a un idioma musical representativo que todavía hunde sus raíces en los principios de la música escénica y la música programática, de donde más tarde tomarían sus usos el cine “mudo” y, posteriormente, el centro motor de estas pautas situado en el

Hollywood de los años treinta y cuarenta. Tal como se ha llegado a observar, debido a la capacidad adaptativa de este lenguaje y a los medios de difusión ha sido posible crear un estilo de carácter universal que a su vez se acercara a los rasgos de identidad de la música popular. En el lenguaje musical cinematográfico existen entonces ciertas características básicas comunes que conviven con otros rasgos particulares de cada país de origen, a pesar de que se da la tendencia por parte del componente tecnológico e industrial a perseguir un mismo grado de homogeneización del gusto (Porta, 1998: 108). Si aceptamos esta visión, el recurso musical en el cine se muestra como un lenguaje compartido capaz de ser aceptado, comprendido y utilizado por numerosos centros de producción pertenecientes a distintos entornos socioculturales, permitiendo una comunicación efectiva de los contenidos representados en el objeto audiovisual al mismo tiempo que ofrece una vía para asomarse a algunas particularidades identitarias de cada contexto específico.

### **Interlenguaje musical y comunicación efectiva**

El modo simbólico de actuación de la música dentro de la representación cinematográfica permite transmitir un significado cuya interpretación en el contexto de recepción será capaz de sortear los posibles impedimentos derivados de las diferencias socioculturales respecto al entorno de origen. La justificación de este puente practicable entre ideologías adopta algunas de las características del concepto de interlengua, que explicarían a su vez la efectividad de la banda sonora musical en la traslación de significados

La música ofrece al cine la posibilidad de acercarse de manera más directa a la expresión narrativa. La alternancia continua entre los distintos puntos de creación y resolución es precisamente el elemento capaz de aproximar el hecho audiovisual hacia la narratividad. En este contexto audiovisual específico, la dimensión de las imágenes habría presentado una ausencia básica en el momento de intentar reunir la sucesión de las mismas con las características del relato. Mientras la narración se encuentra estructurada de acuerdo con un juego de tensiones que le impulsa en todo momento hacia delante, construyendo los sucesos cuya resolución se espera en las futuras acciones, el presente perpetuo que define al film carecería de una inercia similar si la música no le transmitiera sus facultades de continuidad y flexibilización en el tiempo. De este modo, la capacidad del sonido para actuar junto a la

imagen con el fin de conformar un significado, actuar como sistema de inflexión discursivo o contribuir en la generación de expectativas, le haría participar al mismo tiempo en la tarea de ayudar al film a adquirir las propiedades de una narración y, por tanto, de adoptar un comportamiento comunicativo (Lack, 2002: 64; Infante; Lombardo, 1997: 247). No obstante, dentro de esta función, la música no impone un significado único y necesario, sino que trata de anticiparse a la posible respuesta del espectador actuando más bien como mediador entre la representación y la interpretación final de éste (Aumont; Marie, 2009: 209; Lack, 2002: 67; Radigales, 2007: 9, 39). Cualquier significado asociado a la música es observado como una consecuencia de un condicionamiento anterior, una asociación previa entre estímulos audiovisuales ya sea dentro del mismo film, tal como sucede con los recursos del *leitmotiv* y la intervención sonora como recuerdo, o bien establecida desde la condición cultural que rodea al oyente.

Este mecanismo de construcción significativa permitiría a la música actuar dentro del film de una manera eminentemente simbólica, reuniendo las características denotadas no sólo por el universo figurativo que le es propio al texto, sino también por todos los elementos distinguibles que participan en él (Chion, 1997: 246-47). De este modo, a partir de unos principios altamente normalizados<sup>5</sup> y compartidos por el ideario audiovisual básico adquirido por las distintas audiencias a través de la experiencia en la escucha, la banda sonora musical puede enlazar con la subjetividad propia de cada individuo para establecer un nexo de comunicación efectiva, sin obstáculos aparentes, ya que es capaz de adaptarse a sus condicionantes culturales particulares. El espectador tiene así la oportunidad de ajustar el mensaje a los detalles de su propia ideología sin alterar sensiblemente el significado pretendido por el diseño original, percibiendo el lenguaje empleado como afín a su identidad sociocultural a pesar de haber sido generado desde un entorno distinto. Como consecuencia, el lenguaje musical utilizado en el medio cinematográfico es susceptible de ser observado como una forma de conectar directamente y al mismo tiempo un amplio rango de identidades sociales aludiendo a un fondo común compartido que se sitúa de forma previa a cualquier tipo de diversificación cultural determinante.

Parte de la caracterización de este fenómeno podría llegar a realizarse tomando prestadas algunas nociones del terreno de la lingüística, ya que comparte con esta disciplina el interés por

evidenciar su estructura y el proceso cognitivo que la rige. Traunmüller ya sugería en 1975 la posibilidad de atender la inclusión de factores culturales a la hora de relacionar distintas lenguas, tratando así de ampliar los criterios que en esa época reducían toda posible agrupación a las características genealógicas o estructurales. El principio de relación cultural estaría marcado por la cantidad de préstamos existentes con un origen común, así como por la presencia de objetos y conceptos culturales compartidos que precisaban de una expresión simple (Traunmüller, 1975: 9), aspectos que resultan primados en el lenguaje habitual de la música cinematográfica. El cine sin duda agrupa en su seno una relativa variedad de lenguajes creativos que resultan en cierto modo una forma común de codificación de la que toman partido los distintos contextos que participan de él, contribuyendo a dar forma a ese medio de expresión que agrupa las distintas miradas particulares y que en el todo acaba siendo algo más que la suma de sus partes individuales.<sup>6</sup> Con el componente musical ocurre algo similar, ya que hasta cierto punto se distancia de los códigos externos de composición para articular distintas expresiones que se alejan de lo estrictamente musical, en su sentido absoluto. La mayor parte de la composición cinematográfica está creada siguiendo las pautas establecidas por el clasicismo musical, dando opción a que su organización sea entendida utilizando el mismo procedimiento analítico que la música de concierto. Sin embargo, la música en el cine funciona según otros principios adicionales, sobre todo por su carácter fragmentario y porque no sigue una lógica basada en el propio material musical, sino que resulta de una negociación continua entre la lógica del film y la lógica de la música. Así, a pesar de que comparte el mismo material que cualquier composición externa, no está generada por ideas musicales sino literarias, sujeta a los condicionantes del film, dictaminados por la acción y nunca por el equilibrio de la propia música (Aumont; Marie, 2009: 208; Lack, 2002: 76; Porta, 1998: 107; Donnelly, 2001: 3-4). La presencia y el desarrollo del material musical en el film forma parte de un lenguaje a medio camino entre las dialécticas de la composición externa, la narración y el propio lenguaje de las imágenes. La interconexión entre estos ámbitos, el hecho de que agrupa en una única expresión comparativamente normalizada las ideologías de distintos contextos socioculturales, permitiendo su comunicación mutua, y la necesaria implicación de diversas disciplinas en su caracterización nos hacen referirnos a él como un interlenguaje, un auténtico mediador efectivo

que permite el nexo homogéneo entre diversos entornos heterogéneos.

De acuerdo con las funciones que cumple la música en la representación cinematográfica y la forma de articular un significado global dentro del film, esta perspectiva se aproxima en su concepto básico a la noción de interlengua,<sup>7</sup> aunque sin agotar de manera exhaustiva todos sus condicionantes. En el necesario trayecto adaptativo entre dos sistemas lingüísticos, Wardhaugh ya contemplaba la existencia de una estructura intermedia que reuniría a modo de sistema de aproximación psicolingüístico características de transición entre ambos modelos independientes, la cual podía acabar constituyendo con el tiempo un sistema de comunicación propio (Wardhaugh, 1970). Del mismo modo, el lenguaje musical cinematográfico puede ser observado como una práctica cuyas características han acabado formando un sistema autónomo que acerca la composición musical a los códigos de expresión narrativos y dramáticos del medio audiovisual. De acuerdo con Traunmüller, tanto los códigos no verbales como los lenguajes construidos *a priori* pueden llegar a ser establecidos como una interlengua, con una efectividad en la comunicación marcada por los cuatro requisitos establecidos para tal propósito por Tauli:<sup>8</sup> simplicidad, familiaridad, redundancia óptima y precisión facultativa (Traunmüller, 1975: 2-5). La ordenación de la música en el cine cumple la mayoría de estas condiciones a través de principios como su presencia fragmentada a lo largo del metraje, su brevedad y su notable economía temática, la inmediatez de su relación simbólica con un significado aparente, la reiteración de estructuras similares, que en última instancia llegan a conformar ciertos estereotipos, y la capacidad de crear un discurso narrativo coherente aun en ausencia de un equivalente visual.<sup>9</sup> No obstante, como advertíamos anteriormente, el componente musical, a pesar de su regularidad expresiva en gran parte de las producciones observadas, no puede alcanzar en el cine una precisión semántica equiparable al lenguaje verbal, sino que debe conformarse con ofrecer una sugerencia de interpretación. Tampoco cumple estrictamente con algunas de las condiciones originales establecidas para el desarrollo de una interlengua (Tarone; Frauenfelder; Selinker, 1976), sino que se limita a hacer efectiva la inteligibilidad mutua entre sus usuarios y la sistematicidad alcanzada en su uso a partir de un momento dado de su tratamiento histórico.

A pesar de esta perspectiva inicial, otros argumentos más recientes sobre las condiciones de desarrollo de una interlengua

(Bocanegra, 1998: 139) han considerado suficiente el proceso por el cual los mensajes de entrada resultan comprensibles para el oyente mediante un trayecto de interacción con el sistema en el que se negocia el significado y se licita una adaptación a la ideología particular, dando así la oportunidad de que la lengua sea asimilada en las condiciones del receptor y éste sea capaz de producir a su vez su propio mensaje. Este proceso resulta similar a la mediación que la música establece en el cine entre los afectos deseados para la representación y la subjetividad del espectador. La interacción y negociación con un significado que se establece entre la estructura de la ficción y la experiencia del oyente en la escucha resulta inevitable antes de converger en el sentido esperado. Este mecanismo es el que finalmente facilita la traslación del mensaje desde el contexto de producción hasta el entorno particular del espectador, agilizando la comprensión en unos términos que el oyente percibirá como próximos a sus condiciones específicas. En la interacción verbal, además, se han creado numerosos términos que no hacen sino evidenciar que el proceso de cognición puede producirse desde distintos niveles de consciencia, incluida la negociación inconsciente de una relación de significado (Bocanegra, 1998: 136), mientras que en el cine el resultado inmediato de esta negociación se beneficia de una activación principalmente inconsciente en el espectador (London, 1936: 37; Notario, 2005: 205-06; Arcos, 2006: 17).

Otra de las claves para esta comunicación efectiva entre ámbitos que exhiben posibles divergencias socioculturales es precisamente el proceso de aculturación que el significante experimenta en ese traslado desde el contexto de producción hasta el universo particular del oyente. Golden esquematizaba la posible comunicación entre dominios culturalmente diferenciados mediante la presentación de dos modelos distintos de explicación (Golden, 1998: 102-03).<sup>10</sup> El primero mostraría dos zonas respectivas de valores ideológicos con una zona compartida que equivaldría a los aspectos materiales y sociales comunes a ambas culturas, de forma que las dos partes dispondrían de material simultáneo suficiente para intentar reproducir las condiciones del mensaje original y posibilitar la transferencia de información, un principio de empatía por el cual sería posible crear una experiencia real a través de otra imaginaria, tal y como sugiere en nuestro caso la interpretación subjetiva del espectador a partir de la representación audiovisual cinematográfica. El segundo modelo contempla la circunstancia de



una dimensión vacía entre los dos dominios, una tierra de nadie donde no existe ningún elemento que posibilite el proceso anterior. En este caso, ese espacio vacío sería ocupado por lo que Golden denomina el mediador intercultural, quien se encargaría de realizar el intercambio y posibilitar el enlace comunicativo entre dos culturas que no comparten ningún rasgo en común. Esa transición, producida a través de una dimensión que carece de rasgos culturales propios, implica que en un momento dado el significativo mediado debe despojarse de la identidad específica de su cultura de origen para convertirse en un elemento libre capaz de ser posteriormente asimilado y adaptado por los rasgos de la cultura de destino. Para el lenguaje musical cinematográfico, este proceso de aculturación es posible gracias a los factores referidos más arriba, tanto la capacidad adaptativa como la conformación de ese estilo de carácter universal y cierta tendencia industrial a la homogeneización del gusto. La globalización de este lenguaje evita a menudo que sea percibido en términos de una identidad cultural exclusiva, dando lugar a un fácil y eficaz intercambio. No obstante, a diferencia de la interlengua verbal, el interlenguaje de la composición musical no puede evitar conservar frecuentemente parte de ese legado. Según se ha llegado a expresar, cuando estudiamos la música como fenómeno cultural aparece también como testigo presencial de los acontecimientos, valores, características medioambientales y etnológicas que permiten una lectura de la diversidad cultural (Porta, 1998: 108). El grado de estandarización alcanzado por la música en el contexto audiovisual hace que esta identidad sea minimizada, aunque no eliminada, presentando el grado justo de aculturación para poder actuar paradójicamente en el papel de mediador intercultural al mismo tiempo que permite que algunos rasgos de la identidad de creación traspasen sus propios límites sociales para ser percibidos, estudiados y eventualmente asimilados por un grupo humano distinto.

### **Música, transculturalidad y educación a través del cine**

La simbolización que la música establece en el cine y su participación como significativo por medio de una codificación empírica contribuye sin duda a la compleja relación que establece dentro del medio audiovisual entre las pautas de la representación y la percepción interpretativa del espectador. No obstante, tal como hemos observado, las mismas características conforman una base posible que justifica la comunicación efectiva que, a menudo y a

pesar de las potenciales barreras contextuales, se produce entre estos componentes del hecho cinematográfico. Hemos defendido el argumento de la música como un elemento similar al mediador intercultural de la teoría lingüística, si bien en el modelo representativo cinematográfico, donde la relación se establece más frecuentemente en un único sentido, acaba actuando más bien como un elemento transcultural, tal como señalábamos anteriormente. El factor intercultural se alcanza en el momento en el que el nuevo entorno ha comprendido los principios de composición audiovisual percibidos y los ha adaptado a su propia expresión para integrarse y participar en el proceso industrial, generar su propio *output* de acuerdo con el sistema psicolingüístico creado. Aun así, podemos seguir observando esta participación desde los términos de la interculturalidad para continuar mostrando su validez en este tipo de actuaciones significativas y la aplicabilidad que tradicionalmente se le ha observado en el terreno de la educación, donde resulta esencial en las intervenciones integradoras (Tyner; Lloyd, 1995; Morales, 2005; Martín, 2010; Montoya, 2010; Ortiz, 2011).

Dentro de la actuación pedagógica, tal como señala Vila, la interculturalidad deja de verse como una categoría abstracta, racional y homogénea para permitir una perspectiva más próxima al diálogo entre distintos grupos que se encuentran en una situación de conexión e intercambio. De este modo, explica que mientras la multiculturalidad supone más bien la aceptación de lo heterogéneo, la interculturalidad señala las diferencias y reafirma las identidades a través de relaciones de negociación dentro del conflicto, desde donde pueden desarrollarse préstamos recíprocos de significados para esa construcción intercultural (Vila, 2011: 148). Como veíamos, la negociación de un sentido adjudicado desde la ideología del espectador a partir de la representación cinematográfica de la que forma parte la música es un componente fundamental del procedimiento de enlace con el oyente. Como elemento funcional de los procesos afectivos, psicológicos y de caracterización identitaria que se producen dentro del film, la composición musical continúa siendo una muestra manifiesta de cómo el entorno sociocultural condiciona la forma de representar una realidad, incluso aquella alejada de su entorno inmediato. Conocer las pautas de esta representación y los condicionantes que le dan forma son elementos determinantes de la educación de los medios, ya que evidencian el modo en que la realidad es interpretada y nuevamente expresada

desde una perspectiva subjetiva (Hart, 2002: 96). A su vez, muestran el reducido rango de componentes ideológicos que han sido seleccionados a partir del conjunto y que desde su punto de vista definen suficientemente el grupo social objetivo, exponiendo así el modo en que estos significados han sido transmitidos desde el entorno original y posteriormente interpretados por el centro de producción del medio.

Tal como recoge Hart, la educación de los medios puede así ser entendida como la indagación continua sobre el proceso por el que damos sentido al mundo y el modo en que otros también dan sentido al mundo para nosotros (Hart, 2002: 95), de forma que la didáctica en este ámbito se produce necesariamente a través de una interacción con el alumno de acuerdo con sus necesidades sociales y de comunicación, permitiendo que haga uso de sus propios conocimientos y su valoración de las estructuras que este medio le presenta dentro de un contexto industrializado. De esta manera, cualquier programa creado desde esta perspectiva combina el interés por las nuevas tecnologías con la presencia consciente de una influencia ideológica y la percepción de sus funciones sociopolíticas (Hart, 2002: 97). A esta circunstancia se le une la habitual observación sobre la música en el aula como integradora de la noción de conjunto. Como a menudo se ha señalado y se sigue reiterando, la educación musical es una herramienta de integración, a través de la cual el individuo tiene la oportunidad de expresarse y establecer una relación social, de entendimiento mutuo, en un contexto de colaboración (Pérez, 2008; Barenboim, 2011). La unión de ambas posturas ha ocasionado un creciente interés en el uso de las tecnologías de la información y la comunicación en el programa didáctico de música y, dentro de él, una presencia cada vez mayor de modelos prácticos de análisis y sonorización en los medios audiovisuales.<sup>11</sup>

La base de la eficacia de esta intervención se sitúa muy próxima a los mecanismos funcionales activados por la música como parte de un lenguaje intercultural dentro del cine. En una participación crítica y creativa, puede llegar a activarse todo un proceso por el cual el individuo no sólo aprende a relacionarse socialmente, a expresarse y a dialogar en una posición de igualdad con el conjunto de sus semejantes, sino que ese diálogo se extiende también a la negociación que se establece entre sus propios valores y los que le ofrece el producto audiovisual, el entorno docente y el macrocosmos construido cultural e industrialmente que el alumno

percibe tras él. De este modo, se ayuda a evidenciar y dirigir una comunicación efectiva susceptible de producir esos préstamos recíprocos de significados necesarios para la construcción intercultural. Para Aróstegui, este mismo potencial se reafirma en el hecho de que “comprender que el significado de una obra audiovisual, musical, o artística en general es consecuencia de una interacción dialéctica entre personas puede ser una de las mayores aportaciones de la educación artística a la formación integral del alumnado, pues aunque dicho proceder sea evidente en arte, la construcción del conocimiento en razón del contexto sociocultural en que interaccionan los sujetos es algo propio de todo conocimiento humano” (Aróstegui, 2005: 188). En última instancia, cuando al individuo se le brinda la oportunidad de participar del mismo lenguaje musical utilizado en la representación cinematográfica, es entonces cuando comienza a completarse el proceso cognitivo, cuando se comprende e internaliza el lenguaje aprendido y los condicionantes que transcurren junto a él (Bocanegra, 1998: 137), de tal forma que, gracias a la mediación de este elemento, es posible fomentar la aculturación de los significados representados para aumentar la aceptación de nuevos valores y ampliar así la identidad cultural propia del individuo (Golden, 1998: 104). Los beneficios para la formación del individuo parecen sugerir la posibilidad de una mayor implicación en estos procedimientos, a la vez que invitan a una mayor profundización en la posible estructura de su intervención y en el alcance que pueden llegar a ofrecer sus resultados en el diseño formativo. En última instancia, debemos ser nuevamente conscientes de que siempre termina destacando el propio rendimiento que todavía promete ofrecer el acercamiento interdisciplinar a la educación, así como el hecho de considerar los diversos principios y metodologías que todavía escapan a la siempre difícil planificación curricular, para lo cual cobra sentido este tipo de investigaciones.

## **Conclusión**

El lenguaje musical utilizado en el cine ha alcanzado en gran parte de sus propuestas actuales un elevado grado de normalización en base a códigos consolidados con la práctica y que han demostrado su efectividad en la producción histórica. Esta circunstancia, si bien puede actuar en contra de la calidad estética de esta dimensión del arte, en su elevada estandarización reporta al menos la posibilidad de establecer un sistema codificado de

comunicación altamente globalizado de acuerdo con los intereses económicos de la industria cinematográfica. Este lenguaje facilita el enlace entre distintos contextos de producción y la transferencia de valores que, a través de un proceso de aculturación, son capaces de ser comprendidos y asimilados en una ampliación proporcional de los límites identitarios de cada realidad cultural. Sirve en cierto modo como sistema aproximativo del lenguaje narrativo visual y el lenguaje discursivo de los procesos psicológicos que se desean transmitir dentro del film, tratando de establecer al mismo tiempo esa relación de reciprocidad empática con el lenguaje subjetivo del espectador. Este sistema construido satisface algunas de las implicaciones que le convierten en un mediador intercultural efectivo para la comunicación y comprensión de distintas identidades psicosociales, las cuales son capaces de percibir el material audiovisual sin un valor cultural excluyente. El individuo puede así combinar la implicación subjetiva en el medio, esa proyección de los valores propios sobre la narración, con la noción de estar reconstruyendo la realidad representada, de ser consciente de la intención dirigida de la construcción a la vez que reordena ese sistema artificial según va conformando su propia réplica de los códigos establecidos y ser así capaz de participar de ese lenguaje o generar su propio *output*. La conexión con la noción de conjunto e inclusividad puede ser inmediata en cuanto al individuo se le ofrece la posibilidad de participar en el sistema como algo más que un consumidor pasivo, actuando como parte crítica de las condiciones que se le imponen y como creador de unas condiciones similares desde su perspectiva.

Tal como se ha observado reiteradamente, el habitual papel integrador de la música puede beneficiarse de los recursos y la atracción que ofrecen los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías, tanto en la expresión comunicativa en general como en el terreno de la educación y el espacio específico dedicado a las acciones compensatorias. Naturalmente, todavía nos encontramos lejos de comprender en su totalidad el completo alcance que estos principios pueden llegar a obtener en relación a los procesos cognitivos. La intervención interdisciplinar a través de la teoría de la banda sonora y las nociones prestadas desde la interlingüística ofrecen todavía la posibilidad de verificar su aplicación efectiva en este ámbito, esperando confirmar si son susceptibles de crear nuevos argumentos que faciliten la comprensión y contribuir así al

diseño de nuevas estrategias desde un ámbito de colaboración ampliado.

### Bibliografía

Altman, R., Jones, M. y Tatroe, S. (2000). Inventing the cinema soundtrack: Hollywood multiplane sound system. En J. Buhler; C. Flinn; D. Neumeyer (Eds.), *Music and cinema*, 339-359. Hanover: University Press of New England.

Arcos, M. de (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Aróstegui, J. L. (2005). Las tecnologías de la información y la comunicación en el aula de música. *Musiker. Cuadernos de Música*, 14 (2005) 173-189.

Aumont, J.; Marie, M. (2009). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós (1ª ed. *L'analyse des films*. París: Nathan, 1988).

Barenboim, D. (2011). En la orquesta todos son iguales. *Eufonía. Didáctica de la música*, 51 (2011) 9-11.

Bley-Vroman, R. (1983). The comparative fallacy in interlanguage studies: the case of systematicity. *Language Learning*, 33, 1 (1983) 1-17.

Bocanegra, A. (1998). Input and interlanguage: a review of the research. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 6 (1998) 129-159.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós. (1ª ed. *La musique au cinéma*. París: Arthème Fayard, 1995)

Donnelly, K. J. (2001). The hidden heritage of film music: history and scholarship. En K. J. Donnelly (Ed.), *Film music: critical approaches*, 1-15. Nueva York: Continuum.

Golden, S. (1998). Interlanguage. *Quaderns: revista de traducció*, 1 (1998) 102-104.

Hart, A. (2002). La educación artística y la educación de los medios en la era de la reproducción digital. En R. Huerta (Ed.), *Los valores del arte en la enseñanza*, 89-100. Valencia: Universitat de València.

Henderson, M. M. T. (1984). The notion of interlanguage. *Journal of Modern Language Learning*, 21 (1984) 23-27.

Infante, F.; Lombardo, M. (1997). Las teorías de la música en el cine. En C. Colón; F. Infante; M. Lombardo, *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, 205-263. Sevilla: Alfar.

Lack, R. (2002). *Twenty four frames under: a buried history of film music*. Londres: Quartet Books (1ª ed. 1997).

London, K. (1936). *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique and possible developments*. Londres: Faber and Faber.

Martin, M. (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa (1ª ed. *Le langage cinématographique*. París: Éditions du Cerf, 1955).

Martín Fález, D. (2010). *La banda sonora en las producciones audiovisuales infantiles y su aplicación a la educación infantil, primaria y*

*El interlenguaje musical en el cine...*

secundaria: una propuesta de investigación-acción (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1. Barcelona: Paidós (1ª ed. *Essais sur la signification au cinéma*. París: Éditions Klincksieck, 1968).

Montoya Rubio, J. C. (2010). *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical* (tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Morales de la Fuente, L. (2005). Música para la integración y el mestizaje. *Eufonía. Didáctica de la música*, 33 (2005) 84-92.

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós (1ª ed. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. París: Éditions de Minuit, 1956).

Neumeyer, D.; Buhler, J. (2001). Analytical and interpretive approaches to film music (I): analysing the music. En K. J. Donnelly (Ed.), *Film music: critical approaches*, 16-38. Nueva York: Continuum.

Notario, A. (2005). La música prescindible. En M. Olarte (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, 205-212. Salamanca: Plaza Universitaria.

Ortiz Molina, M. A. (2011). Tendiendo puentes hacia la interculturalidad... desde Andalucía (España) (II). Propuestas desde la educación musical. *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 1 (2011) 95-116.

Pérez Aldeguer, S. (2008). El ritmo: una herramienta para la integración social. *Ensayos*, 8 (2008) 189-196.

Porta, A. (1998). Cine, música y aprendizaje significativo. *Comunicar*, 11 (1998) 106-113.

Radigales, J. (2007). *La música en el cinema*. Barcelona: UOC.

Selinker, L. (1972). Interlanguage. *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 10, 1-4 (1972) 209-231.

Tarone, E.; Frauenfelder, U.; Selinker, L. (1976). Systematicity/variability and stability/instability in interlanguage systems. En H. D. Brown (Ed.), *Papers in second language acquisition*, 93-134. Especial nº 4 de *Language Learning* (1976).

Traunmüller, H. (1975). A universal interlanguage: some basic considerations. *General Linguistics*, 22 (1975). Disponible en: <http://www2.ling.su.se/staff/harmut/UIL.pdf>. Consultado en 10/04/2011.

Tyner, K. R.; Lloyd, D. (1995). *Aprender con los medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre (1ª ed. *Media and you. An elementary media literacy curriculum*. Nueva Jersey: Educational Technology Publications, 1991).

Vila Merino, E. S. (2011). Buscando un lenguaje común en educación: ¿De qué hablamos cuando hablamos de interculturalidad? *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 1 (2011) 147-157.

Wardhaugh, R. (1970). The contrastive analysis hypothesis. *TESOL Quarterly*, 4, 2 (1970) 123-130.

---

<sup>1</sup> **Musical inter-language in film: trans-culturality and communicative integration**

<sup>2</sup> Doctor.

Universidad de Valencia (España).

Email: marcos.sapro@hotmail.com

<sup>3</sup> Comparables a su vez con los significados de denotación y de connotación en el nivel de relación con el significante.

<sup>4</sup> De acuerdo con Infante y Lombardo, la dimensión temporal de la música en el cine es inseparable tanto de su función dramática como de su función narrativa, de tal forma que su análisis estructural y funcional podría dividirse según la supremacía de uno de estos elementos sobre el otro. Sin embargo, en ningún caso sería posible escindir lo narrativo de lo dramático, ya que ambos casos se funden en la forma discursiva del cine (Infante; Lombardo, 1997: 242).

<sup>5</sup> La insistencia con la que algunas relaciones entre sonido e imagen han sido representadas ha dado lugar sin duda a un extenso rango de estereotipos audiovisuales, donde tradicionalmente se ha demostrado más claramente la convergencia entre el objeto cinematográfico y el material musical, así como la aprehensión de un significado codificado culturalmente. Neumeyer y Buhler han llegado a equiparar este conjunto regular de tópicos con el vocabulario característico de un rudimentario sistema de significación musical, que dominaría este tipo de construcciones en el cine (Neumeyer; Buhler, 2001: 23).

<sup>6</sup> Dentro de la teoría cinematográfica, el hecho de que la combinación de elementos visuales y sonoros pueda dar lugar a un objeto con características que trascienden las propiedades individuales de cada componente a menudo es referida como teoría del *tercer producto* (Martin, 1996, 138-39; Morin, 2001: 168; Chion, 1997: 251-52; Infante; Lombardo, 1997: 222).

<sup>7</sup> El origen del concepto de *interlengua* se otorga habitualmente al artículo publicado en 1972 por Larry Selinker, quien, a pesar de no ofrecer una definición unívoca, daba a entender en el contexto de aprendizaje de una segunda lengua la existencia de un sistema a medio camino entre la lengua nativa y la lengua objetivo, el cual actuaba como sistema auxiliar comparativo durante el proceso cognitivo (Selinker, 1972). Otros autores como Uriel Weinreich, Ronald Wardhaugh o el propio Selinker habrían anticipado de diversas formas la base teórica para la formulación posterior. La hipótesis de una interlengua, no obstante, no ha dejado de estar cuestionada en algunos de sus parámetros (Bley-Vroman, 1983; Henderson, 1984).

<sup>8</sup> Tauli, V. (1968: 32). *Introduction to a theory of language planning*. Uppsala: Almqvist & Wiksell (Cit. en Traunmüller, 1975: 5-7).

<sup>9</sup> La idea de una *mise-en-bande* paralela a la *mise-en-scène* (Altman; Jones; Tatroe, 2000: 339-59).

<sup>10</sup> Basados a su vez en los modelos de transferencia intercultural de Karl Popper y Hans-Georg Gadamer.

<sup>11</sup> Como ejemplos representativos, es posible consultar desde muestras más generales, como las de Tyner y Lloyd (1995: 74-76), hasta propuestas recientes más cuidadosamente estructuradas en la dialéctica con el alumnado y el proceso de significación del material musical, tal como son presentadas por Montoya (2010: 407ss).