

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

TERESA FRAILE PRIETO



Funciones de la música en el cine by Teresa Fraile Prieto is licensed under a [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported License](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

**EXTRACTO DEL TRABAJO DE GRADO
INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA EN EL CINE: APUNTES PARA EL
ESTUDIO DE SUSTEORÍAS Y FUNCIONES**

**DIRIGIDO POR MATILDE OLARTE
DEFENDIDO EN LA UNIVERISDAD DE SALAMANCA EN JULIO DE 2004**

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

IV.1. CLASIFICACIÓN PRIMARIA DE LA MÚSICA APLICADA A LA IMAGEN

La clasificación que se plantea a continuación es una síntesis personal que recoge las sistematizaciones tradicionales que se han realizado en la literatura de música para la imagen. Está basada en cualidades externas, características circunstanciales que no afectan directamente al papel que la música cumple en el seno de la película.

IV.1.1. Según la composición de la música

- Música compuesta originariamente para el film.
- Música no compuesta directamente para el film (música *prestada* o *preexistente*).

Esta es la distinción más básica que se refiere a la procedencia de la música, pero a partir de esta diferenciación¹ existen varios matices que acercan ambos términos. Por un lado, la música prestada se puede utilizar de manera *literal* o *no literal*. Así, se emplea el término *adaptación*² para designar aquella música prestada que no se utiliza en su forma *literal*, es decir que se, ha transformado para su intervención en la película. El caso más patente son las nuevas versiones de temas preexistentes, por ejemplo canciones de música popular en los que se varía la orquestación o el intérprete. Por otro lado la composición *original* de la película puede hacer referencia directa a una pieza preexistente. Son los casos en los que, por necesidades de ambientación narrativa o por exigencias del director, al músico se le pide que componga “a la manera de” o en el estilo de una época determinada.

IV.1.2. Según su finalidad social

Las razones para la elección de un cierto tipo de música, de un determinado compositor o de una formación instrumental concreta en la banda sonora, son aspectos que en muchas ocasiones se escapan a las necesidades estéticas o funcionales de una película, y vienen determinadas por infinidad de condicionamientos externos. No debe perderse de vista que la producción de un film es un proceso muy complejo donde entra en juego la concepción de la obra como objeto del mercado, lo cual trae consigo multitud de condicionantes económicos: el tiempo de música que se produce, los medios y la calidad de las sesiones de grabación, la

¹ Entre alguno de los muchos autores que ponen de manifiesto esta distinción señalamos a Cueto: CUETO, Roberto. *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996. pp. 13-15.

² Varios autores comentan esta diferencia. Conrado Xalabarder distingue entre música *original* y *adaptación*, refiriéndose a esta última como el empleo, literal o versionado, de una obra que no ha sido compuesta para la película. XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 27.

plantilla de intérpretes que grabará la música, los derechos de reproducción de temas preexistentes, o los beneficios de ventas de bandas sonoras musicales, por citar algunos. Como ejemplo, son abundantes los casos en los que la elección musical se ve influida por la difusión comercial que posteriormente tendrá la banda sonora, como las recopilaciones de canciones pop, o de otros estilos de actualidad, que surgen de películas y se convierten en éxitos de ventas. Sin embargo, hay que señalar que a dicha elección comercial generalmente se une una clara elección estética.

Así mismo, cada película es producto de un contexto social, en el que nace y del cual absorbe los códigos significativos. El director, como responsable último del conjunto de la película, elige la forma en que la música recoge esos códigos. Las asociaciones añadidas que la música transporta pueden servir para caracterizar, explícita o implícitamente, el tipo de película de que se trata, en qué momento de la historia se realizó, el género, a qué público está dirigido o su carácter social. Por ejemplo, la elección de un compositor puede estar determinada por el prestigio que tenga, o por suponer, tácitamente, una seña de identidad de un género concreto.

En síntesis, la finalidad de la música de cine puede dividirse en:

- Música sin un fin social.
- Fin comercial³.
- Recurso para dar “prestigio”⁴.
- Vehículo de significado social (de género, público, época, etc.)

³ CUETO, op. cit., p. 13, afirma ya que la música diegética no compuesta originalmente para el film puede tener un fin arbitrario o no arbitrario. Nosotros añadiremos que no solamente la música diegética, y que existen más finalidades por las que puede estar inserta en una película, por ejemplo, el meramente estético o expresivo.

⁴ CUETO, op. cit., p. 17, señala que la música clásica llegó a ser en el cine de autor un recurso de prestigio.

IV.1.3. Según la fuente de emisión de la música

DIEGÉTICA: También llamada *real*⁵, *realista*, *objetiva*⁶, *accidental*⁷, *source music*⁸, *música ruido*⁹, *livello interno*¹⁰, *música de pantalla*¹¹, o *Actual Sound*. Es aquella que pertenece a la ficción de una película, es decir, se desarrolla en el mismo tiempo y lugar que la acción. Se produce en el espacio sonoro de la diégesis, al que pertenecen también los diálogos y los sonidos de sala. La "fuente" que produce esa música existe dentro de la propia narración: una radio que escuchan los personajes, la orquesta en una sala de baile, etc.

INCIDENTAL: Se la ha llamado, además, música *extradiegética*, *irrealista*, *subjetiva* o *sugestiva*¹², *featured music*, *livello esterno*, *música de foso* y *background*¹³. Forma parte del mismo espacio sonoro que el sonido en off, como la voz en off, o efectos sonoros irrealistas respecto a la narración. Es un comentario musical externo a la ficción de la película, no tiene una fuente justificada dentro de la historia. La música que habitualmente se llama incidental es la que se pone al **servicio** de la obra a la que acompaña, bien sea teatro, cine, poesía. En el lenguaje cinematográfico se refiere en concreto a la música extradiegética¹⁴.

CINE MUSICAL: Se coloca en un grupo aparte porque la mayoría de la música que oímos es a la vez diegética y no diegética, pero los números musicales y las letras forman parte de la narración de la película.

⁵ Entre otros M. JAUBERT, citado en MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 76.

⁶ BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984., p. 31. También la llama música objetiva Staehlin (STAEHLIN, Carlos María. *Teoría del Cine*. Madrid: Razón y Fe, 1966), citado en ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA, 1999, p. 119.

⁷ XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 28.

⁸ En Estados Unidos, según NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996, p. 39.

⁹ Martín la clasifica dentro de los *ruidos humanos*, que se oponen a los *ruidos naturales*. MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, 1996, p. 127.

¹⁰ MICELI, Sergio. *La música nel film, arte e artigiano*. Fiesole: Discanto, 1982.

¹¹ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997. (París: Fayarde, 1995), p. 193.

¹² BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984, p. 31.

¹³ Cf. COLÓN, op. cit., p. 110. Muchas veces también se utiliza terminología anglosajona en el ámbito castellano.

¹⁴ Kracauer llama *música incidental* a la propiamente diegética (que llama *música real*), es decir, justo lo contrario de la incidental. Según este autor es "una actuación casual incluida en el flujo de la vida de ahí su carácter cinematográfico. [...]Lejos de llamar la atención sobre sí misma, [...]es incidental, respecto de una acción total que es la que atrae el interés. Como acompañamiento inadvertido, cumple una función de fondo: sostén de las imágenes. Es la localización lo que importa, no su contenido". KRACAUER, op. cit., p. 189.

La diégesis hace alusión al universo espacio temporal en el que se desarrolla la ficción. Designa “un universo complejo cuyos elementos – todos ellos: personas, acciones, lugares, tiempos, objetos...- se encuentran en un mismo plano de realidad”¹⁵. El término fue introducido por la rama de la filmología en la década de los 50, concretamente por E. Souriau¹⁶. Christian Metz es el autor que comienza a darle verdadera importancia al término, y lo define de esta manera:

La noción de diégesis es tan importante para la filmo-semiología como la idea de arte. El término procede del griego (διηγησις) en el que significaba “narración” y designaba, particularmente, una de las partes obligadas del discurso judicial, la descripción de los hechos. En el terreno del cine fue Etienne Souriau quien devolvió el término a un lugar de honor; designa la instancia *representada* del filme [...], es decir, en definitiva, el conjunto de la denotación fílmica: el relato en sí, pero también el tiempo y el espacio ficcionales implicados dentro de y a través de ese relato, y con ello los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos.¹⁷

Además de esto, comenta el rechazo de Jean Mitry hacia esta palabra porque, para este último, equivale al término *drama*. Sin embargo el propio Metz la distingue de la noción de drama en que “le falta una idea [...] de universo representado, de un pseudo-mundo” y que “una diégesis puede muy bien ser estacionaria o incluso deshilvanarse”¹⁸.

IV.1.4. Según el grado de sincronización de la música con la imagen

· *Articulación sincrónica*: Música e imagen guardan una relación de dependencia en la articulación de los acentos musicales y visuales respectivamente, que se producen sincrónicamente, al mismo tiempo. Es necesario, por tanto, un análisis previo de la imagen para que la música marque musicalmente los movimientos visuales o bien, al contrario, un estudio de la música para que la imagen le acompañe sincrónicamente.

· *Articulación asincrónica*. La música corre paralela a la imagen, pero sin articulación dinámica con ella.

¹⁵ METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002, p. 76

¹⁶ SOURIAU, Etienne. Prefacio de *L'univers filmique* (VV.AA). París: Flammarion, 1953 y “La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”, *Revue internationale de filmologie*, nº 7-8, pp. 231-240. Citado en METZ, *Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen 2. Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002, p. 76.

¹⁷ METZ, *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 1, op. cit., p. 121.

¹⁸ METZ, *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2, op. cit., p. 28

La música puede ajustarse al movimiento de las imágenes o puede discurrir al margen de los movimientos visuales. Entre ambos extremos existen un sinnúmero de variantes, puesto que la música puede subrayar el ritmo de montaje, adaptarse a los golpes dinámicos de la secuencia, de los movimientos de actores u objetos en un plano, etc. El caso extremo de articulación sincrónica suele aparecer en la técnica del *mickeymousing*, que consiste en música imitativa a la que además acompañan figuras rítmicas musicales exactamente sincrónicas (articulación sincrónica exacta) que puntúan las acciones y el movimiento¹⁹.

José Nieto distingue entre sincronía *dura* y *blanda*, la primera referida a una articulación muy rígida, como el *mickeymousing*, y la segunda a la música que se apoya solamente en los acentos dinámicos más marcados.

¹⁹ Se ha de distinguir entre la sincronía dinámica, la articulación con el movimiento, y lo que se podría llamar música *imitativa*, aquella que imita el sonido físico que realizan los objetos, como si los sonidos fuesen estilizados y transportados al timbre de instrumentos musicales. Hemos definido ya la calificación de *música imitativa* en el capítulo I.3.

Según BELTRÁN, op. cit., p. 27, la música imitativa es aquella que, dentro de la música expresiva, describe fenómenos de la naturaleza, a diferencia de la música anímica. Esta diferenciación no resulta útil ni adecuada.

IV.2. FUNCIONES

IV.2.1. Introducción

La música en el cine no es un añadido gratuito en la pantalla. Forma parte del todo final y es un elemento fundamental dentro de la concepción de la obra. Como elemento irremplazable desempeña un papel que toca varios puntos de la creación artística, desde el mecanismo cinematográfico hasta la profundidad conceptual.

Uno de los principios fundamentales de la música aplicada a la imagen consiste en un efecto simbiótico de acción y reacción: cuando una música se superpone a una imagen siempre la modifica de alguna manera de la misma forma que la imagen modifica la recepción de la música. La música y la imagen asociadas se influyen mutuamente. Gracias a este principio, la música de cine y en concreto la música incidental, se sitúa en el film no de forma arbitraria, sino con una *intencionalidad funcional*. El término *función* debe ser comprendido en el sentido de uso, aportación o asociación, es decir, la utilización que en cada momento se haga de la música. La clasificación que a continuación se expone no puede ser el fin de un análisis, y no se ampara en una teoría funcionalista²⁰, ya que la música en el cine existe por sí misma, no necesita un pretexto ni necesita cubrir una necesidad específica. Se pretende, simplemente, facilitar la investigación, ya que comprendiendo de qué manera interactúa la música con la imagen se pueden, a su vez, entender mejor aspectos estéticos, significativos o expresivos del filme, a la vez que determinar características puramente musicales.

Esta clasificación se apoya en las teorías músico-cinematográficas anteriormente analizadas. Cada una de aquellas posturas se decanta por un uso o función de la música en el cine, que se ve correspondida en una de las funciones aquí propuestas.

La música no depende de sus características propias para desempeñar un papel u otro, sino de las circunstancias externas que la rodeen, es decir que si un *adagio* desempeña una función emotiva lo decide solamente el contexto en el que se vea ubicado. La música de una película no *es* estructural o expresiva por sí misma, sino que *puede* serlo, y sólo lo es en un contexto concreto y en su relación con la imagen. A su vez, las características de la música se ven condicionadas por la función que realicen.

Por esta razón la música no tiene que clasificarse de un modo unívoco, ya que es *polifuncional*, o lo que es lo mismo, sus capacidades le permiten realizar varias funciones a un

²⁰ En este sentido estamos parcialmente de acuerdo con la perspectiva antifuncionalista de Chion, quien afirma al respecto: "La música es presencia antes que medio" [...] "Existen lo que podríamos llamar *usos* conscientes de la música, [...] pero la música no se somete a leyes, a funciones". CHION, op. cit., p. 192.

mismo tiempo. Así pues, la clasificación a continuación expuesta está encaminada a facilitar el estudio analítico de la música en el cine, pero teniendo siempre en cuenta que las funciones musicales se superponen unas a otras, y pueden aparecer en muy diversos estados de progresión.²¹

El análisis de las funciones de la banda sonora en el cine conlleva una serie de limitaciones que no podemos olvidar. Uno de los problemas que se plantean es la presencia de la subjetividad en casi todos los campos del análisis, subjetividad de la que no se puede prescindir tan fácilmente en tanto que forma parte fundamental de muchas de ellas, sobre todo de las expresivas. Así, en el análisis musical de una película resulta importante definir el punto de vista desde el que se está examinando. Como premisa básica hay que definir si la significación narrativa, expresiva, estructural o estética proviene del interior de la narración, es diegética, por tanto, o si por el contrario es una elección externa: lo que debería experimentar un espectador utópico que presenciara la película según la voluntad, consciente o no, del director o del músico.

La composición de música para una película, como ya se ha señalado, presenta una serie de limitaciones: *argumentales* o *creativas*, puesto que el estilo debe adaptarse a lo narrado; *materiales*, porque coexiste con los otros elementos de la banda sonora; y *temporales*, porque la música debe adaptarse al metraje y a la duración de las escenas o los planos.

Como última observación, resulta positivo advertir sobre el carácter unitario de la banda sonora, y por lo tanto sobre los inconvenientes de un estudio separado de los elementos sonoros. Ya que el compositor, a la hora de realizar la partitura de una película, debe tener en cuenta la presencia del resto de elementos sonoros, es impensable realizar un estudio de la música sin pensar en los sonidos como integrantes del conjunto sonoro. Además, si bien la banda sonora consta de música, palabra y ruido como elementos principales, el resultado final tras el montaje de sonido se escucha como totalidad, y por esta razón es difícil definir las fronteras. El parloteo de una muchedumbre sin contenido significativo puede calificarse como ruido, como también los sonidos sintéticos o electrónicos del tejido musical. Ni que decir tiene que los sonidos pueden ser utilizados de manera musical dentro de la película. Entramos aquí en el difícil terreno de definición de “música”, en el campo de la creación sonora. Precisamente el cine es un perfecto receptor y difusor de lo que mejor convendría definir, como ya se hace en la creación musical contemporánea, como “arte sonoro”. Para esta concepción, todos los elementos que

²¹ En ocasiones esta característica es precisamente uno de los inconvenientes para el análisis. Aumont lo corrobora con estas palabras: “Uno de los problemas principales del análisis de la banda sonora es que vehicula múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras”. AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición 1988), p. 206.

conforman la banda sonora son susceptibles de jugar un papel artístico. Así, la mayoría de las funciones pueden aplicarse también a los sonidos, sobre todo cuando no simplemente responden a la diégesis de la película, sino que se colocan con una intencionalidad, como por ejemplo aportar una información que no da la parte visual. Sin embargo, son más propias de la música, cuyas posibilidades de contribución son mayores, ya no solamente porque aporta un clima expresivo, estético, sino porque sus capacidades permiten un gran volumen de contenido.

IV.2.2. Clasificación básica

Aunque varios autores han pretendido categorizar la funcionalidad de la música, no se ha llegado a un consenso claro que facilite el análisis. La situación de la investigación de la música en el cine en España está aún en una fase inicial, y en muchos casos relegada a ámbitos no científicos, lo cual facilita que los estudios aislados propongan sistematizaciones propias. Por eso la terminología y los conceptos correspondientes varían mucho de unos estudios a otro. Tanto la clasificación primaria basada en cualidades externas, explicada anteriormente, como la clasificación de funciones de la música en la película, que se expone a continuación, han sido realizadas, en su mayoría, por estudiosos que no proceden del ámbito de la música, sobre todo como estudio académico. De ahí que padezcan de cierta vaguedad, manifiesta falta de rigor en los aspectos concretos de música, y que caigan en errores que tienen que ver con características musicales.

En el ámbito español, la clasificación de música de cine más utilizada es la siguiente:

FUNCIÓN EXPRESIVA²²

Anímica: La música que afecta emocionalmente, evoca un sentimiento (tristeza, melancolía, temor, pasión).

Imitativa: Puede dar más efectividad a las situaciones naturales; es la que sugiere imágenes mentales. Se utiliza sobre todo para fenómenos de la naturaleza: un paisaje bucólico, el viento, la lluvia, la noche.

FUNCIÓN ESTRUCTURAL²³:

- La música tiene la capacidad de aportar un **ritmo** o de cambiar la percepción rítmica de la imagen. Con la música se puede modificar la percepción del tiempo.
- La música interviene a la hora de la **planificación** de una película porque puede aportar información interesante para la historia o resaltar momentos importantes.
- La música da **continuidad** y **unidad** a la película. En montaje se decide la duración de los planos (y bloques de música) y la relación entre ellos.

²² Clasificación de la música expresiva según BELTRÁN, op. cit., pp. 20-33.

²³ Funciones de la música estructural en NIETO, op. cit., pp. 40 y ss. Su clasificación general de la música de cine podría resumirse de la siguiente manera:

- Diegética
- No diegética
 - o Estructural:
 - Ritmo
 - Planificación
 - Continuidad
 - o Expresiva:
 - Filtro
 - Depende de los códigos

Sin embargo esta categorización es inexacta, ya que las funciones que realiza la música en un film no son aisladas, ni estáticas, sino que se superponen unas a otras y van variando en el transcurso de las imágenes. Además, muchas de ellas dependen de una percepción subjetiva, y cambian si se trazan desde el punto de vista del espectador o desde el interior de la narración.

La revisión de estos conceptos ha sido planteada ya, a causa de las limitaciones que suponen²⁴. Por ejemplo, la calificación de música expresiva anímica resulta excesivamente amplia, puesto que engloba tanto la evocación, por voluntad del director, de un sentimiento (que puede estar presente o no en la narración), como la evocación de una emoción sentida por un personaje (que no tiene porqué compartir un espectador), como la música diegética que participa transformando sentimientos de un personaje, como el subrayado de sentimientos que se dan en la narración. Así, en las funciones expresivas debería tenerse en cuenta si se refieren al contenido interno o externo de la narración²⁵, ya que en la práctica las características musicales resultan ser diferentes. La denominación música imitativa para designar a la que crea imágenes mentales, sobre todo de fenómenos naturales, entraña confusión, ya que, como se ha explicado más arriba²⁶, a lo largo de la historia, la música se ha utilizado ampliamente para imitar sonidos, estilizándolos, pero en ningún caso se ha limitado a los fenómenos de la naturaleza. Se vuelve aquí sobre la dificultad de diferenciar entre las capacidades del arte sonoro para la evocación, la representación, la imitación, etc., de imágenes mentales. Por otra parte, las funciones estructurales de la música que tradicionalmente se señalan, si bien son eficaces, olvidan algunos matices fundamentales. Además, no parece justo señalar estos usos de la música y desatender otros que son igualmente importantes, como el papel estético, o el valor significativo, que aparecen menguados.

Éstas y otras inexactitudes, además de la falta de consenso y la necesidad de un método de análisis de la música en el cine, son las razones que justifican la clasificación que se propone en el presente trabajo.

²⁴ Sobre todo en OLARTE MARTINEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?”. *Revista Española de Musicología* XXIV (2001), pp. 3-11.

²⁵ Esta matización concuerda con OLARTE MARTINEZ, op. cit., p. 5.

²⁶ *Música imitativa* en el capítulo I.3.

IV.2.3. Clasificación propuesta

En el arte cinematográfico en general se pueden distinguir varios aspectos de la creación. El primer paso, el punto de partida de una película, es obviamente el guión, o lo que es lo mismo, la narración, la acción, la historia o hecho que se cuenta en la película²⁷. Un siguiente paso lo constituye la forma que se le da a dicha historia, las partes en las que se divide, la relación entre ellas. También entra en juego la elección estética, los rasgos artísticos que conforman el estilo en el que se inscribe la acción. Finalmente, el plano último se refiere a las sensaciones que se transmiten, cómo el espectador recibe el resultado final de la obra, de qué manera entiende e interioriza la película en su recepción. En resumen, el contenido, la forma, el estilo y la expresión, facetas en las que se puede dividir, a su vez, cualquier obra musical, literaria o plástica. Evidentemente, y puesto que la película es el resultado total de la interacción de los diferentes elementos, estos aspectos se influyen entre sí: en el guión aparece el contexto en el que está situado, la recepción final depende directamente de la apariencia externa y de los hechos narrados, etc.

La música interviene en todos los aspectos de una película y por lo tanto también podemos diferenciar su funcionalidad en estas direcciones. Los cuatro grandes grupos en los que se divide esta clasificación son los siguientes:

FUNCIONES EXPRESIVAS: En esta categoría se sitúa el uso de la música que concierne a la emotividad, al sentimiento, al aparato sonoro como vehículo de transmisión de sensaciones. Es también la parte más subjetiva de la recepción, pero uno de los aspectos músico-cinematográficos que más han sido puestos de relieve.

En este apartado también cabe incluir el rol de la música como potenciadora de la recepción, dado que supone una parte determinante en el proceso de creación artística del cine y forma parte de la esencia cinematográfica. Es el espectador el que capta la forma total de la película, el que recibe los elementos separados como un todo, el receptor quien concede un sentido a lo que sucede en pantalla. Por tanto, uno de sus fines básicos es predisponer al espectador para que, implicándose, se introduzca en el mundo creado por el film.

FUNCIONES ESTÉTICAS: La música contribuye de una manera determinante a crear la atmósfera fílmica. Añade un elemento ineludible al estilo, a la estética del film, a su “aspecto”. De la misma manera que un determinado género literario o pictórico demanda un determinado uso del lenguaje (estilo literario) o de los recursos plásticos (estilo artístico), así a las películas de cierto género se le asocia un tipo concreto de música, o a las históricas los

²⁷ El guión literario, porque el guión técnico incluye otros datos de carácter formal.

procederes de determinada época (estilo musical). En este sentido, se coloca en la misma línea que los decorados, el vestuario o la fotografía, e incita al compositor a colocarse en un papel similar al de director artístico. Además, la música añade el tono general, o sea, enmarca a la película como conjunto en un contexto estético.

FUNCIONES ESTRUCTURALES: Con esta denominación se definen las funciones de la música de cine que sirven de apoyo a la forma de la narración, o lo que es lo mismo, a la organización estructural de la película. Así, la vertiente sonora ha desarrollado sus mecanismos para ayudar al enlace entre escenas, al ritmo cinematográfico, para sustituir uno de los fragmentos, etc. Como aspectos más destacados se relaciona con el tiempo fílmico, con el ritmo e igualmente con el equilibrio del conjunto.

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS O NARRATIVAS: A pesar de que tradicionalmente se ha hecho más hincapié en el aspecto expresivo de la música de cine, otra de sus aportaciones mayores compete a la acción dramática y a la efectividad narrativa. Las funciones narrativas por tanto, responden a la pregunta de qué aporta la música al contenido de la historia. Si bien la mayoría de las funciones también dan algún tipo de información (por ejemplo las expresivas sobre el sentimiento que late en la historia), las funciones significativas dan información bien sobre la propia diégesis (narración), bien sobre su interpretación (un significado extradiegético que afecta directamente al contenido).

En resumen, estos son los ámbitos fílmicos en los que influyen, y los conceptos con los que se corresponde cada tipo de función en la clasificación propuesta en este trabajo:

FUNCIONES EXPRESIVAS	Recepción	EXPRESIVIDAD
FUNCIONES ESTÉTICAS	Estilo	ESTÉTICA
FUNCIONES ESTRUCTURALES	Estructura	FORMA
FUNCIONES NARRATIVAS	Narración, guión	CONTENIDO

IV.2.4. FUNCIONES EXPRESIVAS

En el cine existe un fluido continuo entre música, film y espectador, donde no sólo la música apela a la emotividad del espectador, sino que se dibuja como la forma concreta de sus emociones. La impresión es que las emociones abstractas que el espectador experimenta se ven traducidas en sonidos físicos concretos. Se podría decir que la música se sitúa en un punto intermedio entre las imágenes "objetivas", que pasan ante los ojos del público, y las emociones que esas imágenes despiertan en él: la música se proyecta a un punto medio de subjetividad. En la otra dirección, Michel Chion explica lo que para él es un efecto fundamental y que llama "*valor añadido*": una aportación de información o emoción suscitada por un elemento sonoro, es inmediatamente proyectada por el espectador sobre lo que ve como si emanara de ahí naturalmente. El efecto puede funcionar también a la inversa, cuando la música se "colorea" por indicaciones de la imagen²⁸.

Las *funciones expresivas* son las que atienden a la implicación emocional del receptor, es la parte determinante en el proceso de creación artística del cine y forma parte de la esencia cinematográfica²⁹. El factor expresivo es una constante de la música, una característica inherente que la define, realice el papel que realice, aunque en unos casos la música incidental intenta potenciar la implicación del espectador y en otros casos está relacionada con la planificación de la historia, con su ritmo o con su articulación. Caryl Flinn afirma que no es realmente posible una neutralidad musical, a causa de nuestras nociones sobre el significado de la música, a la cual le adscribimos propiedades transcendentales (ideas del idealismo utópico) como el significado semiológico o los recuerdos privados³⁰. La música tiene como uno de sus fines reforzar nuestras reacciones emocionales, ampliar el aspecto afectivo, apelar a la subjetividad. Cuando la música despierta la emotividad, el espectador adquiere un doble papel, que es el de ser espectador y protagonista a un mismo tiempo, participe del film a través de la implicación personal³¹.

Dentro de las funciones expresivas, conviene distinguir, por un lado, el papel de la música como instrumento para facilitar la **recepción** del espectador, predisponiéndolo a introducirse en el contenido fílmico.

²⁸ Cf. CHION, op. cit., "El valor añadido", p. 209.

²⁹ Javier RODRÍGUEZ FRAILE, en su libro *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Colección Cine. Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 2001, propone que la función expresiva se refiere al guión mismo de la película, mientras que nosotros defendemos que es la función narrativa la que se refiere al guión.

³⁰ Citado en LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (1ª edición:1997)., pp. 103-104.

³¹ Cf. COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, "Música y receptividad", p. 235.

Nexo con el espectador:³². La necesidad del sonido en el cine desde sus orígenes se explica por una serie de razones. El argumento más esgrimido defiende que la música tenía la función de disimular el ruido que producían los equipos de proyección, sin embargo a menudo se ha afirmado que la música no apareció solamente por esta razón, sino también para eliminar la esencial extrañeza de las proyecciones mudas y para unificar a los espectadores en un solo público, porque estaba desacostumbrado a la intimidad colectiva. Además, la música del mudo enmascaraba los defectos técnicos del primer cine, empañaba los sentidos y atraía la atención del oído fuera de la imagen³³.

Marco: Aún hoy la música conserva esta función de mantener expectante al público, de crear una atmósfera que lo envuelva, de captar su atención. La música es sin duda una de las maneras más efectivas de inducir al público a adentrarse en la narración. Esto se ve acentuado porque la percepción humana del mundo que le rodea es fruto de la complementariedad sensorial, es decir que el mundo se percibe a la vez con la vista y el oído (además de los otros sentidos). Por eso la banda sonora llena el espacio auditivo del espectador y capta toda su atención. La música actúa entonces permitiendo un efecto de aislamiento, de pantalla, aunque su percepción psicológica pueda ser la misma que el silencio. En este sentido, además de hacer partícipe al espectador, la música **enmarca** la película. La atmósfera de la película produce además un **efecto de grupo**, el espectador mantiene su individualidad pero integrada en el conjunto del público³⁴.

Realismo: La presencia de la música dentro de la película plantea una paradoja, ya que representa al mismo tiempo los conceptos de realidad y de irrealidad. A un nivel material, es en este punto donde radica la fuerza de la banda sonora: la conjunción de música, sonido (ruido ambiental) y diálogo constituyen la convivencia de irrealidad y realidad en el mismo plano de la percepción sensorial. Además, el cine choca con el problema de la tridimensionalidad de la existencia real frente a la bidimensionalidad intrínseca del audiovisual, pero el plano auditivo enmascara esa limitación con la presencia de la banda sonora, que acerca el espacio de la pantalla a lo tridimensional, como afirmaba el teórico Béla Balazs³⁵.

³² Cf. LACK, op. cit., "La música para el cine en la etapa muda", pp.13-20.

³³ Cf. LACK, Russell. "La música para el cine en la etapa muda". *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.(1ª edición 1997), p. 118.

³⁴ Cf. MARTINEZ, José Miguel. "El sonido y la música en la producción audiovisual" en *Eufonía* nº 13, 1998. Esta teoría es similar o está tomada de MORIN: "El cine ha ampliado ciertos caracteres paraoníricos": la oscuridad, el aislamiento pero en un ambiente humano, la participación colectiva que amplía la participación individual. Op. cit., p. 90.

³⁵ Cf. capítulo sobre este autor II.1.4. Citado también en MORIN, op. cit., p. 119

Existen varias razones para esta aceptación generalizada. Una de ellas es la presencia de la música en el cine desde sus comienzos más remotos, igual que estaba presente en el resto de los espectáculos visuales, y resultaba imprescindible en el cine mudo para captar al espectador. Otra es el consenso al que el espectador llega con el cine, donde cualquier hecho, envuelto en unas determinadas circunstancias, puede llegar a ser creíble, tanto a nivel de forma como de argumento.

Es conveniente dejar claro que un realismo estricto no es el propósito fundamental del cine³⁶, sino que crea ficciones, nuevas realidades, nuevos mundos. Lo que la película intenta es implantar una irrealidad de la manera más real posible, construir una mentira que resulte de lo más verosímil, y para ello toma como referencia elementos concretos de nuestro ahora cotidiano. Por una especie de acuerdo tácito, un espectador va al cine a ser engañado, pide creerse la mentira durante el tiempo que permanece delante de la proyección, sabe que la película es irreal pero la percibe objetivamente. El cine construye ficciones con objetos de la realidad; y sin embargo la música es un elemento ajeno a dicha realidad. Aún así, contra todo pronóstico, la música supone un elemento habitual que no necesita de pretexto alguno y se acepta con naturalidad en el contexto cinematográfico. Si se siguiese ese patrón de elementos verídicos transportados a la pantalla, la música solamente podría aparecer como elemento diegético de la película, ya que en nuestra vida cotidiana no nos rodea, surgiendo de la nada como por arte de magia. Ahora bien, no es menos cierto que la presencia de la música es igual de inverosímil que la presencia de la cámara u otros elementos que nos pasan desapercibidos en el cine.

La música es el lazo de unión entre el mundo tangible y los mundos recreados del cine³⁷, y esto es así porque paradójicamente, la música aporta realismo a la irrealidad de la pantalla: introduce el elemento subjetivo. Es por eso que a pesar de ser un elemento ajeno a la realidad, da verosimilitud a lo narrado. Sí es cierto que hay películas que necesitan de la música más que otras para crear ese *universo de verdad propia*, pero en general se puede decir que es la música la que lleva al espectador hasta el plano propio del film. La presencia de la música en pantalla no es realista, pero las respuestas emocionales que provoca en el espectador sí lo son. En el cine, más que en ninguna otra arte, es básica la *interacción* con el espectador. Es difícil enseñar la realidad netamente y que resulte interesante, por esa razón se transforma la mirada para que el espectador se involucre y la haga propia: con ayuda de la música se introducen los sentimientos, el público entra en la película por el lado de la emotividad. La música es una aportación de información o de emoción, que espontáneamente es proyectada por el espectador sobre lo que ve, como si emanara de la propia película. Mediante los procesos de proyección e

³⁶ "El cine no tiene necesariamente una vocación realista", afirma Michel Chion. CHION, op. cit., p. 197.

³⁷ CUETO, op. cit., p. 32, se refiere a este hecho como "puente necesario entre la experiencia cotidiana del espectador y lo maravilloso o lo fantástico"

identificación que el espectador deposita en la música (la atribución de sentimientos personales, y reconocimiento de sentimientos propios), el espectador se implica en la diégesis.³⁸ Como ya hemos dicho anteriormente, la sensación para un espectador es que las emociones que él experimenta son físicamente escuchadas. Así pues la labor de la música es la de dar realismo a lo narrado al introducir al espectador dentro del universo de la película.

Desde el punto de vista inverso, lo que la música consigue es dar credibilidad a la vez que se aleja de la realidad material, puesto que la música es distorsionadora en cuanto a que apela al mundo del ensueño o exagera el dramatismo³⁹. Además introduce un factor de universalidad en la narración, de manera que los hechos contados se alejan del naturalismo, y tiene muchas posibilidades de evocación de nuevos mundos.

A pesar de la dificultad del análisis de la subjetividad, en la recepción expresiva se pueden señalar una serie de propósitos funcionales en la utilización de la música cinematográfica. Así, además de las relacionadas con la recepción, las funciones expresivas serían aquellas donde predomina el contenido emocional.

Tono emotivo: La expresión del tono emotivo general de una escena o de una película en su totalidad es una de las funciones más características, más evidentes, y más puestas de relevancia, tanto por estudiosos como por aficionados; por ello no vamos a ahondar demasiado en esta función. Ocurre cuando el sentimiento contenido en la narración es expresado a su vez por la música (o viceversa), pero el acento de esta función hay que ponerlo en que es la que mantiene la continuidad emotiva durante un periodo de la película, y en que el tono emotivo puede estar implícito en la narración o no, es decir, que puede ser la propia música la que indique desde qué perspectiva emotiva han de leerse las imágenes. El eminente carácter expresivo de la música, y también el modo estándar de utilización de la misma, favorecen que una información emotiva sea contagiada al espectador, y por lo tanto se le encamine a entender, sentimentalmente hablando, la sección de la película desde un determinado estadio emocional. Esto es evidente en las escenas románticas, de tensión en un thriller, etc., cuya música busca aportar sensaciones que beneficien el discurso sensorial de las sucesivas escenas.

Subrayado dramático o expresivo: Con subrayado dramático se entiende la participación de la música cuando cumple una función de intensificador de sentimientos, es decir, que aunque los sentimientos o sensaciones se transmiten a un espectador desde el propio guión, en la acción narrada, la música apoya ese sentido ya implícito en el resto de los

³⁸ Cf. Edgar Morin, II.3., y MORIN, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001. (Paris: Les Éditions de Minuit, 1956).

³⁹ Cf. ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA, 1999., p. 119.

elementos de la secuencia. En este caso, también el sentimiento contenido en la narración es expresado por la música, pero la diferencia con el tono emotivo es que el subrayado expresivo es más puntual, más particular, y el contenido emotivo aparece en la acción de una manera evidente.

Identificación con un personaje: Corresponde al subrayado dramático en lo que se refiere al sentimiento de personajes. Esta función tiene mucho que ver con la función significativa de descripción de un personaje, pero va un paso más allá porque aquí entra en juego la recepción y la implicación del espectador. En la relación del espectador con las personas de la ficción fílmica se da un segundo nivel. Si en la caracterización de un personaje se describía o aportaba información de índole emocional, es decir, era una relación exterior espectador - personaje, un segundo paso es el de la *identificación*, cuando el espectador se involucra desde el interior, en una relación de empatía. Según las teorías de Metz y Baudry, recogidas por Infante y Lombardo⁴⁰, la identificación del espectador se produce a dos niveles: una identificación primaria donde el espectador se involucra en la narración (lo que nosotros hemos llamado función de *nexo*); y una identificación secundaria donde se produce la empatía con los personajes.

⁴⁰ COLÓN, op. cit., p. 237.

IV.2.5. FUNCIONES ESTÉTICAS

Las funciones estéticas⁴¹, a las que se puede llamar también funciones de ambientación⁴², se encuentran a medio camino entre lo que tradicionalmente se ha denominado expresivo y lo estructural. Abarcan los aspectos artísticos, que se ponen en consonancia con los demás elementos del film para conformar una obra final con una determinada estética, un estilo propio.

Es aquí donde las características musicales concretas se ponen más de relieve. Dejando a un lado la parte estructural, la música ha de adaptar sus características físicas (tesitura, velocidad rítmica, dinámica, tímbrica) a lo que la película demande. Dichas características tienen que ver muchas veces con otros aspectos concretos de la estética, como pueden ser el color, la fotografía, los decorados, si sucede en exterior o en interior, el ritmo de montaje, y determinan la utilización de una instrumentación, tonalidades, figuras rítmicas, etc. La elección del estilo musical puede estar en sintonía con el tipo de película a la que se aplica o alejarse de los criterios de género, pero en todo caso, es básico para crear el clima artístico de la película. Así, existen ejemplos clarísimos de compositores que han hecho una aportación estética inestimable a la película (Tim Burton, Michael Nyman, Nino Rota, John Williams); dejando de lado los juicios cualitativos, es evidente que la música contribuye de manera muy importante a crear la apariencia externa general de la película.

Filtro: La música, en tanto que presencia aceptada y muchas veces recibida inconscientemente por el espectador, se convierte en un filtro (tono, atmósfera, clima) a través del cual se van a aparecer todos los aspectos del film, tanto estéticamente como en el plano del contenido. Coloquialmente podríamos decir que la música envuelve al film en una burbuja, a la

⁴¹ Hemos de aclarar que el término *funciones estéticas* fue ya utilizado por Siegfried Kracauer, pero en sentido muy distinto al que lo empleamos aquí. En este autor, las funciones estéticas de la música de cine se diferenciaban de las funciones fisiológicas de la época del cine mudo en que éstas tenían como cometido "adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes en la pantalla". En la época del sonoro "la música a modo de *comentario* (la incidental) deja de ser legítima ahora que estamos en condiciones de remplazarla por sonidos de la vida real [...], no guarda coherencia con los ruidos naturales" [...]"Este razonamiento se basa en la premisa de que los films aspiran a la plena naturalidad". Aún así la música es necesaria y cumple funciones estéticas porque "hay que mantener el contacto en los momentos en que no haya ruidos." [...]"La música puede mantener a flote ciertas imágenes que estén a punto de ser ahogadas por las palabras". Por lo tanto, mientras la terminología *funciones estéticas* en Kracauer abarca todas las funciones del cine sonoro, en nuestro estudio nos referimos a ellas sólo cuando cumplen unos requisitos concretos.

Cf. II.II.1., y KRACAUER, Siegfried. " 8.La música ", en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 176-203 (1ª edición New York: Oxford University Press, 1960).

⁴² Cf. "Funciones de la música en el cine", pp. 85 y ss., en RODRÍGUEZ FRAILE, J. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Colección Cine. Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 2001. Este autor propone una clasificación de las funciones que también separa las de ambientación, pero que guarda ciertas diferencias con la aquí propuesta. Según él todas las funciones son reducibles a tres, que no son independientes sino que se dan a la vez (lo mismo que los colores se pueden reducir a tres primarios): función ambientadora, función expresiva y función narrativa.

vez que intensifica el lirismo y el aspecto poético de las imágenes y juega un papel imprescindible en la cara externa de la película. Esta atmósfera forma parte del estilo general de la película y normalmente está en consonancia con los elementos estéticos visuales como son la fotografía, los decorados, el *atrezzo*, etc., es decir que contribuye a la estética o tendencia artística que caracteriza la parte formal del film. El contenido de la película, en su conjunto, también se ve entonces influido por este filtro, puesto que cualquier interpretación significativa se ve condicionada por la estética general, que no es sino otro indicador que limita la interpretación de la narración.

Como ya hemos dicho antes, la unidad de la música con la película y su especificidad, no dependen de la sincronía exacta con el movimiento de la imagen, ni siquiera de la sincronía con el movimiento emotivo interno de la narración, sino que incluso la música que se mantiene continuamente en una relación contrapuntística con la imagen conserva la función estética de transmitir el carácter particular de todo un relato, lo que supone la mayor consonancia, la mayor pertenencia de la música a la imagen y viceversa.

Ambientación: En ese afán del cine por transportarnos, son innumerables las películas que transcurren en tiempos y lugares ajenos a nosotros (el género fantástico, histórico, de ciencia ficción). La ambientación de una película necesita una información que ayude al espectador a situar la acción, y en este sentido el factor sonoro puede dar estos datos. Bien puede ser acerca del género del film, o sobre la situación en el tiempo o el espacio, gracias a códigos de asociación que apelan al subconsciente cultural colectivo. La música ayuda en gran manera a introducir al espectador en épocas o lugares remotos, exóticos⁴³, y la ambientación de una película es información que ayuda al espectador a situarse. Aunque pueda dar lugar a confusión, no aparece lo emotivo ni lo subjetivo. Tiene que ver con la recepción pero no da significados emotivos y tampoco compete a la acción dramática.

La ambientación musical puede ser de dos tipos:

- **Género.** Algunos teóricos discuten la existencia de géneros cinematográficos por cuanto cada obra es individual y se puede corresponder con otras muchas o con ninguna. Aún así la tradición ha agrupado las películas en géneros, como cualquier otra obra de arte, teniendo en cuenta características comunes. A su vez los géneros se asocian a estilos musicales o características externas específicas de la música: una determinada tímbrica, una orquestación, unas tonalidades, etc.

A este respecto, existen arquetipos recurrentes que asocian un determinado género cinematográfico a un estilo musical y que se han establecido ya como caracterizadores del género. Por suerte estos arquetipos no son inamovibles, pero existen infinidad de clichés que

⁴³ Cf. "Recrear una época o ambiente", CUETO, op. cit., p. 25-26.

toman como referencia un patrón y son fácilmente reconocibles por el espectador como característicos de una situación o de un tipo de película. La música específica de un género a veces es difícil de determinar, ya que, más que la ambientación temporal o espacial, cuyos arquetipos están más establecidos, la música de género varía dependiendo de la época, y ha evolucionado a lo largo de la historia del cine, del mismo modo que la estética de los géneros cambia con el tiempo. Por ejemplo, todos recordamos el estilo musical del cine negro hollywoodiense de los años 50, sin embargo hoy no tendría porqué utilizarse ese tipo de música para que una película la entendiésemos como de cine negro.

- **Tiempo - espacio:** Gracias a muy diversos mecanismos, la música ayuda al resto de los elementos estéticos de la película a situar la acción en un tiempo y lugar determinado. La ambientación de este tipo es más clara en las narraciones históricas o fantásticas. Roy Prendergast⁴⁴ señala que una atmósfera de tiempo y lugar se llama musicalmente *color*, y se diferencia de la estructura musical o *línea*, que se considera la parte intelectual: "La música de cine es colorista en su intención y efecto".

El funcionamiento de la recreación ambiental se nutre del mecanismo humano de **asociación**. Para ello es necesario un conocimiento anterior de los significantes que apelan a unos significados concretos. Un papel muy importante lo realiza el *subconsciente cultural*, es decir, la información que almacenamos en el inconsciente y en concreto la información sonora que relacionamos con un significado. En la asimilación de la banda sonora de una película por parte del espectador, su reacción está directamente vinculada con el sistema social que le envuelve, es decir, depende de los códigos culturales aprendidos en ese contexto. La música de cine, que pretende su comprensión inconsciente y automática, se nutre del lenguaje connotativo y de lecturas subjetivas, que se presuponen ya insertas en el pensamiento de los receptores. Es por esto también, que la música de ambientación es fácilmente comprensible para la audiencia, y dicha comprensión es inmediata, no necesita un desarrollo musical temático.

La lejanía, lo "otro", lo que escapa a nuestra cultura, ha presentado siempre un indudable atractivo en el cine. Esta atracción se produce a causa del "reconocimiento de la diferencia con el otro como constitutivo de nuestra identidad"⁴⁵, o lo que es lo mismo, el reconocer algo ajeno nos hace volver la mirada hacia nosotros mismos y asentarnos más fuertemente en lo que somos. Una vez que conocemos esas realidades, dejan de ser exóticas.

En la música occidental se han elaborado una serie de **patrones**, de códigos, que evocan directamente lugares y momentos, tomando modelos musicales como material o procedimientos compositivos, si bien muchas veces no hay un punto de partida cierto que pueda derivar

⁴⁴ Cf. PRENDERGAST, Roy. *Film music. A neglected art*. Londres-Nueva York: W.W. Norton & Co., 1985.(1ª edición 1977), p. 213.

⁴⁵ PELINSKY. *Invitación a la etnomusicología. Reflexiones sobre Exótica de Mauricio Kagel*. Op. cit., p.98.

lógicamente en ese patrón. Dichos patrones han llegado a trascender, a pasar las barreras del oído para integrarse en el pensamiento social colectivo. Para reflejar este "exotismo", se hace una *traducción cultural*, tomando elementos reales del lugar o tiempo evocados (en el caso de no existir la realidad recreada se inventa un nuevo imaginario) y pasándolos por el tamiz de nuestro contexto cultural.

La mayoría de las veces la música de cine recrea esos mundos, referentes culturales, a través de una ilusión: toma una parte por el todo, integrando pequeños elementos de una cultura total que desligados de su contexto originario pierden su real significado porque se presentan desubicados, o en todo caso rodeados de unas circunstancias que no existían en su origen. Lo cotidiano en el cine es la composición de músicas evocadoras de otras realidades mediante la imitación de modelos, que no se adentran en ellas ni establecen un diálogo, sino que se limitan a hacer guiños de colorido exótico.

La imitación de los modelos "exóticos" produce réplicas de mundos sonoros no europeos cuya ambigüedad es progresiva y que lleva hacia una música sin fronteras, desarraigada, que borraría las distinciones entre modelo e imitación.⁴⁶

Así pues, para recrear una atmósfera de tiempo y lugar existen varias maneras⁴⁷:

- Utilizar **material original**, piezas naturales de la región o de la época. En este sentido se utiliza muchas veces la música "clásica" o músicas preexistentes que remiten a contextos concretos (flamenco para un contexto andaluz o jazz clásico para una película en la Nueva Orleans de los años 20).

- Componer "**a la manera de**", que consiste en recrear el estilo musical del contexto elegido, tomando como modelo piezas originales, e intentando asemejarse a ellas en cuanto a lenguaje, forma, orquestación, etc.

- Utilizar mecanismos musicales **asociados popularmente**, si bien muchas veces no es cierto que existan estos mecanismos en la música de tal o cual región o momento histórico, sino que son creación del occidente contemporáneo y se asocian por hábito cultural. "La tradición del exotismo europeo consiste en componer música exótica sin conocer profundamente las tradiciones"⁴⁸. Todos estos mecanismos pueden utilizarse, además, para hacer una parodia estilística, lo cual se acercaría al contrapunto irónico. También por el mecanismo de asociación, la inclusión de una música en una escena determinada puede subvertir el significado hacia la comicidad.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Cf. Roy PRENDERGAST, op. cit., p. 215, también señala estas formas de recrear atmósferas.

⁴⁸ PELINSKY, op. cit., p. 99.

Existe una larga tradición en el empleo del exotismo en la música desde épocas antiguas. Muchos músicos clásicos han utilizado estos recursos en sus obras. La tradición de situar obras musicales en lugares remotos, aparte de los temas mitológicos, abarca obras como *Alessandro nell' Indie* de J.C. Bach, o *Antony and Cleopatra* de Barber, hasta *Chrisophe Colombe* de Darius Milhaud, por poner sólo tres ejemplos. También existe la tradición de escribir "a la manera de", sobre todo en el Barroco, como el *Concierto en estilo italiano* de Bach.

El Nacionalismo es una etapa prolífica en este tipo de imitaciones con obras de Rimsky-Korsakov, Stravinsky (*Cuadros de la Rusia Pagana*, *Petruchka* o *El pájaro de fuego*), Falla (*El amor brujo*), Béla Bartók, quien integraba música folklórica europeo- oriental, Dvorák (*Danzas Eslavas*), por citar a algunos entre otros muchos. Los autores norteamericanos utilizan melodías tribales indias, espirituales negros; entre ellos destacan A. Copland, que también hace música para cine y ballet, y utiliza tonadas populares mexicanas, canciones de vaqueros; o Virgil Thompson (*Four Saints in Three Acts*) y William Still (*Sinfonía afroamericana*).

Como autores inspirados en las sonoridades de lugares remotos podemos citar a los integrados en el ambiente parisino de comienzos del siglo XX, como Darius Milhaud (*Saodades do Brasil*), Debussy, que envuelve la obra con un color español en *Soirée dans Grenade*, Iberia u oriental en *Pagodes*, o Ravel (*Chansons Madécasses*).

En realidad, como afirma Nieto, "ni época ni localización tienen porqué condicionar la música de la película si tiene como fin la descripción de emociones, pero debe ser neutra, que no introduzca códigos de otras épocas"⁴⁹. Son numerosos los ejemplos de utilizaciones historicistas no rigurosas, lo cual constituye un peligro para la credibilidad de la historia, sobre todo si se cuenta con un conocimiento previo por parte del espectador que le hace percatarse del *raccord* histórico o geográfico.

A pesar de todo siempre existen películas que se sitúan en países lejanos y que utilizan música autóctonas, o películas históricas que emplean músicas contemporáneas a la época que representan. Sí existen casos en los que la interpretación de otra cultura se ha presentado en la música como un diálogo, diferenciando los elementos propios de un lado y los del otro, pero para ello es necesaria una reflexión consciente. Ya el mero hecho de presentar cualquier alteridad en el cine occidental supone una descontextualización de la misma, puesto que se traslada la música neta al territorio cinematográfico.

⁴⁹ NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2003, p. 93.

IV.2.6. FUNCIONES ESTRUCTURALES

La música de una película es un elemento determinante para el resultado final. Por eso interviene en la **planificación**, y por regla general el guión es concebido teniendo en cuenta la aparición o no de música, pues ella subraya determinados momentos y varía el ritmo fílmico, es decir que interviene directamente en la forma en que se narra la historia.⁵⁰ La función estructural de la música es la parte más técnica y la que se rige por parámetros arquitecturales dentro del film. Depende sobre todo del lugar en el que la música aparezca en pantalla, cómo se incorpore y de su propia estructura. Las funciones estructurales son las que se relacionan más directamente con el concepto del tiempo (aunque no exclusivamente con este concepto). Así, la música contribuye a alargar o comprimir el tiempo percibido, estructura el desarrollo del film dándole las pausas adecuadas, controla el movimiento temporal de la película, permite sustituir escenas que deberían sucederse temporalmente, etc.

La banda sonora de un film es en sí misma una **estructura**, que a su vez se superpone a la estructura preexistente constituida por la parte visual. En todo caso la banda sonora siempre está condicionada por la narración a la que se debe adaptar, y debe integrarse en ella en un ensamblaje perfecto. A su vez debe guardar un equilibrio interno que aúne sus diferentes elementos en un todo coherente. Como tal estructura, la parte de la banda sonora que se refiere a la música presenta una forma determinada, que no solo se ciñe a la historia narrada en el film, sino que también se fundamenta buscando una unidad global. Así, los diferentes bloques que se suceden a lo largo de la película están concebidos siguiendo la estructura conceptual de la historia, más que la cronológica de los acontecimientos narrados. La música cuenta una historia alternativa que se sitúa en el plano simbólico y que enlaza con la percepción del espectador.

Al ponerse al servicio de la obra total, la composición de música incidental para una película impone una serie de limitaciones:

- argumentales o creativas, puesto que el estilo debe adaptarse a lo narrado
- temporales, porque la música debe adaptarse al metraje y a la duración de las escenas, o según la voluntad artística, de los planos.
- materiales, porque coexiste con los otros elementos de la banda sonora

Al mismo tiempo, la flexibilidad de la música le permite una interacción muy precisa con los elementos tanto visuales como sonoros. Una música, cualquiera que sea, se amolda dócilmente a cuanto se le pida: se adapta, se reorquesta, se transforma el tempo, la tonalidad, el ritmo, se corta, se ajusta, se funde... y funciona.

⁵⁰ Se emplea el término "spotting" para decidir, en la planificación, las escenas que van a llevar música. En CUETO, op. cit., p. 27.

Unidad: La música ayuda a que percibamos la película en un tiempo unitario, que tiene un comienzo, un desarrollo temporal y un final. También proporciona a la película un vehículo para conectar unas escenas con otras y para dar cohesión a los diferentes momentos de la cinta de manera que se vean integrados en una historia unitaria. Una idea musical unificadora, como puede ser un *leitmotiv* o bien un carácter musical que se repite a lo largo de la película aporta el elemento estructural más eficaz. En palabras de Claudia Gorbman, la música reacciona como "mecanismo de sutura"⁵¹. Esto es aún más patente en las películas donde el elemento sonoro aparece de maneja ininterrumpida, por ejemplo en muchas de las películas norteamericanas de los años 40 o 50. En ocasiones, una sección que presenta acciones heterogéneas o sin relación de continuidad entre sí, aparece unificada gracias a que se las integra dentro del desarrollo de un mismo tema musical, de una canción, o de un fragmento unitario de música. De hecho, y como ya se he señalado, una de las explicaciones para la presencia de la música en el cine consiste en que, en la época del cine mudo, la música a nivel inconsciente hace que las imágenes en movimiento que aparecerían deslavazadas tengan un nexo, que aparezcan dentro de una estructura unitaria, y por tanto el público asocie las imágenes en una misma dirección y comprenda la narración.

La función de unidad la encontramos a dos niveles:

- **Enlace:** une unas escenas con otras, o unos planos con otros, a través de formas de paso, que permiten realizar el cambio sin brusquedad.

- **De conjunto:** la propia estructura musical superpuesta engloba los elementos visuales en un conjunto equilibrado.

Aparte de la unidad estructural, que se consigue con la disposición equilibrada de los elementos, la unidad de un film se consigue también en el ámbito de la sensación estética. La unidad estilística, si la hubiera, proporciona aún más eficazmente dicha cohesión, porque da a toda la película la misma apariencia estética⁵². Por ejemplo es útil que los bloques de música estén compuestos para un conjunto orquestal similar, o para un estilo de música concreto, aunque tampoco es imprescindible; lo importante es que exista algún punto en el que los bloques musicales coincidan. A su vez la unidad expresiva de la partitura, es decir, no saltar repentinamente de un sentimiento a su opuesto, mantener una cierta uniformidad expresiva, le confiere a la cinta mayor credibilidad, porque al fin y al cabo, el paso último del cine es su recepción.

⁵¹ Citado en COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997, p. 243.

⁵² Cf. la función de *filtro* en la presente clasificación, en Funciones Estéticas, IV.2.5.

Continuidad: La función de unidad se relaciona directamente con la de continuidad. La música funciona como *motor* de una película, proporciona fluidez, movimiento y hace avanzar las imágenes, como una energía, rodeando además a la acción dramática con un sentido de finalidad. Es decir, la música empuja el sentido temporal de la película. Además, el oído occidental está acostumbrado a una serie de patrones y estructuras internas de la música que le hacen poder predecir el camino constitutivo de ésta. Por ello el mecanismo de la música en el cine también se estructura a través de la espera, porque nuestra experiencia crea el hábito del movimiento en un ciclo melódico. De esta manera, al avance del movimiento en pantalla se le agrega el empuje de la música, o más que de la música propiamente dicha, del espectador que se anticipa al desarrollo musical en lo que Michel Chion llama “expectativa de la cadencia”.⁵³ Esta función también se le otorgó a la música ya en la época del cine mudo⁵⁴; es uno de los primeros argumentos que explican la presencia de la música en el cine, y ha continuado hasta nuestros días.

Muchas veces la música es el "*soporte* para la composición teatral de una escena"⁵⁵ y también el "colchón", dicho coloquialmente, sobre el que las sucesivas escenas aparecen enlazadas. El sonido de una película es una base continua sobre la cual se proyecta el desarrollo visual, pues el sonido de un film nunca cesa (y cuando hay silencio no es percibido como interrupción): esto hace que el espectador interiorice el sentimiento de duración de la película. A esto hay que añadir que en la película existe una continuidad sonora tanto como una continuidad visual, como ya se ha visto en la teoría de Fano,⁵⁶ que muestra un *continuo sonoro* cuyos elementos se entrelazan. En este *continuo* no hay separación sino comunicación: es un circuito no solamente de los elementos sonoros sino también en relación con la imagen visual. En cierta manera hay que admitir que, en lo que se refiere al ámbito del sonido, la continuidad de un película no viene dada sólo por la música, sino por toda la banda sonora.

La continuidad que una obra cinematográfica presenta (o que en su caso debería presentar), se debe en gran manera a la articulación de escenas de mayor y menor intensidad dramática. Digamos que la acción siempre lleva una línea de movimiento que va fluctuando en intensidad. Pero para dar sensación de continuidad estos cambios no pueden producirse de una manera abrupta, puesto que el espectador sufriría un sobresalto que le "sacaría" de la narración, sino que deben producirse gradualmente. Precisamente la música es uno de los métodos más útiles para conseguir ese fin, ya que ayuda a construir un drama en gradación de intensidad mejor que muchos otros métodos. Es bastante común ver escenas de acción o de tensión en las

⁵³ Cf. CHION, op. cit., pp. 212-213.

⁵⁴ Mitry sostiene que en el cine mudo la música se ponía “para que el espectador experimentase un sentimiento real de *duración*. [...] El mudo era irrealista, el tiempo era más comprendido que sentido. [...] Le faltaba una medida para justificar el ritmo y las cadencias, el "contenido temporal" lo daba la música, la sensación de una duración efectivamente vivida”. En MITRY, op. cit., p. 173.

⁵⁵ PRENDERCAST, op. cit., p. 222.

⁵⁶ Cf. DELEUZE, op. cit., p. 309.

cuales no nos percatamos de la presencia de la música hasta después de que haya aparecido, y según va avanzando la escena, su intensidad (que puede ser anímica o rítmica) va aumentando hasta llegar a un punto álgido y volver a descender para desaparecer de la imagen con la misma discreción con la que apareció. Tensión musical y tensión dramática transcurren parejas, pero la música es el vehículo para que la articulación de la acción resulte flexible.

Equilibrio estructural: El montaje es una parte decisiva en la concepción estructural de la película; incluso aunque la acción dramática esté perfectamente desarrollada, la consecución y el ritmo de las imágenes resultan un factor básico. La contribución de la música al equilibrio se lleva a cabo por el lugar específico de sus intervenciones. La conexión de escenas por la colocación de temas musicales relacionados, hace de la música un imprescindible elemento narrativo de enlace.

La parte musical debe apoyar el equilibrio de la película, contrarrestando las partes que presenten carencias y apoyando las más llenas dramáticamente. Como es una estructura que se sobrepone a la estructura visual, ambas deben complementarse rellenando los huecos expresivos que cada una va dejando. Así el resultado conjunto es uniforme. Esto no quiere decir que la música sirva para tapar todos los huecos e imperfecciones que existen en la cinta después del montaje. Si bien es cierto que puede ayudar a paliar algunas carencias, no puede salvar a una película cuyo material es de mala calidad: como comentan algunos compositores, "la música ayuda pero no hace milagros".

Dependiendo del lugar en el que la música esté colocada, puede hacer resaltar determinadas escenas que tengan una mayor importancia dramática.⁵⁷ Para que la música produzca este efecto es imprescindible planificar todos los momentos de aparición de la música, y mejor aún si se hace en el proceso de planificación general de la película. Se puede conseguir colocando un tema musical en los momentos relevantes, pero también se puede hacer a la inversa, suprimiendo el fondo musical en los momentos de más tensión.

Aunque hemos expuesto la importancia de la unidad del conjunto del film, esto no debe confundirse con una falta de compartimentación interna, que le es necesaria para mantener la atención y un ritmo adecuado. La música se añade a otros recursos visuales y sonoros en que ayuda a **puntuar** el discurso narrativo, y realiza una función temporal muy clara al señalar momentos relevantes del transcurso de la historia.

⁵⁷ Cf. "Intensificar" en CUETO, op. cit., p. 27.

Rítmica: Una de las labores más evidentes de la música en el cine es la de aportar ritmo a la imagen. Uno de los factores por los que la percepción de la música resulta placentera, tanto si se encuentra inserta en el cine como si no, es precisamente éste. La película es una superposición de ritmos y, en realidad, toda su concepción va encaminada a conseguir una determinada percepción rítmica del espectador. Así la superposición del ritmo de la imagen, que aporta sobre todo el montaje, con el ritmo musical, da como resultado un tercer ritmo que es el que percibe el espectador. También hay que tener en cuenta que la música depende de otros elementos sonoros que la acompañan, por ejemplo la palabra⁵⁸. Con la música se acentúa el ritmo ya marcado en imagen o se pueden utilizar efectos de contraste, por ejemplo dos tipos de música sobre una misma secuencia pueden hacer parecer que transcurre más lenta, si se le añade un pulso lento, o más rápida, si es un tempo rápido. Así pueden enmendarse errores de montaje, disfrazar de más rápida una escena demasiado lenta o viceversa. Por tanto, la música tiene la capacidad de acelerar o retardar el tiempo fílmico.

Estos procesos de modulación del ritmo, por supuesto no varían el tiempo real, sino que afectan al *ritmo psicológico*, que la música varía casi con su sola presencia. Así, se debería más bien hablar de ritmo interno y de ritmo externo, entendiendo por externo el físico, el de las pulsaciones, y por ritmo interno el ritmo de montaje o sensación rítmica que percibimos.

La música puede modelar el ritmo de la imagen de varias maneras:

- **Marcando el ritmo visual:** En este punto hemos de hablar de la sincronía y la asincronía. Al comienzo de este capítulo hicimos una clasificación de la música en cuanto a su grado de articulación con la imagen. El caso extremo de articulación sincrónica es el *mickeymousing*, que consiste en puntuar las acciones y movimiento con figuras musicales exactamente sincrónicas. Así, la música que interviene de manera sincrónica con las secuencias de imágenes de la escena actúa marcando el ritmo visual para reforzar su relación.

- **Anticipando:** El momento de aparición de la música es a veces uno de los recursos más efectivos. Un mecanismo a menudo utilizado es adelantar la entrada de la música al corte de un plano, para adelantar inconscientemente el acontecimiento y provocar una caída más fuerte en el golpe visual. Una de las premisas compositivas es que un corte de la música no debe coincidir con un corte de plano. En el plano subjetivo, la música que interviene antes de la imagen también sirve para alertar el oído y avisar, preparar al espectador para lo que va a acontecer en la narración. También se puede proceder a la inversa, es decir retrasando el golpe musical al de la acción, que en ocasiones resulta muy efectista, y subjetivamente actúa precipitando los acontecimientos.

⁵⁸ Según Michel Chion, la palabra estructura el ritmo en el cine sonoro. Cf. CHION, op. cit. p. 334.

- **Acelerando o retardando:** En el transcurso de la narración los ritmos de las secuencias no suelen variar bruscamente, sino de una manera gradual. La música ha de adaptarse a esta gradación y "empujarla" o "mantenerla". Muchas de las acciones dramáticas representadas en el cine tienen forma de arco, suben para volver a bajar, por ejemplo en una secuencia de acción la música va acelerando su ritmo hasta llegar al clímax, y se tranquiliza hacia el final de la escena.

- **Variando el ritmo de una secuencia completa:** Cuando el ritmo de la secuencia es uniforme y el de la música también, pero se quiere dar un matiz más rápido o más lento, porque lo pide la estructura total de la película.

La intensidad de la música, lo que vulgarmente se llama el volumen, también influye subjetivamente en el espectador. Por ejemplo en los momentos de tensión en los que aparece la música en fortísimo se tiende a percibir aceleración del ritmo. Es un fenómeno común entre los intérpretes asociar inconscientemente fuerte con *acelerando* y piano con *rallentando*.

Elipsis estructural: Gracias a que es un medio audiovisual, en la película no sólo se cuenta lo que aparece en imágenes. Con los otros elementos del film se pueden narrar hechos que no se ven. Un ejemplo claro ocurre cuando la música desempeña una labor de **sustitución**. Puede sustituir un espacio de tiempo que no interesa insertar en la película, permitiendo una elipsis de los hechos a los que representa y actuando de argamasa para que la unión entre los dos momentos, anterior y posterior, resulte fluida. Esta función es simultánea a la elipsis narrativa, pero la señalamos también entre las funciones estructurales porque afecta en gran manera a la estructura, tanto de música como de película, en la medida en que sustituye una parte. A su vez, está relacionada con la unidad, continuidad, equilibrio de las que se ha hablado más arriba.

Presencia acústica: Como ya se ha comentado, la música en el cine es presencia, antes que cumplir un papel. Muchas veces la música aparece en el cine como una presencia no percibida conscientemente, cubre el fondo de las secuencias fílmicas sin que apenas nos percatemos de su presencia, o al menos no en un primer plano de la percepción.

Esta afirmación se puede comparar con la presencia de la música en el medio social, donde está integrada en multitud de actividades y en los medios de comunicación. De alguna manera, esas músicas siempre influyen en el medio. A pesar de ello, en general la música no suele considerarse más allá de la mera anécdota y en la mayoría de los casos se la oye más que se la escucha. El valor que adquiere es equiparable al del papel de la pared⁵⁹, se toma como un

⁵⁹ Como la llamaba Stravinsky.

fondo, un relleno, un decorado. El compositor Eric Satie ya pronosticaba esta situación cuando en 1920 realizó su *Musique d'ameublement*, donde se proponía al público "no tener en cuenta lo que se estaba oyendo y comportarse durante estos intervalos como si no existiera la música. La música... desea realizar una contribución para vivir de la misma forma en que lo hace una conversación privada, un cuadro o una silla en la que puedes o no sentarte".⁶⁰

Pero afirmar que la música actúa como relleno sonoro es muy inexacto, y olvida que una de las premisas básicas de la música de cine es que siempre añade algo a la imagen; aún cuando no cumple ninguna función clara salvo estar presente, sirve de neutralizador para la imagen, y, por supuesto, el espectador recibe información o se ve influido por este fondo musical, aunque sea de forma inconsciente. Sí es cierto que a un nivel estructural hay ocasiones en las que la presencia de la música no tiene otro pretexto que el del cubrir el silencio, "estar ahí", cubrir la carencia de sonidos u otras carencias, por razones físicas (como en tiempo del cine mudo) o psicológicas. Es entonces cuando podríamos hablar de música de fondo, en el sentido de fondo neutro para la acción cinematográfica. Funciona entonces como fondo sonoro más que como música construida con intencionalidad musical. En realidad es un recurso dramático muy consciente.

A propósito de este tipo de rol de la música en el cine, Aaron Copland⁶¹ decía: "Esta es realmente la música que se supone que uno no oye. El trabajo más ingrato del compositor". Verdaderamente la composición musical debe enfocarse aquí hacia una función casi de camuflaje, de no llamar la atención sobre sí misma. Y puede resultar una de las tareas más arduas para un compositor. Cuando esta música de fondo va acompañando a un diálogo de la película, es tratada en un estilo recitativo, reminiscencia de la ópera⁶²: fragmentos de música que pasan a ocupar el primer plano momentáneamente para comentar el diálogo y que vuelven a ocupar un plano de fondo cuando reaparece el diálogo. Por supuesto, una buena partitura cinematográfica, utilizará recursos compositivos para obtener este efecto, y no solamente el volumen de la mezcla de sonido. Estos recursos de composición son los que se han utilizado a lo largo de toda la historia de la música para acompañar al canto. También en el cine se tienen en cuenta el ritmo de las palabras (como en la música declamatoria), y su significado se apoya con mecanismos musicales.

En ocasiones ocurre que una música extremadamente neutra llame la atención por su distanciamiento con las imágenes, haciendo rebotar la atención en las imágenes mismas. Es lo que llamábamos *contrapunto intensificador*. En palabras de Kracauer, es acompañamiento y da

⁶⁰ Cit en MORGAN, R. *La música del siglo XX*. Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 181.

⁶¹ Artículo publicado en *The New York Times* en noviembre de 1946, citado en PRENDERGAST, op. cit., p. 216.

⁶² Teoría, entre otros, de Prendergast. Cf. PRENDERGAST, op. cit., p. 220.

el significado a la vez: "música de fondo continua sobre imágenes cambiantes[...], desafía a penetrar las imágenes[...], ruido de fondo pero atrae la atención por ser bellas en sí mismas"⁶³

IV.2.7.FUNCIONES SIGNIFICATIVAS o NARRATIVAS

Pese a que el sentido narrativo no ha sido uno de los más valorados en la teoría de la música de cine, en la práctica su utilidad se aprecia en gran medida por este motivo. La música no es un añadido ornamental de la narración, sino que interviene activamente en ella, desempeña funciones narrativas, porque participa en la estructura y ayuda a contar la acción. La música de una película es un lenguaje y como tal puede dar información. Desde los comienzos, la música de cine ha funcionado por medio de códigos, de significados aprendidos, algunos de los cuales han pasado a ser estereotipos. La música, entonces, indica el significado de la imagen, traduce lo que las imágenes quieren decir, explica. Esta es una de las razones por las que el cine *nace* con música, no es que se le añada sino que es así desde su génesis. Incluso el silencio, si es consciente, puede ser tan musical y tan narrativo como la música. Por ejemplo, puede ponerse de relieve, incluso por delante de la imagen, para que funcione como cualquier otro mensaje, visual o vehiculado por el diálogo, y sea determinante para la acción.

La dificultad del análisis de las funciones significativas o narrativas radica en que están muy relacionadas con todas las demás. Por eso, a veces es difícil distinguir entre información emocional e información diegética, porque las emociones que se expresan también forman parte de la historia diegética. Por ejemplo, en muchas ocasiones las funciones expresivas como el subrayado dramático o la identificación con un personaje, dependen de que el espectador tenga una información previa, que conozca un hecho anterior en el argumento o un significado añadido a la música. Pero si bien la mayoría de las demás funciones nos dan información, la función significativa da información tanto sobre la diégesis (narración) como sobre su interpretación o significado extradiegético.

Al tratar la articulación conceptual se han señalado varias posturas de la música con respecto a la acción desde el punto de vista extradiegético y en una concepción general de la música de la película, es decir, opciones creativas que se decantan por subrayar la diégesis, el contenido psicológico, otros significados ajenos, o una opción meramente estética. Pero las funciones significativas no hacen alusión a posturas teóricas generales, sino que parten de una perspectiva secuencial o analítica, que pretende descifrar lo que la música aporta significativamente en cada momento concreto de una película. Por tanto se parte de un punto de vista diegético, porque se refiere a un argumento determinado, en el análisis de una película determinada.

⁶³ KRACAUER, op. cit., p. 184.

Llamamos *metatexto*⁶⁴ a la información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un "texto" propio al ya narrado por las imágenes. A veces la misión de este metatexto es aclaratoria, como una explicación, o pretende transmitir el carácter particular de todo un relato. Se pueden señalar varios papeles dependiendo del contenido del metatexto:

- *Sustituir partes del guión*: La música cuenta partes de la historia que no aparecen en imágenes o que no aparecen de una forma explícita. Por ejemplo las elipsis temporales, o los sentimientos de personajes no expresados con palabras.
- *Fortalecer el significado*: La música aporta un significado similar al que ya aparece en pantalla⁶⁵.
- *Añadir significados externos*: Se puede decir que el metatexto tiene un significado externo cuando aporta una información que no está en el guión, y más aún, no pertenece a la historia en sí. Es el caso de la música *anempática* o de los usos de la música como contrapunto de la imagen, que superponen un significado adicional al significado aparente de la imagen.

Así mismo, el metatexto puede ser *narrativo* o *descriptivo*. Se puede decir que, a grandes rasgos, la música narrativa coincide con los momentos en que cuenta algo que no está en la imagen, o tiene un contenido dramático, y la descriptiva cuando sigue la acción o cuando aporta datos del contexto (de género, etc.)⁶⁶. Pero la clave para su distinción la aporta Metz, que mantiene la distinción tradicional entre descripción y narración: el significado de la descripción es instantáneo, mientras que el de la narración es temporal; la descripción se encuentra colocada dentro de la narración, pero no remite a relaciones temporales entre los significantes⁶⁷. Por tanto la música descriptiva coexiste espacialmente con el resto de los significantes fílmicos. Podría asemejarse un poco a la estructura de aria y recitativo, donde el aria/descripción es un momento importante, pero no avanza en la narración, y se encuentra menos sujeto a la estructura porque no tiene el impedimento del desarrollo temporal (más que la duración de la secuencia).

Hay ocasiones en las que la música hace aportaciones de un tipo más simbólico, o, digamos, más subliminal. Por ejemplo es así cuando la música parece ponerse del lado de los

⁶⁴ En OLARTE MARTINEZ, Matilde. "¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?". *Revista Española de Musicología* XXIV (2001), pp. 3-11, ya se había propuesto la clasificación de las funciones de la música en el cine por el contenido del metatexto, como también se proponía la separación entre música de cine narrativa y descriptiva.

⁶⁵ KRACAUER, op. cit., p. 184 habla de la música como *comentario* o acompañamiento, y entre ella incluye el paralelismo: "La música a modo de comentario paralelo vuelve a exponer en un lenguaje propio, ciertos estados de ánimo, intenciones o significados de las imágenes que acompaña" (pretende acentuar discretamente algunas implicaciones).

⁶⁶ Esto se asemeja a lo que afirma Matilde Olarte: *Música narrativa*: puede cumplir la función de aligerar partes textuales del guión, y es muy usada en las adaptaciones literarias. Puede ser expresiva o estructural; *Música descriptiva*: puede describir lo que le ocurre al protagonista, o cómo se desarrolla la acción. OLARTE, op. cit.

⁶⁷ Cf. METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002, p. 46.

protagonistas, y desaparece en el momento en que se encuentran en peligro, para volver a aparecer cuando están seguros.

Punto de vista: La música indica con qué sentido han de interpretarse las imágenes, desde qué perspectiva el espectador ha de comprender la narración y los códigos con los que ha de leerla. Ella dirige la mirada del espectador casi tanto como la cámara. Esto se produce gracias al ya tantas veces mencionado poder de la música para empujar la emotividad del espectador y crear estados de ánimo. No modifica los significantes objetivos, las imágenes de la película, sino que ayuda a elegir los significados adicionales que el espectador superpone a la imagen⁶⁸. Es importante elegir bien los códigos que la música introduce en las imágenes, ya que unos códigos no adecuados pueden modificar por completo el sentido argumental. En la mayoría de los casos no dependen de las características musicales por sí mismas, del estilo o de la forma que presente, sino más bien dependen de la forma en que se conjuguen con los demás elementos. Lo que determina el sentido no es tanto la forma del texto musical, sino el modo en que éste se articule con los restantes planos textuales.⁶⁹ Así pues, el punto de vista son las formas de expresar el contenido.

Existe una correspondencia entre el punto de vista aportado por la música y el punto de escucha del sonido. Normalmente se adopta un punto de escucha objetivo, es decir, el que se tendría desde la situación de la cámara, pero en ocasiones se adopta un punto de escucha subjetivo, esto es, el que tendría el personaje desde el que se sitúa la escucha, que siempre debe ser coherente con el punto de vista⁷⁰. A menudo se varía el punto de escucha objetivo, para que la cámara tenga más libertad sin variar el foco de atención.

Hay que aclarar que la función de punto de vista además implica sentimientos, por lo que se podría equivocar con las funciones expresivas, pero la diferencia estriba en que el punto de vista se refiere estrictamente al significado diegético y no a los sentimientos que provoque en el espectador. Así, podemos resumir los modos en los que la música dirige la mirada del espectador en tres:

- **Intensificador de significados de la narración.** El significado que refuerza la música lo da la imagen de antemano. Es una función de refuerzo, pues imagen y música expresan lo mismo, por ejemplo, en una música empática con la emoción de las imágenes. Es el uso más habitual.

⁶⁸ Es una paradoja que el arte de lo ambiguo se convierte en portador de la lectura "correcta". En CUETO, op. cit., p.22.

⁶⁹ Cf. PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1998. (1ª edición 1992), p. 56.

⁷⁰ Cf. CHION, *L'audio-vision*, op. cit., pp. 79 y ss.

- **Situar objetivamente al espectador** (*espectador racional*). Ocurre cuando se muestra la imagen con música anempática, indiferente, o con música que expresa un carácter opuesto a la narración. El significado emotivo no se encuentra ni en la imagen ni en la música, sino que es deducido de la relación de ambos y por tanto es exterior a la imagen. La diferencia se encuentra en que la música no dirige la mirada de una manera explícita, como cuando tiene una función simbólica, es decir, que el significado no se encuentra directamente en la música. Es opuesto a intensificar los sentimientos de la escena, porque de alguna manera se estimula al espectador para que observe las imágenes de una manera más “racional” y menos sentimental, para que la imagen surja con más crudeza. Un hecho muy similar resulta cuando la música se sitúa como *contrapunto intensificador*, con el pequeño matiz de que el significado está en la propia imagen, pero el contraste con la música lo hace resaltar aún más. A la hora del análisis es difícil determinar si el significado resultante estaba o no en la imagen, por lo que lo mejor es no realizar una distinción tan subjetiva.
- **Revelar el verdadero significado de la imagen.** La música lleva implícita una idea complementaria y por tanto una función simbólica, por lo que a menudo es necesario un conocimiento *a priori* de los significados implícitos en la obra musical. El significado verdadero es exterior a las imágenes, y se encuentra en la música. También puede darse el *contraste irónico*, cuando el significado resultante es irónico o cómico respecto a las imágenes. O el *contraste crítico* cuando la imagen es inexpresiva y la música da el sentido real de la escena (la música es como la voz de la conciencia)

Elipsis narrativa: Además de ocupar el papel de sentimientos no expresados con palabras, la música puede hacer referencia a acciones, hechos, momentos, narraciones, que no se presentan enteramente en la película pero que se muestran a través de ella. Por ejemplo, la música puede aludir a personajes no presentes (música de personajes), o sustituir palabras (música de situaciones) o hechos. Por eso en ocasiones puede actuar de “elemento mnemotécnico”, puesto que recuerda a personajes o hechos pertenecientes a un momento anterior de la acción.

Uno de los mecanismos de significación más utilizados en el cine es el leitmotiv. Como ya se ha dicho, el leitmotiv puede representar tanto a personas (leitmotiv de personajes) como a conceptos (leitmotiv de situaciones), y su utilización cinematográfica suele dar información dramática muy substancial. Una de las maneras más comunes de usarlo es presentarlo en un primer momento, y que en sus apariciones sucesivas se presente en forma de variación de ese tema primigenio, dependiendo de las situaciones en las que aparezca. Este procedimiento se puede aplicar tanto a un leitmotiv propiamente dicho (es decir, melódico, con un cierto

desarrollo temporal) como a un tema, que puede ser rítmico, motivico, temático, tímbrico, un ambiente armónico, etc. La técnica del leitmotiv permite a su vez la función de recuerdo: un elemento musical que se nos ha dado como información asociada a un personaje, una situación o un concepto, puede aparecer más adelante por si sola, sin superponerse a la imagen en cuestión, y provocar el juego de asociaciones en el espectador, de forma que se evoca al personaje o el concepto al que se encuentra asociado sin presentar su visión.

Elipsis significativa o sublimación: En ocasiones, la música puede ocupar el lugar de un ruido o un grito, y tiene por lo tanto una importancia especial, puesto que se transporta al plano simbólico. Es, de hecho, lo que ocurría en la época del cine mudo, donde podía utilizarse la música para simbolizar un sonido de la imagen. También se utiliza a menudo el recurso de suprimir todo sonido salvo la música, lo que también confiere a las imágenes un carácter simbólico y al espectador una sensación de alejamiento.

Descripción de un personaje: En el cine es importante definir a los personajes que aparecen en la narración, lo que debe hacerse con datos precisos puesto que sólo se cuenta con el corto tiempo de la película y con medios mucho más limitados que en la vida real. La música ayuda, sin duda alguna, a conocer a los personajes que vamos a acompañar en la historia, a desenmascarar la interioridad de los protagonistas.

Esta caracterización puede aportar datos de dos tipos

- respecto a la personalidad del personaje (descripción).
- respecto al estado de ánimo del personaje, exteriorizando sus sentimientos íntimos. (Este tipo de función va unido irremisiblemente con la función expresiva de identificación con un personaje.)

Muchas veces aparece lo que se llama *música de personajes*, es decir, un leitmotiv que caracteriza a uno de los personajes que aparecen en el film. A menudo es el que da una información acerca de la "dimensión psicológica"⁷¹ de uno de los caracteres, pero no tiene porqué ser el único que dé datos acerca de la personalidad.

⁷¹ CUETO, op. cit. p.31.

A modo de ejemplo, a continuación exponemos esquemáticamente las funciones que algunos autores asignaban a la música en el cine, y su correspondencia con la clasificación propuesta en este trabajo.

◆ **Funciones de la música según Marcel Martin**⁷²

MARCEL MARTIN	EQUIVALENCIA
<p>A. FUNCIÓN RÍMICA: Contrapunto entre música e imagen en el plano cinético y rítmico, y correspondencia exacta entre el ritmo visual y sonoro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reemplazo de un ruido real o virtual. - Sublimación de un ruido o un grito (el ruido del mar cambia en música, por ejemplo). - Resalta un movimiento o un ritmo visual o sonoro. 	<p>⇒ ESTRUCTURAL Rítmica.</p> <p>⇒ Elipsis significativa.</p> <p>⇒ Subrayado dinámico.</p>
<p>B. FUNCIÓN DRAMÁTICA: Contrapunto psicológico, para la comprensión de la "tonalidad humana".</p> <p>Crear atmósfera y recalcar las peripecias, dar a dos acciones paralelas una coloración peculiar.</p> <p>Función metafórica.</p> <p>Leitmotiv simbólico evocando una idea fija u obsesión en un personaje.</p> <p>Función obsesiva por su repetición.</p>	<p>⇒ NARRATIVA. Punto de vista.</p> <p>⇒ Elipsis narrativa o metafórica.</p>
<p>C. FUNCIÓN LÍRICA: Reforzar la importancia y densidad dramática de un momento o acto dándole una dimensión lírica.</p>	<p>⇒ EXPRESIVA. Tono emotivo.</p>

⁷² Gráfico expuesto ya en el punto V.1. del capítulo II. MARTIN, Marcel. "El lenguaje del cine", Barcelona: Gedisa, 1996 (1ª edición Les Éditions du CERF, Paris), p. 135.

◆ **Funciones de la banda sonora según Roberto Cueto**

ROBERTO CUETO	EQUIVALENCIA
<ul style="list-style-type: none"> - Dar el verdadero significado de un filme - Crear el tono y atmósfera de un filme - Acelerar o retardar - Recrear una época o ambiente - Anticipar o indicar cual es el tono o significado de una escena - Intensificar el sentido de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática - Dar cohesión a diferentes escenas - Recuerdo de elementos anteriores - Clarificar y/o mostrar la psicología o el carácter de un personaje - Dar credibilidad a la película - Subvertir la imagen o dar un significado irónico 	<ul style="list-style-type: none"> - Significativa. “Punto de vista” - Estética. “Filtro” - Estructural. Rítmica. Acelerar o retardar - Estética. Ambiente - Expresiva. Tono emotivo - Expresiva. Subrayado dramático o expresivo - Estructural. Unidad - Estructural. Elipsis narrativa - Expresiva. Mostrar los sentimientos de un personaje - Expresiva. Realismo - Significativa. Punto de vista. Revelar el significado

◆ **Funciones de la música según Rodríguez Fraile**

<p>FUNCIÓN AMBIENTADORA: La música introduce, predispone al espectador; y empuja a interpretar bajo unas determinadas "consignas".</p> <p>a. ambientación contextual: tiempo y espacio (momentos históricos, lugares geográficos).</p> <p>b. ambientación de género</p> <p>c. ambientación emocional: interpretación que el espectador debe hacer.</p> <p>FUNCIÓN EXPRESIVA: "...que el espectador sienta determinadas expresiones básicas que le hagan permanecer atento al desarrollo de la narración."</p> <p>FUNCIÓN NARRATIVA: La música es un elemento activo del desarrollo narrativo.</p> <p>En la práctica se manifiesta en :</p> <ul style="list-style-type: none"> - anticipación a la imagen visual. - relación entre ritmo musical y ritmo visual. - potenciación del silencio como sonido expresivo. - equilibrio y potenciación de escenas. - unión de escenas en un mismo sentido comunicativo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Función expresiva. Nexos - Función estética. Ambientación tiempo-espacio/ de género - Fun. significativa. Punto de vista - Funciones expresivas - Fun. Estructural. Rítmica - Func. Estructural. Equilibrio Unidad
--	---

El esquema de la clasificación de funciones propuesta en este trabajo resulta de la siguiente manera:

RESUMEN DE LAS FUNCIONES

FUNCIONES EXPRESIVAS - Recepción, sentimiento. - EXPRESIVIDAD (Subjetiva)

- Recepción
 - o Nexo con el espectador
 - o Marco
 - o Realismo
- Sentimiento
 - o Tono emotivo general
 - o Subrayado dramático o expresivo: Intensificador de sentimientos
 - o Identificación con un personaje

FUNCIONES ESTÉTICAS - Contexto, estilo. - ESTÉTICA

- Filtro
- Ambientación
 - o Género
 - o Tiempo - espacio

FUNCIONES ESTRUCTURALES – Estructura, tiempo, ritmo, conjunto. - FORMA

- Unidad:
 - o Enlace
 - o De conjunto
- Continuidad
- Equilibrio estructural
- Rítmica
 - o Marcando el ritmo visual
 - o Anticipando
 - o Acelerando o retardando
 - o Variando el ritmo de una secuencia completa:
- Elipsis estructural
- Presencia acústica

**FUNCIONES SIGNIFICATIVAS/NARRATIVAS - Acción, narración, guión –
CONTENIDO (Objetivo).**

- Punto de vista
 - 1· Intensificador de significados de la narración
 - 2· Situar objetivamente al espectador (*espectador racional*)
 - 3· Revelar el verdadero significado de la imagen
- Elipsis significativa o sublimación: la música sustituye un sonido real
- Elipsis narrativa o metafórica
- Describir los sentimientos de un personaje

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976. (1ª edición New York, 1947)
- ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. New York - London: Routledge, The American Film Institute, 1992.
- ALVARES, Rosa; ARCE, Juan Carlos. *La armonía que rompe el silencio. Conversaciones con Pepe Nieto*. Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, 1996.
- ANDREW, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, 1993 (1ª edición Oxford University Press, 1976).
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990 (1ª edición: *Film as art*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press, 1957).
- ATKINS, Irene. *Suorce Music in Motion Pictures*. New Yersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.
- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición París, 1988)
- AUMONT, J. y otros. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1993. (1ª edición Paris: Fernand Nathan, 1983).
- BALÁZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1ª edición *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949).
- BAUDRIER, Yves. "Musique et cinéma", *Cahiers de L'Idhec*. Paris: IDHEC, 1950.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001 (1ª edición *Qu'est-ce que le Cinéma*, 1966)
- BEAUVAIS, Y. *Music Film*. Paris: Cinemathèque Française, 1986.
- BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984.
- BENITEZ, José María; CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper, 1996.
- BONET MÚJICA, Lluís. *Historia de la música en el cine*. Barcelona: Discos Belter, 1982-83.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, 2003 (1ª edición 1979).
- BOSCH i HUGAS, Joan. *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*. Barcelona: ACDMC, 2000.
- BOURGEOIS, Jacques. "Musique dramatique et Cinéma", en *La revue du cinéma* nº 10. Paris: Publications Zed, febrero 1948. pp.25-33.

- BOURRE, Jean Michel. *Opéra et cinéma*. Paris: Artefact, 1987.
- BROWN, Royal. *Overtones and Undertones, Reading Film Music*. Berkeley: University of California, 1994.
- BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, Davis (eds.). *Music and Cinema*. Wesleyan University Press, 2000.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985. (1ª edición Gallimard, 1970).
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 1991.
- BURT, Graham D. *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2003.
- CASETTI, Francesco. *Teorías del Cine.1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 2002. (1ª edición 1990).
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, 1982.
- CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, 1982.
- CHION, Michel. *Musiques, médias et technologie*. Paris: Flammarion, 1995.
- CHIRICO, "No music", 1913, reeditado en KAHN y WHITEHEAD, *Wireless Imagination*. Cambridge: Mass, 1992.
- COLÓN, Carlos. *Para una periodización de la historia de la música cinematográfica en los Estados Unidos (1895-1993)*. Madrid, Área 5, nº 3 10/11.
- COLÓN, Carlos. *Introducción a la Historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Cuadernos de comunicación 10/11. Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información / Alfar, 1993.
- COLÓN, Carlos. *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1984.
- COLÓN, Carlos. *Rota- Fellini (La música en las películas de Fellini)*. Serie Filosofía y Letras, 58. Anales de la Universidad Hispalense, 1981.
- COLÓN, Carlos. *George Gershwin y Leonard Berntein*. Sevilla: Publicaciones de los Encuentros Internacionales de Música de Cine. Diputación de Sevilla, 1991.
- COLÓN, Carlos. *Jerry Goldsmith*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1993.

- COLÓN, Carlos. *John Barry*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1995.
- COLÓN, Carlos. *Europa en Hollywood*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1992.
- COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: SERDOC, 1969.
- CRAFTON, Donald. *The talkies. American Transition to Sound (1926-1931). A History of the American Cinema*, vol.4. New York: Charles Scribner's Sons, 1990.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Cine y Música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Universidad Politécnica, 1998.
- CUETO, Roberto. *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen - tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición Paris: Les Éditions de Minuit, 1985)
- EISENSTEIN, Serguei M. *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- EISENSTEIN, Serguei M.(Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 1. Barcelona: Paidós, 2001.
- EISENSTEIN, Sergio M. (Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje*. Volumen 2. Barcelona: Paidós, 2001.
- EPSTEIN, Jean. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Colección Losange de Estudios Cinematográficos, 1960 (1ª edición *L'intelligence d'une machine*, 1946)
- EMONS, Hans; DE LA MOTTE-HABER, Helga. *Filmmusik, Eine systematische Beschreibung*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1980.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- FRITH, S. y GROSSBERG, L. *We gotta get outa this place*, Nueva York, 1992.
- GARCÍA FERRER, J. M; ROM Martí. *Finestra Santos*. Barcelona: Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1982.
- GERTRUDIX BARRIO, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Tesis doctoral defendida en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- GERTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental* .Vol.1 y 2. Madrid: Alianza Música, 1990.
- HACQUARD, Georges. *La musique et le Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- HONEGGER, Arthur. "Du cinéma sonore à la musique réele", *Plans*, 1931.
- HUNTLEY, J.; MANVELL, R. *The Technic of Film Music*. London: Focal Press, 1957.
- KARLIN, Fred; WRIGHT, Rayburn. *On the track*. New York: Schimer Books, 1990.
- KRACAUER, Siegfried. " 8.La música ", en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 176-203 (1ª ed. New York: Oxford University Press, 1960).
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1ª edición 1997).
- LACOMBE, Alain; PORCILE, François. *Les musiques du cinéma français*. Paris: Bordas, 1995.
- LARA, Fernando. *José Nieto. Orgullo y humildad de un artesano*. Madrid: Revista Autor, 22, SGAE, 1988.
- LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la Música*. Barcelona: Montensinos, 1989.
- LISSA, Zofia. *Aesthetik der Filmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965.
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. *Gregorio García Segura. Historia testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editora Regional Murciana, 1994.
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual", en *Secuencias de música de cine*. Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema, 1999, pp.113-179.
- LONDON, Kurt. *Film Music*. Londres: Faber and Faber, 1936 (Arno Press, 1970).
- MARKS, Martin Miller. *Music and the silent film. Context and cas studies, 1895-1924*. Oxford University Press, 1997.
- MARÍAS, Miguel. "Espejismos y paradojas del musical", en *Nikel Odeon* n°25, Madrid, Invierno 2001
- MARTIN ARIAS, Luis. *El cine, un espectáculo musical*. Valladolid: Obra Cultural de Caja España, 1994.
- MARTIN, Marcel. "El lenguaje del cine", Barcelona: Gedisa, 1996. (1ª ed. Paris: Les Éditions du CERF, 1955)
- MARTINEZ, José Miguel. "El sonido y la música en la producción audiovisual" en *Eufonía* n° 13, 1998.

- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- MICELI, Sergio. *La música nel film, arte e artigiano*. Fiesole: Discanto, 1982.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 1. las estructuras*. Madrid: Siglo XXI. 1978 (1ª edición 1963)
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI. 1978 (1ª edición 1963)
- MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- MORGAN, R. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, Madrid, 1999.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1ª edición 1956)
- MOYA LORENTE, Fernando. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books, 1993.
- MUNSÓ CABÚS, J. *El cine musical, I. 1927-1945*. Barcelona: Film Ideal 2000, 1997.
- MUNSÓ CABÚS, J. *El cine musical, II. 1945-1997*. Barcelona: Film Ideal 2000, 1997.
- NASCIMBENE, Mario. *Músico malgré moi*. Valencia: Fundación Municipal de Cine, 1992.
- NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002 (1ª edición 1996).
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?”. *Revista Española de Musicología XXIV* (2001), pp.3-11.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. “Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad”. En *Actas del VI Congreso “Cultura Europea”* Centro de Estudios Europeos, Universidad de Navarra. Pamplona: Aranzadi, 2000, pp.65-94.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992. [2ª edición ampliada en 1998].
- PACHÓN RAMÍREZ, A. *La música en el cine español actual, 1975-1990*. José Nieto. Tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1990.
- PADROL, Joan. *Antón García Abril*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1998.

- PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Salvat, 1986. Biblioteca Básica Salvat, 99.
- PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990. [Ampliación de la anterior edición en Salvat]
- PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998.
- PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo. *Las funciones de la banda sonora en el cine*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona [tesis doctoral en microficha], 1990.
- PORCILE, François. *Présence de la musique à l'écran*. Paris: Edition du Cerf, 1969.
- PRENDERGAST, Roy. *Film Music, A Neglected Art. The history and techniques of a new art form, from silent films to the present days*. New York: Norton, 1992.
- RADIGALES, Jaume. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: (Materials, 1) Facultat de Ciències de la comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2000.
- RADIGALES, Jaume. *Sobre la música. Reflexions a l'entor de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos. Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2002.
- RODRÍGUEZ, Angel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.
- ROLAND-MANUEL, Claude. "Rythme cinématographique et musical", en *Vibrations*, enero 1987, nº4 (número dedicado a *Les musiques des films*), pp.11-22. (Artículo publicado por primera vez en *Le Cinema*, revista del IDHEC, nº2, 1945)
- ROMAGUERA; RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. San Sebastián:[s. ed.],1959.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002.
- SCHAEFFER, Pierre. "L'element non-visuel au cinéma", en *Revue du cinéma*, nº2, noviembre, 1946 y nº3, diciembre 1946.
- TÉLLEZ, Enrique. "La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico" en *Eufonía* nº4 y 9, 1996-1997, pp.47-58 y 93-109.
- TÉLLEZ, Enrique. " Notas para una teoría de la música dramática" I, II, III, IV, V en *Archivos de la Filmoteca* nº1,2,5,8. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989-1991.

- THOMAS, Tony. *Music for the movies*. London, 1973.
- WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA, 1999.
- VV. AA. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Ed. Complutense, 1993.
- VV. AA. *Evolución de la banda sonora en España: la música cinematográfica de Carmelo Bernaola*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1986.
- VV. AA. "La música como componente en el hecho cinematográfico" en *Scherzo* nº78, pp.66.
- VV. AA. *La música en el cine*. Las Palmas de G.C.: Filmoteca Canaria, 1989.
- VV. AA. (COHEN, Annabel J.; KENDALL, Roger A.; LIPSCOMB, Scott D., etc.) *Psychomusicology, A journal of research in music cognition*, XIII , 1994.
- VV. AA. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

