



Universidad de Valladolid

CURSO 2014-2015

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**El sentido de la Banda Sonora en el
Cine: Apuntes sobre su importancia
en la estructura e identidad**

Alumno(a): Daniel Vega Benito

Tutor(a): Mercedes Miguel Borrás

Convocatoria: Septiembre

Agradecimientos

A mi tutora, Mercedes Miguel, por su ayuda y consejo durante todo el proceso de elaboración de este trabajo, y sobre todo por su paciencia.

A mis padres, porque sin su apoyo no estaría realizando la presente investigación, y por animarme y aconsejarme siempre en las decisiones que he ido tomando en la vida.

Al resto de mi familia, con especial mención a mi hermana, por ser un punto de apoyo permanente, en las buenas y en las malas.

A todos mis compañeros y profesores de Periodismo que me han acompañado durante toda la carrera, especialmente con los que he compartido experiencias y estrechado lazos fuera de las aulas y que, estoy seguro, conservaré su amistad en el futuro.

Índice

Introducción	5
Objetivos de la investigación.....	6
Hipótesis de la investigación.....	6
Metodología.....	6
Estado de la cuestión y fuentes utilizadas.....	8
Estructura.....	11
1. Marco teórico.....	12
1.1. La Diégesis.....	12
1.2. Concepto de “Banda Sonora”.....	16
1.3. Conceptos clave sobre música.....	17
1.4. La música en nuestro cerebro.....	20
1.5. Breve historia de la evolución de la música en el Cine.....	21
1.6. Tipos de música de Cine.....	24
1.7. Funciones de la música en el Cine, según varios autores.....	27
1.8. Proposición de Funciones de la música en el Cine.....	30
2. Análisis de la secuencia de introducción de la película Tarzán.....	35
2.1. Película.....	35
2.1.1. Introducción.....	35
2.1.2. Ficha técnica.....	35
2.1.3. Sinopsis.....	36
2.2. Secuencia.....	36
2.2.1. Sinopsis.....	36
2.2.2. Contextualización.....	37

2.2.3. Uso de la música.....	41
2.3. Análisis de la secuencia.....	42
2.3.1. Segmento 1.....	42
2.3.2. Segmento 2.....	43
2.3.3. Segmento 3.....	46
2.3.4. Segmento 4.....	47
2.3.5. Segmento 5.....	48
2.3.6. Segmento 6.....	49
2.3.7. Segmento 7.....	50
2.3.8. Segmento 8.....	54
Conclusiones.....	57
Bibliografía.....	59

Introducción

La decisión de realizar el Trabajo de Fin de Grado sobre la música de cine nace principalmente de la pasión que siento hacia esas dos vertientes artísticas. Desde muy pequeño me ha fascinado la música, pero no como mero entretenimiento o actividad creativa, concepciones habitualmente derivadas de tal afirmación. Lo que de verdad me resultaba irresistible era dejarme llevar por las sensaciones que me producían en los diferentes contextos en los que me encontraba al escucharla. Nunca olvidaré las melodías que sonaban en mi coche cuando volvía del pueblo de pequeño, los spots televisivos de marcas deportivas donde aparecían mis futbolistas favoritos, el himno del Real Valladolid tronando cuando acudía al Estadio José Zorrilla siendo un niño, la canción que canté la primera vez que me subí a un escenario a tocar y, por supuesto, todas las películas que me han marcado a lo largo de la vida.

Todos esos recuerdos musicales están vinculados a experiencias sentimentales muy fuertes; a importantes momentos de emoción. La principal propiedad de la música en esa tesitura es la de crear y potenciar emociones, a la vez que se convierte en una especie de baúl de los recuerdos al que poder recurrir posteriormente para recordar el momento sólo con abrirlo. Esa cualidad es la que aprovecha el Cine para crear, casi literalmente, magia; porque, aunque al final todo tiene una explicación científica, la sensación que produce es la de dejarse llevar, y pasa completamente desapercibida en la mayoría de los casos. Muchas veces es la música la que provoca el llanto, la risa o la exaltación en el espectador, pese a que la historia que se está contando no sea realmente buena.

Por ello, he decidido embarcarme en esta aventura para tratar de comprender mejor cómo funcionan los engranajes que hacen que música e imagen se conviertan en algo mágico cuando van de la mano. Espero que todo aquel que lo lea disfrute tanto como yo he disfrutado trabajándolo.

Objetivos de la investigación

Los objetivos a cumplir en este trabajo son los siguientes:

- Constituir cuatro funciones de la música en el Cine, basándome tanto en otros autores como en mi criterio personal y conocimientos propios; y demostrar mediante el análisis de secuencias, y posteriormente un corto, que dichas funciones gozan de absoluto sentido teórico.
- Establecer, para esas cuatro funciones, un patrón denominado 'Función Musical Dominante', que propone que, cuando una melodía cumpla más de una función en una misma secuencia, siempre habrá una de ellas que destacará por encima del resto, como una función principal.

Hipótesis de la investigación

Para poder llegar a los objetivos planteados, parto de las dos siguientes hipótesis, una principal y otra secundaria:

- Hipótesis principal: Demostrar que la música ejerce en el Cine una función capital, contribuyendo a dotar de sentido a una película, ejerciendo funciones de carácter emocional, narrativo, estructural y estético.
- Hipótesis secundaria: Determinar la existencia de la 'Función Musical Dominante', es decir, una función predominante en la música de Cine en un momento concreto de una secuencia. De este modo, si existiesen otras funciones al mismo tiempo, éstas serían funciones subyacentes.

Metodología

Para tratar de demostrar o refutar las hipótesis planteadas, han sido necesarias dos tareas:

En primer lugar, una labor de investigación, buscando una base teórica que apoyase mis propios conocimientos y experiencias acerca de la música de Cine, para poder elaborar las cuatro funciones musicales en el Cine que planteo en este trabajo: Emocional, Narrativa, Estructural y Ornamental o Estética.

En segundo lugar, he efectuado el análisis formalista de una secuencia correspondiente a la película *Tarzán* (1999), en el sentido de descomponer los diferentes elementos formales que conforman un film así como la banda sonora. El análisis efectuado se correspondería así con lo que Santos Zunzunegui (1996) denomina Microanálisis fílmico. Dicho análisis utilizaría como punto de referencia las funciones de la música en el Cine que planteo en este trabajo, pues su constitución es uno de los objetivos propuestos y es necesario demostrar su validez de forma objetiva.

El análisis se establece en dos fases: Descomposición y Recomposición. Es decir, una vez elaboradas las pautas de análisis e interrelación (mis propias funciones de la música en el Cine) entre los dos campos de estudio, imagen y música; describimos minuciosamente las acciones tanto a nivel audiovisual como música, para posteriormente proceder a su interrelación.

Para ello divido la secuencia analizada en segmentos dramáticos, que coinciden estructuralmente con las distintas partes de la pieza musical que acompaña a la imagen. Cada segmento es analizado utilizando el siguiente esquema, en el que se descompondrá en puntos clave donde confluyen imagen y música con una función musical concreta. Además se incluirá la letra de la canción, si la hubiera durante el segmento analizado, y la narración completa del mismo, con especial detalle en la comunión imagen-música.

❖ Segmento X: **TÍTULO DEL SEGMENTO** (Duración del segmento)

PUNTOS CLAVE:

Aquí se situará una breve introducción del segmento, mencionando la función dramática principal que cumple la música y el número de puntos clave que contiene el segmento analizado. Cada punto clave se enumera en el cuadro de debajo (en este ejemplo, sólo habría un único punto, el número 1), con correspondencia entre imagen y música (indicado mediante flechas). En el apartado de la imagen se hace mención a la finalidad dramática que cumple (aparece como FD en el cuadro) y se describe brevemente cómo

se lleva a cabo dicha función en el plano visual. La música ocupa los dos apartados siguientes. En el apartado central se indica la forma en la que se utiliza la música en el punto clave, mientras que en la casilla de la derecha se indica, primero la Función Musical Dominante (FMD en el cuadro) y las funciones subyacentes (FSb), si las hubiera.

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
1. FD: Nombre del sentido expresado Descripción del punto clave en el plano visual	1. Descripción del uso de la música en el punto clave	1. <u>FMD: Función X</u> (Sentido concreto en el que se expresa) <u>FSb: Función X</u> (Sentido concreto en el que se expresa)

LETRA CANCIÓN

NARRACIÓN

Lo que se busca de éste modo es mostrar de una forma gráfica y sencilla cómo la música incide en la película de forma notable, haciendo visible así un hecho que en la pantalla pasa muchas veces desapercibido.

Finalmente, una vez analizada la secuencia completa, se extrae una significación final del análisis sobre el papel de las funciones utilizadas.

Estado de la cuestión y fuentes utilizadas

Al tomar la decisión de realizar este trabajo, no conocía referencias sobre la literatura disponible sobre el tema. Me encontré con la grata sorpresa de que existían varios libros

obra de personas con la misma pasión que siento hacia la magia que surge de la música dando sentido, fuerza y emoción a las películas. El primer libro que leí sobre el tema, *Enciclopedia de las bandas sonoras*, obra de Conrado Xalabarder (1997), me descubrió a un apasionado de las bandas sonoras y gran analista de las mismas. Su página web, MundoBSO¹, que descubrí con posterioridad, contiene la valoración de miles de bandas sonoras de películas e información actualizada sobre el mundo de la música de Cine que llamó mucho mi atención, y desde entonces sigo con gran interés. Fue sorprendente encontrar varios libros de autores españoles hablando sobre la música cinematográfica y, sobre todo, que me resultasen tan útiles en la elaboración de varios puntos del trabajo. Marcel Martín (2002), Javier Rodríguez Fraile (2001) y Roberto Cueto (1996) fueron clave para obtener ejemplos de funciones de la música en el Cine, para poder obtener referencias y poder hacer comparaciones con las que planteo en este trabajo. También me resultó imprescindible el libreo de José Nieto, *Música para la imagen - la influencia secreta* (1996), para elaborar de forma correcta la definición de “Banda Sonora”.

Justo Villafañe y su libro *Introducción a la teoría de la imagen* (2006) inspiraron el concepto de Función Musical Dominante, parte clave de la presente investigación, sin el cual el análisis cambiaría notoriamente de sentido.

En el plano internacional encontré los principales apoyos en libros imprescindibles para tratar el tema de la música, aunque la mayoría de las veces tratado como parte del análisis completo de la estructura del filme. *La audiovisión* de Michel Chion (1993), *El sentido del Cine*, de Sergei Eisenstein (1974) o *El cine y la música*, de Theodor Adorno fueron importantes(1976) me sirvieron de apoyo para terminar de dar forma a las funciones presentadas en la investigación. Por otro lado, autores como Genette (1972) o Aumont y Marie (1990) fueron importantes para explicar el concepto de “Diégesis”, clave para entender el papel de la música en la película.

Destacar también a Daniel Levitin, pues su obra *Tu cerebro y la música* (2008) me hizo decidirme a incluir un punto en el marco teórico dedicado a comentar los procesos que sigue nuestro cerebro para procesar la música que llega a nuestros oídos, circunstancia de enorme importancia para entender el sentido de la temática que aquí se trata.

¹ www.mundobso.com

Por último, también fue necesario el uso de diccionarios técnicos para definir algunos conceptos que podían no ser comprendidos por el público no familiarizado con el lenguaje específico de las dos ciencias que se tratan en este trabajo. Aquí tuvieron su papel el *Diccionario técnico Akal de Cine* (2004) y el libro de Otto Károlyi, *Introducción a la música* (1976).

Pero, pese a todo, bien es cierto que la bibliografía que encontré fue escasa, pues es un tema que se ha tratado muy poco; y dicho tratamiento es, en su mayor parte, divulgativo. Pocos autores tratan de enumerar unas funciones concretas de la música en el Cine, y mucho menos analizar minuciosamente una escena buscando los detalles que hacen que la simbiosis entre imagen y música funcione. Así pues, gran parte de este trabajo ha sido realizado con mis propios conocimientos, ya que éste nace fruto de mi pasión hacia el tema tratado.

Por esta razón creo que con este trabajo contribuyo a completar y ahondar más en este mundo que es la Música de Cine, pues el establecimiento de las cuatro funciones que planteo y el posterior análisis nacen por propia iniciativa y sin ninguna referencia como punto de partida. Por ello, aunque a la hora de llevarlo a cabo me he apoyado en otros autores para darles cuerpo, considero que mi aportación es novedosa y puede aplicarse en futuros análisis.

La mayor parte del material bibliográfico utilizado en la elaboración de este trabajo se ha obtenido de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras y la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid, así como los aportes de mi tutora, Mercedes Miguel, que también me ha facilitado varios libros.

Internet ha sido la segunda fuente de contenidos más utilizada para elaborar el trabajo, pues he necesitado recurrir a Youtube para obtener la secuencia analizada, y a FilmAffinity e IMDb para obtener los datos y referencias de las películas que menciono en este trabajo.

Estructura

Este trabajo se estructura en dos apartados, el marco teórico y el análisis de una secuencia de la película *Tarzán*.

El apartado denominado ‘marco teórico’ se subdivide a su vez en ocho sub-apartados siguiendo un criterio práctico fruto de una decisión personal. Los dos primeros subapartados, denominados ‘La Diégesis’ y ‘Concepto de “Banda Sonora”’ se sitúan en primer lugar a modo de introducción a la parte teórica, pues es necesario que el lector asuma y comprenda lo que se expone antes de adentrarse en la investigación. Los siguientes dos sub-apartados, titulados ‘Conceptos clave sobre música’ y ‘La música en nuestro cerebro’ tienen como objeto matizar ciertos aspectos relacionados con la música. Por último, los tres últimos sub-apartados relacionan música y Cine. El sub-apartado número 6 es meramente explicativo, pues me parecía riguroso realizar una clasificación personal de los tipos de música cinematográfica que, a mi juicio, se pueden encontrar en una película. Por último, los dos sub-apartados finales se corresponden a las funciones de la música en el Cine. El número 7 reúne ejemplos de autores que han tratado de establecer una serie de funciones que la música cumple en los filmes, y el número 8 corresponde a la proposición de funciones que hago.

El segundo apartado recoge el análisis de la secuencia de introducción de la película *Tarzán*, que complementa a la parte teórica y trata de demostrar lo que en ella se plantea.

PRIMERA PARTE – MARCO TEÓRICO

1. Marco teórico

1.1. La Diégesis

El concepto de “Diégesis” es clave para comprender el papel que cumple la música en una película o cualquier otro producto audiovisual. Tan importante es la absorción de su significado que resulta imprescindible conocerlo previamente al resto de ideas que conforman el marco teórico de este trabajo, incluyendo el propio concepto de “Banda Sonora”.

El origen del término se remonta a la Antigua Grecia. Fue utilizado por Platón y Aristóteles en sus respectivas obras, *La República* y *La Poética*, como sinónimo de “relato”, pero con razonamientos ligeramente diferentes. Para Platón, dentro de lo que él llamaba *lexis* (concepto opuesto a *logos*, vocablo que significaría *lo que se dice*) o forma de decir, existían dos modos: el relato simple de hechos (*diégesis*), que hace referencia a todo aquello que el poeta dice en su nombre; y la imitación, que constituye todo aquello que el autor pone en boca de los personajes. Para Aristóteles, el relato (*diégesis*) forma parte de la imitación poética (lo llamaba así porque para él la literatura imitaba la realidad) junto a lo que denomina *mímesis*. La *diégesis* sería así la narración de los hechos, mientras que la *mímesis* sería la representación de los acontecimientos por medio de actores. Así tenemos dos primeras visiones de lo que significaría el término *diégesis* en la tradición clásica con respecto a la imitación: una primera como su antítesis, y una segunda como uno de sus modos. Aunque difieran en algunos puntos, básicamente terminológicos, ambas teorías coinciden en oponer lo narrativo y lo dramático (Genette, 1972).

Pero lo que realmente interesa en este trabajo es el origen del término aplicado al lenguaje del celuloide, es decir, la diégesis cinematográfica. Para ello hay que remontarse a los años 20 en Rusia, etapa en la que cineastas como Pudovkin, Eisenstein o Vertov escribieron una de las páginas más importantes de la Historia del Séptimo Arte. Es en la por entonces Unión Soviética donde algunos teóricos comienzan a distinguir entre 1) la historia que se narra y 2) su representación.

Con la llegada del Siglo XX asistimos al inicio de los primeros estudios sobre Cine. El Realismo es una de las principales corrientes artísticas que se tratan de adjudicar al

séptimo arte, pues con él se busca lograr una experiencia estética fusionando el ritmo espacial (de la arquitectura, la pintura y la escultura) y el temporal (de la danza, la poesía y la música). Esta corriente realista en el Cine estuvo confrontada por el Formalismo, que renunciaban a esa pretensión de imitar la realidad. Y, como ya he citado antes, la esencia de este duelo teórico se vio representada por la polémica entre el formalista Sergei Eisenstein y el realista Dziga Vertov durante los años 20 en la antigua Unión Soviética.

Vertov, uno de los más afamados documentalistas de todos los tiempos, fue defensor de la teoría del Cine-ojo (conocido también como Kino-Glaz), que abogaba por utilizar la cámara como un ojo más perfecto que el humano para explorar los fenómenos visuales. Esta idea la reflejó en un noticiario que fundó en 1922 denominado *Kino-Pravda* (Cine-Verdad), que terminó por aglutinar una serie de manifiestos donde se analizaban imágenes desprovistas de todo artificio, abogando por la pureza en la realización del documental (Miguel, 2013:8). Por el contrario, para Eisenstein, el simple registro de la vida no era cinematográfico. Este debate lo continuaría años después André Bazin, entre otros, que volvía a apuntar al Realismo como base artística del Cine, ya que éste registraba la espacialidad de los objetos.

Pese a las discrepancias, hay una idea que une ambas corrientes, y no es otra que la utilidad del lenguaje cinematográfico para mostrar la realidad de un periodo histórico determinado. En medio de esta tesitura, la música irá convenciendo incluso hasta los más puristas y, poco a poco, terminará convirtiéndose en un elemento indispensable dentro del montaje; pues es incuestionable su aportación a ese menester de aprobación ecuánime.

Volviendo a la Diégesis, la definición técnica más precisa que he encontrado a este respecto es la que recoge el Diccionario Akal de Cine: “Término procedente del campo de la semiótica y aplicado a la crítica cinematográfica, fundamentalmente por Christian Metz, para designar los elementos denotativos de una narración, es decir, los elementos de la narración, se muestren o no en la película. Los elementos diegéticos incluyen toda la acción y el diálogo en su tiempo y espacio naturales, los cuales raramente pueden ser presentados en su integridad por el filme” (Konigsberg, 2004).

La historia o argumento es lo que se denomina Diégesis; y “diegético” hace referencia a los elementos que intervienen e interaccionan dentro de ella. Con este concepto se dotó de identidad al universo espacio-temporal interno creado en una película. Se considera diegético “todo aquello que pertenece de forma natural a la historia narrada” (Nieto,

1996:25). Así pues, lo no diegético sería el conjunto de elementos que no pertenecen de manera natural a la historia pero sí forman parte de la película, es decir, los efectos como la variación de la velocidad de reproducción, los filtros de color, los planos, los subtítulos, las voces en off...

Para entender bien esta distinción son fundamentales los conceptos de espacio y tiempo. La forma más visual y sencilla de comprenderlo es tomar como ejemplo la base de una película convencional y ficticia, tal y como lo explicó José Nieto (Nieto, 1997). Imaginemos un film que cuenta la historia de un personaje X, que llamaremos Jimmy, desde que nace en 1920 hasta su muerte en 1990. Pongamos que la primera escena del film nos cuenta la historia de amor de los futuros padres de Jimmy en el Madrid previo a los años 20 (en 1919 concretamente), y cómo los acontecimientos desembocan en el embarazo no deseado que traerá al mundo a nuestro protagonista; y la última secuencia se desarrolla en un aula de la Universidad de Valladolid en 2010, donde unos alumnos visionan un documental sobre la vida de Jimmy, convertido ya en leyenda del fútbol 20 años después de su muerte. En esta película, el tiempo diegético sería de 91 años, que es lo que abarca todo el espectro temporal en el que se ha desarrollado el argumento (de 1919 a 2010), mientras que el tiempo no diegético sería la duración de reproducción del film (unas 2 horas, por ejemplo). Otros elementos diegéticos podrían ser también el aula en Valladolid donde los alumnos visionan el documental (sería un espacio diegético), que en la vida real puede tratarse de unos decorados en un estudio de Barcelona donde se grabó la película (que constituiría un espacio no diegético); o el propio Jimmy, elemento diegético de la película para el cual se necesitaron cuatro actores (cuatro elementos no diegéticos): un bebé para las escenas del nacimiento, un niño de 7 años para mostrar la infancia, un joven de 15 para las secuencias de adolescente, y un adulto de 40 años para la madurez y la vejez, con diferente maquillaje para cada una de las representaciones.

Teniendo ya claro lo que es la Diégesis, podemos hacernos la siguiente pregunta sobre el uso de la música en el Cine: ¿es un elemento diegético o no diegético? La respuesta es que puede ser ambas cosas.

Un ejemplo de música diegética sería la canción que suena cuando algún personaje enciende una radio, el hilo musical de un supermercado donde se desarrolla parte de la película, o el silbido distraído de un hombrecillo que pasea por el campo. Música que los personajes pueden escuchar, cuya fuente se encuentra dentro del universo de la película. Pero en esas épicas y monumentales batallas medievales que la Historia del

Cine nos ha regalado miles de veces no nos encontramos a la Orquesta Sinfónica de Londres tocando entre los soldados que se acribillan unos a otros. Sin embargo, la ausencia visual de la fuente de música no resulta molesta, e incluso provoca en el espectador un aumento en los niveles de adrenalina sin que éste siquiera se dé cuenta de que la banda sonora comenzó a sonar. Y es que la música en el Cine **principalmente es utilizada como un elemento no diegético**. La música es un elemento que pasa desapercibido, pero que condiciona al espectador, provocando que éste experimente sensaciones de forma involuntaria y se sumerja en la película, viviendo la historia como un personaje más.

Una de las aspiraciones indiscutibles del Cine desde sus inicios siempre ha sido la pretensión de realismo. Aunque la historia que se narre sea ficticia o contenga elementos fantásticos, la labor del cineasta es hacer creíble todo cuanto se muestra en la pantalla. Esto es evidente, puesto que poniendo en una balanza los elementos diegéticos y los no diegéticos de cualquier film, ésta se decanta siempre del lado de los primeros, haciéndolo además de forma notoria. Los recursos de una película que no pertenecen a su universo interno son utilizados como componentes accesorios para apoyar la narración de la historia; y especialmente deberían considerarse como ocasionales aquellos que no fuesen meramente visuales, ya que el Cine en esencia es el arte de expresar mediante la imagen en movimiento. Este principio dejaría al sonido como un mero aditivo a lo visual. Tal y como dice Conrado Xalabarder, “Lo ideal en el Cine sería que todo se pudiera expresar visualmente, recurriendo sólo a los diálogos imprescindibles. Siempre será mejor que un intérprete manifieste amor mediante su rostro y no con palabras” (Xalabarder, 1997:11).

Debido a este principio derivado de su propia esencia, el mundo del Cine siempre se ha mostrado reticente ante la “intrusión” de la música. Es curiosa una conocida anécdota sobre el director Alfred Hitchcock, auténtica leyenda del Séptimo Arte, que ilustra a la perfección esta aversión por parte de los más puristas. Durante el rodaje de su película *Náufragos (Lifeboat, 1944)*, Hichcock tomó la decisión de no incluir música en el film, por lo que envió un mensaje a David Raskin, el encargado de adaptar una partitura de Hugo Friedhofer para la banda sonora, avisándole de que finalmente había decidido prescindir de sus servicios. Extrañado, Raskin fue a pedirle explicaciones a Hitchcock sobre su decisión. Dejando claro ese rechazo a los elementos no diegéticos, el mítico cineasta argumentó que no podía incluir música en una película que se desarrolla

íntegramente en el mar, a lo que Raskin respondió: “Explíqueme de dónde salen las cámaras y entonces yo le diré de dónde sale la música”.

Pese a ser un elemento no diegético, la música se ha vuelto indispensable en la narración cinematográfica. Los espectadores la aceptan inconscientemente, pese a que su procedencia nunca o casi nunca está justificada dentro de la trama, y los directores se han visto obligados a colaborar con los compositores en la elaboración del guion, ya que su construcción ha terminado por convertirse en el producto de una forzosa sinergia entre los dos puntos de vista.

1.2. Concepto de “Banda Sonora”

Cuando hablamos de música de Cine, uno de los asuntos elementales que debemos tratar es dejar claro desde el primer momento a qué nos estamos refiriendo cada vez que utilizamos el concepto de ‘banda sonora’. Existen dos consideraciones al respecto:

1) Acervo sonoro de un film

Una definición muy extendida de lo que es la banda sonora de una película es la que engloba todo elemento sonoro que forma parte de la película. Atendiendo a esta consideración, el concepto se aproximaría a la definición que da José Nieto, describiendo la banda sonora como “el conjunto de ruidos, ambientes, efectos especiales, música y diálogos que, al producirse simultáneamente, deberán ser combinados y mezclados de manera conveniente para su inteligibilidad. Todo ello en función de su contenido dramático en cada momento de la película” (Nieto, 1996:177).

2) Música cinematográfica

Sin embargo, existe también la consideración de banda sonora acotada únicamente a la música que aparece en la película, excluyendo el resto de elementos sonoros. Esta última acepción está a la orden del día, pues prácticamente es la denominación por defecto (Banda Sonora Original o B.S.O.) del conjunto de composiciones musicales de una película, serie o videojuego cuando salen al mercado. También la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas hace esta distinción dentro del conjunto sonoro de los filmes a la hora de entregar sus Premios Óscar con las categorías “Mejor sonido” y “Mejor banda sonora”.

En este trabajo utilizaremos la segunda acepción, puesto que el estudio que vamos a realizar abarca únicamente el ámbito de la música. Es importante situar

cronológicamente los momentos de inclusión de las distintas piezas que forman el puzzle sonoro actual de cualquier película, pues las funciones de la música en el Cine no siempre fueron los mismos a lo largo de su historia. Debemos tener en cuenta que el acompañamiento musical precedió a la inclusión de un amplio abanico de sonidos diegéticos. La orquesta acompañó antes a las películas (en el Cine mudo) que los diálogos hablados y los disparos. Esta posterior incorporación influyó de forma notable en el desarrollo que experimentaron las melodías como acompañamiento de las imágenes. Para explicar este factor tomaremos como referencia el punto de vista de José Nieto al referirse a la fase de “liberación de la música” en el Cine. (Nieto, 1996).

La música ve modificado su hasta entonces tradicional rol dentro del film con la llegada de las mejoras técnicas que hicieron posible la inclusión de nuevas posibilidades acústicas. Voces humanas, ruidos, efectos especiales, sonidos de ambiente... la música propiamente dicha deja paso a elementos sonoros que posibilitan la mejora del cine, construyendo una realidad más perfecta. Al producirse esta evolución y con ella el tránsito del “cine mudo” al “cine moderno” (Nieto, 1996:37), la música se vio liberada de la presión de cargar con todo el protagonismo, ya que de pronto se encontró con la obligación de compartir el espacio sonoro de la narración con otros elementos.

Especialmente importante fue la inclusión de las voces humanas. Los diálogos surgieron como una nueva forma de aportar información lógica de forma consciente al espectador, función que hasta entonces recaía exclusivamente en la imagen; por lo que el oído se convirtió en una nueva herramienta de abstracción para el público, quitando parte de ese trabajo a los ojos. De esta manera, la música quedó realmente relegada a una situación secundaria, al menos a oídos del espectador, y el nuevo reto que en adelante debieron de asumir compositores y directores fue el de reubicarla dentro del nuevo panorama auditivo.

1.3. Conceptos clave sobre música

La música no es más que sonido organizado: la ordenación racional del sonido y del silencio (González, 2003). El sonido se produce fruto de vibraciones en el aire; si éstas son regulares estaremos hablando de música, si por el contrario son irregulares, no tendremos más que ruido. En este trabajo, la música es un pilar clave, por lo que creo conveniente dejar claros una serie de conceptos que utilizaré a lo largo de este escrito.

Los primeros seis conceptos no son más que las tres cualidades básicas del sonido: altura, intensidad y timbre; así como otras tres relacionadas con la ordenación de ese sonido para producir música: ritmo, tempo y compás. Pese a que todos ellos son conceptos con los que estoy familiarizado debido a mi formación musical, pues toco la guitarra con soltura, me he apoyado en dos expertos en la materia para poder definirlos con propiedad: Ottó Károlyi (Károlyi, 1976:15-17) para los tres primeros, y Daniel J. Levitin (Levitin, 2008:65) para los segundos. Para finalizar, los tres últimos son necesarios para entender la parte de análisis, pues aparecen mencionados en ella. No son otros que las partes más frecuentes en las que suele estar dividida una canción: estribillo, estrofa y puente, conceptos cuya definición puedo extraer de mi propia experiencia y conocimiento musical.

- Altura:

Cuando decimos que un sonido es alto o bajo nos estamos refiriendo a si es agudo o grave. Que un sonido sea bajo (grave) o alto (agudo) depende de la frecuencia a la que vibre el cuerpo que produce las ondas sonoras. Cuanta más alta sea la frecuencia de vibración, más agudo será el sonido, y se volverá más grave conforme vaya disminuyendo esa frecuencia.

- Intensidad:

La intensidad, o volumen de un sonido viene determinado por la amplitud de esa vibración. Cuanto más intensa sea la vibración, más fuerte será el sonido producido.

- Timbre:

El timbre (Károlyi también lo denomina ‘calidad’, aunque no me parece un término realmente acertado) es lo que hace posible distinguir qué está produciendo el sonido. Es algo así como el color del sonido, lo que diferencia el sonido de una guitarra del de un piano, o el de una persona y otra.

- Ritmo:

El ritmo se refiere a la longitud de las notas musicales; a cómo se distribuyen y encajan entre sí para formar un flujo de movimiento sonoro.

- Tempo:

El tempo es el parámetro de medición de la velocidad de una pieza musical. Se expresa con vocablos italianos: *adagio* hace referencia a una música lenta, *allegro* a una melodía animada y rápida, y *moderato* a un ritmo intermedio, por citar algunos ejemplos de palabras más utilizadas.

- Compás:

El compás es una unidad que trata de dar sentido métrico y agrupar las distintas unidades de tiempo de una melodía según un criterio de periodicidad. Se entiende de manera muy clara mediante un ejemplo del propio Levitin: “El compás se refiere a cuando zapateas fuerte frente a cuando lo haces débilmente, y a cómo esos zapateos fuertes y débiles se agrupan entre ellos para formar unidades mayores”. Según el número en que se establezcan estas agrupaciones de unidades los compases pueden ser binarios (grupos de dos unidades métricas), ternarios (tres unidades), cuaternarios (cuatro unidades) o irregulares.

- Estrillo:

Parte principal de una canción o composición musical, formada por una secuencia de acordes concreta, y que se repite más de una vez en la obra. Se trata de la parte que aporta más fuerza y emotividad de la canción (aunque en ocasiones puede competir en este aspecto con el puente).

- Estrofa:

Son las partes de la canción que se encuentran entre los estribillos. Su ritmo es más relajado que éstos, y también están formados por una secuencia concreta de acordes, que puede coincidir o no con la del estribillo.

- Puente:

Parte de la canción con fuerte carga emotiva, que aparece una sola vez en la canción, aunque existen excepciones. Suele situarse hacia el final de la canción, antes del último

estribillo, para aumentar la carga emotiva de éste. Su secuencia de acordes ha de ser distinta a la de las estrofas y el estribillo, es por ello que su identificación es muy sencilla al escuchar una composición.

1.4. La música en nuestro cerebro

Que la música es percibida como agradable o desagradable por el cerebro humano es una certeza conocida desde antes incluso de que vieran la luz los primeros estudios científicos al respecto. La Biblia cuenta que el Rey Saúl, al verse turbado por el espíritu maligno, pedía a David que tocara el arpa, cuya música devolvía la paz y la serenidad al monarca (La Biblia, Samuel 16:16). También en la Grecia Antigua o en la China de Confucio se utilizaba la música como remedio para “curar el alma”. En esos tiempos aún no se conocían los procesos que acontecían en nuestro cerebro al escuchar música, pero su influencia en el estado de ánimo rápidamente fue descubierta, asumida y aplicada.

Y es que la música no necesita de un conocimiento profundo para ser apreciada y entendida. A todo el mundo le gusta la música, de un tipo u otro. A muchos les apasiona, y gastan muchas horas de su tiempo escuchando a sus artistas favoritos, acudiendo a conciertos, leyendo información musical. Eso proporciona un conocimiento musical muy amplio, les otorga la etiqueta de melómanos, y pueden ser unas autoridades hablando de música sin tener un solo conocimiento técnico en la materia. No hace falta dominar la notación musical, distinguir tonalidades o saber los acordes que forman las cadencias de las canciones que suenan en la radio para ser un experto en la música que nos gusta. Un fanático de Bon Jovi, por ejemplo, puede distinguir sin problemas la voz del cantante de la primera época de la banda, cuando comenzó su andadura en los años 80, del tono vocal que utiliza en la actualidad. Seguramente ese tono sea parecido, debido a que Bon Jovi no ha cambiado nunca de vocalista, pero sin duda ha sufrido pequeñas variaciones debido al desgaste de la garganta producido por la edad y el uso, y a la adaptación de la música a unos pulmones que ya no son los mismos con 20 años que con 50. Esos pequeños cambios son percibidos sin problemas por unos oídos familiarizados con esa voz, al igual que serán capaces de distinguir prácticamente

cualquier canción de la banda sólo con escuchar los tres primeros acordes, aun sin saber el nombre de éstos ni distinguirlos por separado.

Como dice Daniel Levitin en su libro *Tu cerebro y la música*: “la música, dentro de su propia organización del sonido, ha de incluir algún elemento inesperado, pues si no resultará plana y robótica emotivamente. El aprecio que la música nos inspira está estrechamente relacionado con nuestra capacidad de aprender la estructura subyacente de la que nos gusta (el equivalente a la gramática en los idiomas hablado y de señas) y de hacer predicciones sobre lo que vendrá a continuación. Los compositores impregnan la música de emoción sabiendo cuáles son nuestras expectativas y controlando luego con toda intención cuándo satisfarán eso que esperamos y cuándo no. Los estremecimientos, escalofríos y lágrimas que la música nos hace experimentar son el resultado de una hábil manipulación de nuestras expectativas por parte de un compositor hábil y de los intérpretes de su creación” (Levitin, 2008:121).

En definitiva, muchas de las sensaciones que nos produce la música se deben a procesos internos de nuestro cerebro, que acontecen de forma inapreciable para nosotros pero realizados gracias a los datos que nuestras experiencias le han aportado. Esa información nos permite distinguir melodías y estructuras sonoras y, en consecuencia, poder crear expectativas y obtener una idea de cómo van a desarrollarse al empezar a escucharlas. Y jugar con ese conocimiento inconsciente que adquiere el ser humano con la experiencia es lo que produce, en gran medida, las distintas emociones al escuchar composiciones musicales.

1.5. Breve historia de la evolución de la música en el Cine

Los comienzos. El Cine mudo.

En 1895 los hermanos Lumière presentaron en París el primer cinematógrafo del mundo. Comenzaba pues la historia de una de las más importantes artes que ha creado el ser humano: el Cine. No obstante, los primeros pasos del mundo del celuloide se limitaron a la narración de historias con imágenes en movimiento; no existía la posibilidad de incluir sonido alguno con aquellas primeras tecnologías. Sin embargo, la reproducción muda de imágenes resultaba tediosa, y se recurría al acompañamiento musical mediante pianistas, orquestas o grabaciones para resaltar los picos de tensión de los primeros filmes (Swight, 2013:6).

Conforme las películas se iban haciendo más complejas y extensas, los estudios comenzaron a encargarse de composiciones específicas para sus películas. Estas primeras bandas sonoras originales de un filme eran distribuidas en forma de partituras junto a las bobinas, para que una orquesta las interpretase en directo, guiados por una serie de anotaciones que se incluían para hacer más fácil la coordinación entre la música y las imágenes que aparecían en pantalla (Swight, 2013:13). A este respecto, las primeras partituras escritas con este fin datan de 1908, y corresponden a las películas *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise, 1908*), compuesta por el músico francés Camille Saint-Saëns, y a *Stenka Razin* (1908), cuya banda sonora la firmó Mijaíl Ipolítov-Ivánov.

La llegada del Cine Sonoro

La gran acogida que tuvo el Séptimo Arte se tradujo en una rápida evolución técnica, con el objetivo de mejorar la experiencia audiovisual. Así, pronto llegó la primera película con sonido propio, sin necesidad de que una fuente externa tuviese que realizar la complicada tarea de interpretar una pieza musical al unísono con las imágenes. *El cantante de jazz* (*The jazz Singer, 1927*), del director George Groves, es considerada la primera película con sonido propio. La productora, Warner Bros, se encargó de desarrollar un método de reproducción simultánea del sonido y la película incrustando directamente la capa sonora en la película física (aunque en la época ya existían más métodos patentados para la reproducción de sonido). Gracias a ello, la película no sólo gozó de música sincronizada con la imagen, sino también de escenas de diálogo con voz y seis temas cantados por su protagonista, Al Jolson.

Tras el *boom* que supuso *El cantante de jazz*, la industria cinematográfica comenzó a invertir en la construcción de nuevos estudios adaptados a la producción de películas sonoras. En la década de 1930 empezaron a vislumbrarse avances como la introducción de una nueva figura de producción: el técnico de sonido, que se encargaba de recrear efectos sonoros de ambiente, tales como pisadas de cascos de caballos o el sonido de la lluvia, utilizando materiales como cáscaras de coco (Swight, 2013:32). También, con la introducción de las voces en el acervo sonoro de la película se comenzó a trabajar en el factor idioma. Las películas comenzaron a traducirse a otros idiomas, con lo que la internacionalización del Cine comenzó a ser una realidad.

La década de 1940 estuvo marcada por la II Guerra Mundial, circunstancia que repercutió de forma notable en el Cine, que ocupó gran parte de su temática con el

conflicto bélico, y que por otro lado obligó a desarrollar las técnicas sonoras de grabación para lograr captar los sonidos de la guerra.

Tras la Gran Guerra y la victoria de Estados Unidos, los americanos se establecieron definitivamente como la gran potencia cinematográfica, título que ostenta todavía en nuestros días.

La música de Cine hasta la actualidad

Las décadas posteriores a la guerra, vieron el auge de diferentes géneros cinematográficos, que provocaron una evolución en la música de Cine, al buscar la transmisión de los sentimientos adecuados y de recrear las nuevas ambientaciones que se mostraban en la pantalla.

En los años 50 y 60 afloraron las comedias fantasiosas de los Ealing Studios en Gran Bretaña durante la década de los 50 (Swight, 2013:64), así como grandes géneros clásicos. En este tiempo vieron la luz varias de las principales películas de Hitchcock, padre del suspense: *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Con la muerte en los talones* (1959), *Psicosis* (1960) o *Los pájaros* (*Alfred Hitchcock's The Birds*, 1963). También comienzan a producirse grandes superproducciones épicas como *Ben-Hur* (1959), *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962) o *El planeta de los simios* (*The planet of the apes*, 1968). Por último, otro género clave de estas dos décadas son los *westerns*, objeto de importantes composiciones: *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, 1952) *Horizontes de grandeza* (*The Big Country*, 1958), *El Álamo* (1960) o *Por un puñado de dólares* (1964)

Los 70 y los 80 fueron testigos de grandes cambios en la historia del Cine. A finales de la década de los 60, desapareció el viejo código Hays, que desde 1930 controlaba los contenidos que se podían mostrar en la gran pantalla (Swight, 2013: 106). Fue sustituido por el nuevo sistema de Clasificación por edades de la MPAA (Asociación Americana de Cinematografía), que pronto fue imitado en el resto del mundo y provocó un cambio en el panorama cinematográfico. El séptimo arte se volvió desde ese momento más explícito, tanto en sexo como en violencia, circunstancia que afectó a la producción musical adaptada al sector. La música, al igual que las nuevas imágenes que iban mostrándose en las salas de Cine, tuvo que adaptarse cuando se requería mostrar sexualidad o extrema violencia, como ocurre en *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick. Los años 80 vieron desarrollarse al género de la ciencia-ficción. Películas como las de la saga de La guerra de las galaxias, *Blade Runner* (1982), *E.T.*, el

extraterrestre (1982), pusieron en primera línea un género que revolucionó el mundo del Cine y forzó el desarrollo de los efectos especiales.

A partir de la década de los 90, la tecnología ha marcado el mundo del Cine. Dichos avances, como la cinta de vídeo y el DVD, supusieron un aumento de posibilidades para acceder a las películas más allá de la sala de Cine, constituyendo un punto en contra para la industria (Swight, 124), pero también sirvieron para mejorar visualmente el producto. En estas últimas décadas, se ha vuelto más frecuente la inclusión en la banda sonora de la película de temas musicales de pop y rock cuya pretensión es comercial y no cumplir una función dentro de la película más allá de la ornamental, como sucede con algunos temas de la película *Cincuenta sombras de Grey* (*Fifty shades of Grey*, 2015).

1.6. Tipos de música de Cine

A continuación propongo una clasificación de los distintos tipos de música aplicada al Cine, atendiendo a cuatro criterios diferentes y tomando como base para su elaboración los conceptos tratados en este trabajo.

I. Atendiendo a su relación con la diégesis

Esta primera clasificación es obligada, puesto que la diégesis es uno de los pilares sobre los que se sostiene éste trabajo. Tomando como referencia este elemento, podemos distinguir entre:

- a) Música diegética: Es aquella que pertenece al universo interno de la película. La que pueden escuchar los personajes de la trama, cuya fuente de origen se encuentra dentro del film. (ejemplo: el silbido de uno de los personajes, o el hilo musical de un ascensor donde se desarrolla una escena).
- b) Música no diegética: Toda aquella que acompaña y condiciona el film, pero cuya fuente de origen no se encuentra en el plano narrativo de la película (los personajes no la escuchan). La música no diegética es la más utilizada en el Cine, puesto que al no interactuar dentro de la historia pasa más desapercibida y, por lo tanto, puede cumplir de forma más eficiente sus funciones.

II. Atendiendo a su sincronización con la imagen

La música de Cine también se puede distinguir dependiendo de su grado de correlación con los elementos que vayan apareciendo en pantalla. De esta manera, distinguiremos entre:

- c) Música sincrónica: Se trata de la melodía que acompaña la imagen ajustando su ritmo al de la secuencia (resaltando los cambios de plano bruscos y adaptando el tempo a la velocidad de la imagen). Este tipo de música es el utilizado en mayor medida en la Función Narrativa.
- d) Música asincrónica: Aquella que no se adapta al ritmo de la imagen y sigue unas normas formales independientes del plano visual.

III. Atendiendo a su objetivo original

En esta tipología distinguimos la música concebida para desempeñar una tarea concreta en la película de aquella cuya función original no tenía nada que ver con el film (ni tan siquiera con el Cine en algunos casos), pero que posteriormente es incluida en la banda sonora de una película y utilizada en ella. A este respecto hablaremos de:

- e) Música compuesta para la película: Se trata de todas aquellas composiciones musicales creadas expresamente para una película. Sea cual sea su función en ella, su existencia se debe a una petición por parte del director, que desea contar algo por la vía musical, y la composición se ha de adaptar a sus pretensiones.
- f) Música adaptada: Aquellas piezas musicales que son seleccionadas por el director, en su versión original o adaptadas, e incluidas en el acervo sonoro del film con una finalidad determinada. Este tipo de composiciones se caracterizan por no estar concebidas para ser utilizadas como música cinematográfica en sus orígenes.

IV. Atendiendo a su objetivo comercial

Este último grupo se basa en la innegable cuestión que afecta al mundo del Cine en la actualidad. Ésta no es otra que el predominio de un negocio que busca la máxima rentabilidad ofreciendo a través del Cine un entretenimiento plano. Esto se traduce en una evidente disminución del Cine de calidad, que exige otros

planteamientos más complejos en los argumentos, pero que es menos atrayente para el gran público. Estamos hablando pues de un sector donde la mayor parte de la producción va destinada a efectos especiales y actores no tan buenos como mediáticos, y donde la música también termina convirtiéndose inevitablemente en otro elemento de reclamo al servicio de ese objetivo comercial. Atendiendo a este criterio tenemos:

- g) Música comercial: Se trata de música cuya función principal es captar a un determinado público, atendiendo a determinados criterios comerciales (como por ejemplo captar niños, gente joven, amantes del jazz...). Su perfil es el de una canción fácilmente reconocible, de fama universal o con altas cotas de popularidad en el momento en que se estrene la película. Las canciones o melodías seleccionadas suelen aparecer en el tráiler de la película, que constituye el principal ‘gancho’ para el espectador, y posteriormente en la película, donde puede cumplir o no alguna función cinematográfica.
- h) Música funcional: Con ella nos referimos a la música destinada únicamente a cumplir una función dentro de la película, seleccionada sin ningún criterio comercial.

Tabla con los distintos tipos de música cinematográfica

Tipología	Variantes
Según la Diégesis	<ul style="list-style-type: none"> - Diegética - No diegética
Según sincronización con la imagen	<ul style="list-style-type: none"> - Sincrónica - Asincrónica

Según su objetivo original	<ul style="list-style-type: none"> - Compuesta para la película - Adaptada
Según su objetivo comercial	<ul style="list-style-type: none"> - Comercial - Funcional

1.7. Funciones de la música en el Cine, según varios autores

Antes de pasar a explicar mis propias funciones de la música en el Cine, me parece imprescindible mencionar otros autores que hubieran tratado de establecer unos patrones en cuanto a los servicios que una partitura realiza para un filme. En cada una de ellas he indicado entre paréntesis con posterioridad la equivalencia que tendrían dichas funciones en las que yo propongo en este trabajo.

Cometidos de la música de cine según Conrado Xalabarder (Xalabarder, 1997:10):

- Ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción (NARRATIVA)
- Acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles (ORNAMENTAL)
- Sustituir diálogos que sean innecesarios (NARRATIVA/EMOCIONAL)
- Activar y dinamizar el ritmo, o bien hacerlo más lento (NARRATIVA)
- Definir personajes y estados de ánimo (EMOCIONAL)
- Aportar información al espectador (NARRATIVA/EMOCIONAL)

- Implicar emocionalmente al espectador (EMOCIONAL)

Funciones según Marcel Martín (Martín, 2002:135-137)

- Función rítmica (NARRATIVA)

Para Martín, en este primer grupo se incluiría el *reemplazo de un ruido real* (un ruido de aviones, una tormenta, una explosión...), la *sublimación de un ruido* (cuando un ruido o un grito se convierten de a poco en música), y el *resalto de un movimiento o ritmo visual/sonoro* (Martín pone el ejemplo de la caída al vacío de un pistolero desde un puente de Nueva York en *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948), que se acompaña con un *decrecendo* terminado con un golpe de bombo).

En los tres casos hay una correspondencia métrica entre imagen y sonido, y la aportación de la música en este aspecto es muy apropiada, pero, según Martín, limitada y poco fecunda.

- Función dramática (EMOCIONAL)

Este tipo de música interviene como contrapunto psicológico, ayudando al espectador a comprender la atmósfera y tonalidad humana de una escena. Para Martín, esta modalidad de música es la más frecuente en el Cine.

- Función lírica (ORNAMENTAL/NARRATIVA)

Este último grupo es el encargado de reforzar la importancia y densidad dramática de un acto. A diferencia de la función dramática, a la lírica no le pedimos que sea expresiva y que agregue su sentimiento a los personajes, sino que sea decorativa y contribuya a la tonalidad general, estética y dramática de la película.

Funciones según Roberto Cueto (Cueto, 1996)

- Dar el verdadero significado de un filme (ESTRUCTURAL)
- Crear el tono y atmósfera de un filme (NARRATIVA/EMOCIONAL)

- Acelerar o retardar (NARRATIVA)
- Recrear una época o ambiente (NARRATIVA)
- Anticipar o indicar cuál es el tono o significado de una escena (NARRATIVA)
- Intensificar el sentido de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática (NARRATIVA/EMOCIONAL)
- Dar cohesión a diferentes escenas (ESTRUCTURAL)
- Recuerdo de elementos anteriores (NARRATIVA)
- Clarificar y/o mostrar la psicología o el carácter de un personaje (EMOCIONAL)
- Dar credibilidad a la película (NARRATIVA/EMOCIONAL/ESTRUCTURAL)
- Subvertir la imagen o dar un significado irónico (EMOCIONAL/NARRATIVA)

Funciones según Javier Rodríguez Fraile (Rodríguez Fraile, 2001)

- Función ambientadora (NARRATIVA/EMOCIONAL)
 Para Rodríguez Fraile, esta primera función introduce al espectador en la película, le predispone ante lo que va a visualizar (y sentir) y le guía para interpretar bajo unas consignas determinadas:
 - a) Ambientación contextual
 - b) Ambientación de género
 - c) Ambientación emocional
- Función expresiva (NARRATIVA/EMOCIONAL)

Se encarga de que el espectador perciba unas expresiones básicas que le hagan permanecer atento al desarrollo que sigue la película.

- Función narrativa (NARRATIVA/ESTRUCTURAL)

Esta última función utiliza la música en el filme como un elemento activo dentro del desarrollo de la narración, manifestándose en:

- a) Anticipo a la imagen
- b) Relacionando ritmo visual y musical
- c) Haciendo del silencio un potenciador expresivo
- d) Equilibrando o potenciando escenas
- e) Sirviendo de unión entre escenas con un mismo sentido comunicativo

1.8. Proposición de Funciones de la música en el Cine

Finalmente, como resultado tanto del análisis de las secuencias como de sintetizar de alguna manera las funciones propuestas por los autores leídos, propongo una clasificación con las siguientes cuatro funciones: Emocional, Narrativa, Estructural y Estética.

Gran parte de las ideas que han dado forma a estas modalidades proceden de los distintos análisis audiovisuales estudiados y expuestos en este trabajo, pero también contienen una importante carga personal; mi propia experiencia como espectador o forma de entender lo que la música transmite en una película determinada.

Función musical dominante

Antes de pasar a explicar en profundidad cada una de las funciones que planteo, para poder dotarlas de un sentido completo, voy a recurrir a un concepto utilizado por Justo Villafañe en sus teorías sobre la Imagen: la *función icónica dominante*.

Villafañe establece tres posibles funciones icónicas de una imagen (representativa, simbólica y convencional), pero afirma que la existencia de tres tipos de modelización no implica que haya que considerar tres tipos de imágenes diferentes. Asume que una misma imagen, de manera frecuente, puede cumplir más de una función, por ello, utiliza el término *función icónica dominante* para referirse a la forma de modelización que más peso tenga (Villafañe, 2006:36).

La música, al igual que ocurre con la imagen, es una fuente de información es una fuente de información múltiple, debido a la gran variedad de códigos que posee, adquiridos tanto por factores científicos como históricos. Esta variedad de posibilidades interpretativas hace inevitable establecer la posibilidad de que estas cuatro funciones no actúen siempre de forma exclusiva en una secuencia, y siempre haya una función o funciones dominantes, y otras que subyazcan. Una pieza musical utilizada para cohesionar varias escenas de una película puede también causarnos emoción debido a su ritmo o a su tono, o incluso también pueden aprovecharse sus giros sonoros (cambios de velocidad, sobresaltos de tono...) para contar lo que está pasando en el filme.

Por ello es perfectamente lógico, tras el establecimiento de las cuatro funciones sonoras aplicadas al Cine, utilizar a la hora de analizar la música de una determinada escena cinematográfica el concepto que llamaré *función musical dominante*. Éste marcará la principal intencionalidad que el autor de la escena busca provocar en el espectador con la inclusión de esa determinada pieza sonora. De esta forma, se elimina el posible riesgo a afirmar que la existencia de las funciones viene a decir que su aplicación ha de ser exclusiva.

I. Función Emocional

Michel Chion diferenciaba dos posibles métodos de aplicar emoción en una película mediante la música en relación con la situación mostrada, y que denominaba *música empatía* y *música anempática*. La primera haría referencia a todo aquel sonido que participa en la escena adaptando su ritmo, tono y fraseo en función de la emoción que se quiera transmitir en la película, y utilizando códigos culturales comprensibles para el público. Por su parte, la *música anempática* es aquella que se mantiene indiferente, progresando de manera regular sobre el fondo de la escena. Es fácil pensar que este tipo de música debería congelar la emoción, pero su efecto es justamente lo contrario, pues los sentimientos se intensifican al camuflar el fluir mecánico y artificial que es la propia proyección. Se crea con ello un fondo que da profundidad y continuidad a la historia (Chion, 1993:15-16).

Mi consideración es que la música transmite emoción por sí misma, y por ello simplemente hay que adaptarla a la situación que queramos enfatizar emocionalmente de una película. Esto se puede conseguir de las dos formas que plantea Chion, bien

adaptando la melodía a los distintos momentos de emoción concreta de una secuencia, o bien utilizando una progresión sonora regular. No obstante, la pieza sonora siempre ha de adaptar sus características al tipo de sentimiento que se quiere transmitir. El tempo, las voces, la altura, los instrumentos utilizados han de reflejar claramente la carga emotiva específica. Una escena de acción, por norma general, ha de hacer subir los niveles de adrenalina del espectador, lo cual se puede conseguir con una orquesta interpretando una pieza con un tempo acelerado y gran intensidad, o incluso una canción de rock con las mismas características si se pretende lograr una sensación más desenfadada o mostrar que la escena no es del todo seria y pese al ritmo de la secuencia el espectador puede relajarse. Por otro lado, una escena de amor que busque mostrar el afloramiento de sentimientos en uno o varios personajes (estamos hablando pues de una etapa amorosa inicial, cuando las sensaciones son intensas, pero contenidas) estará acompañada por una música pausada, que invite a la relajación y la reflexión. Un sonido lento de violines es perfecto, pues actúa como calmante y permite al espectador buscar en su subconsciente experiencias similares a las que está viendo, sensibilizándose y conectando de esta manera con la película (este recurso también funciona para provocar tristeza o desolación). Esta tesis no pasó desapercibida para Daniel Levitin, que indica en su libro ‘Tu cerebro y la música’, que la diferente interpretación emotiva de los sonidos se debe a que el ser humano, así como la mayoría de los animales, nace con una predisposición muy fuerte a ello. En la naturaleza, un sonido estruendoso, breve y brusco, suele ser recibido por los animales como un aviso, algo que les pone en alerta. Por el contrario, los sonidos lentos, largos y sin sobresaltos; son interpretados por animales y personas como relajantes y tranquilizadores (Levitin, 2008:100). Esta característica es de sobra conocida y ha sido investigada, y los compositores de bandas sonoras utilizan habitualmente estas variaciones de timbre y longitud para provocar en el espectador a través de la música sentimientos de alerta o de tranquilidad.

La Función Emotiva tiene como servicios:

- Mostrar los estados de ánimo de los personajes
- Marcar el tono emotivo (en una escena o en una secuencia)
- Servir de nexo emocional con el espectador

II. Función Narrativa

Entiendo que cumple una función narrativa dentro de una película aquella música que da algún tipo de información sobre la historia que se está desarrollando, es decir, nos aporta datos acerca del contexto, los personajes, los lugares... así como puntualizaciones dramáticas, o de carácter rítmico que complementa la narración de la misma. Así definido, la función emocional también tendría cabida dentro de esta función narrativa, pues también aporta información útil y necesaria (como cuando se utiliza para mostrar el estado de ánimo de un personaje), pero he decidido separarla debido a su singularidad y alta presencia en la mayoría de los filmes.

La función narrativa de la música en el Cine

- Contexto: Señala o sitúa en la época histórica donde se desarrolla la trama, crea un ambiente determinado, o contribuye a crear un determinado tono estético junto con los decorados, los filtros de color, el vestuario y los decorados... También se encarga de mostrar rasgos de los personajes (lo que he llamado función emocional, que analizo como otra función independiente).
- Ritmo: Acelera o ralentiza el ritmo del film. La música es el principal motor de la velocidad en una película, a veces incluso más que las propias imágenes.
- Identificación: La música puede servir también para identificar elementos de la película. Técnicas como el Leitmotiv (Asociación de una melodía a un personaje, objeto u otro elemento partícipe en la trama de un film) permiten asociar cierta melodía a un elemento, de modo que tras un primer contacto del público con el elemento y la música asociada, las posteriores apariciones de la melodía en cuestión automáticamente evocarán en el espectador la figura que representa.

III. Función Estructural

Aporta información que ayuda a que el espectador perciba con cohesión la historia que le están contando. Funciona como un elemento constructivo, “sostiene” la película. Básicamente, la técnica utilizada es la de englobar varias escenas diferentes en una sola

secuencia. Para ello se utiliza una única melodía constante durante la reproducción de dichas escenas, provocando así, en la mayoría de los dos casos, una de estas dos sensaciones:

- Simultaneidad: hace que el espectador entienda que las escenas agrupadas están sucediendo al mismo tiempo en el hilo temporal de la narración de la película, o al menos en un periodo de tiempo concreto.
- Proceso: esta segunda opción se deduce de la primera, pues se utiliza cuando se agrupan un conjunto de acciones, realizadas por los personajes de la película, con un objetivo común o varios relacionados entre sí. Dichas acciones se desarrollan en un periodo de tiempo concreto dentro del filme, por ello también existe cierta sensación de simultaneidad. Por ejemplo, se ve claramente en la secuencia de la película Tarzán (1999) con la que trabajo en la parte de análisis de este trabajo, cuando se narra el proceso en el que la pareja protagonista construye su hogar en un enorme árbol en medio de la selva. Mediante varios planos unificados por la música, se logra mostrar el conjunto de acciones que realizan los personajes para lograr su objetivo, encajado en un margen concreto de tiempo (unos días, o unas semanas).

IV. Función Estética/Ornamental

La música siempre provoca sensaciones, independientemente de si acompaña a la imagen o no. Esta función subyace siempre que existe la presencia de música en la película. Se trata, por tanto, de una **función intrínseca** de la música que se extiende al Cine. La música, que se define como sonido organizado (González, 2003), tiene por tanto una pretensión de belleza derivada de ese orden. Asumiendo esto, podemos afirmar que esa presencia de música en el filme provocará sensaciones en el espectador independientemente de que esté cumpliendo alguna función en consonancia con la imagen o la trama de la película o no. Por ello, la música siempre está cumpliendo una función estética, como un elemento decorativo más dentro del filme, aunque a mayores realice otras tareas. Su papel siempre sería el de función subyacente, excepto que no existiesen otras funciones de la música en un momento concreto de una secuencia.

SEGUNDA PARTE - ANÁLISIS

2. Análisis de la secuencia de introducción de la película Tarzán

2.4. PELÍCULA

2.4.1. Introducción

Tarzán, es una película de animación estadounidense, estrenada en 1999 y fruto de la factoría Disney. Basada en la novela de Edgar Rice Burroughs, *Tarzán de los monos* (*Tarzan of the apes*, 1914), el argumento difiere en muchos aspectos con la novela original, pero conserva su esencia. La película sigue la estela de personajes masculinos típicos de la factoría Disney, caracterizados por ser diferentes pero finalmente heroicos, como los protagonistas de *El Jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) o *Hércules* (*Hercules*, 1997).

La primera película basada en la novela de Burroughs data de 1932, y fue bautizada de forma homónima al libro, *Tarzán de los monos* (*Tarzan of the apes*, 1932), del director Richard Thorpe. En 1939, se estrenó una secuela de la película anteriormente mencionada, llamada *Tarzán y su hijo* (*Tarzan finds a son!*, 1939), también llevada a la gran pantalla por Thorpe. Finalmente, el último precedente cinematográfico a la película de Disney lo encontramos en *Greystoke, la leyenda de Tarzán* (*Greystoke: The legend of Tarzan, Lord of the apes*, 1984), obra de Hugh Hudson.

La Banda Sonora de la película acaparó los premios más importantes que posee el filme. El año del estreno consiguió el Grammy a Mejor Banda Sonora de Película, y la canción original de la película, *You'll be in my heart*, de Phil Collins, consiguió el Oscar y el Globo de Oro a Mejor Canción.

2.4.2. Ficha técnica

- **Título:** Tarzán
- **Director:** Kevin Lima/Chris Buck
- **Año:** 1999
- **País:** Estados Unidos
- **Género:** Animación

- **Guion:** Tab Murphy (Personaje basado en la novela original de Edgar Rice Burroughs, *Tarzán de los monos* (*Tarzan of the apes*, 1914))
- **Producción:** Walt Disney Pictures (Bonnie Arnold) / Edgar Rice Burroughs Inc.
- **Montaje:** Gregory Perler
- **Dirección artística:** Dan St. Pierre
- **Fotografía:** Animación
- **Banda Sonora:** Marc Mancina (Música) y Phil Collins (Canciones)
- **Duración:** 88 minutos (88')
- **Estreno:** 18 de Junio de 1999, en Estados Unidos

2.4.3. Sinopsis

Finales de la última década del Siglo XIX. Al recalar en una playa desierta tras el naufragio donde zarpaban, una pareja se ve forzada a instalarse en la selva junto a su hijo recién nacido. Pero la jungla es un lugar lleno de peligros, y el matrimonio sufre el fatal ataque de un jaguar. Sin embargo, el bebé es rescatado a tiempo por Kala, una gorila que acaba de perder a su hijo. Tras llevarlo consigo, decide adoptarlo, pese a que Kerchak, su compañero sentimental y líder de la manada se opone desde el principio. Así, el humano crecerá y se desarrollará en la selva, como un primate más, viviendo entre animales y deslizándose por los árboles. Pero todo cambia con la llegada de una expedición humana al hábitat de los gorilas. Es entonces cuando Tarzán conoce a Jane, y se dará cuenta de cuáles son sus verdaderos orígenes.

2.5. SECUENCIA

2.5.1. Sinopsis

Tras sufrir el naufragio del barco donde viajaban, una pareja humana logra sobrevivir junto a su hijo recién nacido, montando en un bote salvavidas. Sin otra opción, llegan a la costa de una zona selvática, donde viven felizmente una manada de gorilas, en la que se incluye una pareja de gorilas con una cría de edad similar al hijo de los humanos. Una vez explorada la zona, la familia humana se instala en un enorme árbol en medio de la jungla, donde construyen una casa de madera. Un día, la pareja de gorilas pierde a su

pequeño a manos de un jaguar, al alejarse de sus padres durante la noche. Tras el terrible suceso, la tristeza invade a los gorilas, y en especial a la madre, hasta que escucha el llanto de un bebé en lo profundo de la jungla que cambiará su suerte.

2.5.2. Contextualización

- Ubicación dentro del conjunto del filme:

La secuencia se sitúa al comienzo de la película, antes de los títulos de crédito. Se trata, por tanto, de la introducción del filme.

- Escenario/s:

La acción se desarrolla en la jungla y en la costa de la misma. En la película no se dan referencias acerca de la ubicación geográfica del territorio, pero en la novela original se encuentra en África.

- Personajes:

En la secuencia intervienen principalmente dos familias, una humana y otra de gorilas. La humana está formada por el protagonista del filme, **Tarzán**, y por **los padres de éste** (Personajes catalizadores); mientras que la familia de simios la forman el macho, **Kerchak**, la hembra, **Kala**, y su **hijo** (personajes catalizadores). También interviene **Sábor**, un jaguar que habita en la selva, y que cumple la función de antagonista en la película.

- Duración secuencia:

2 minutos 59 segundos (2'59'')

2.2.3. Estructura narrativa

- Escenas:

Para facilitar su comprensión, he dividido esta secuencia dramática en ocho segmentos, cada uno de las cuales tiene una finalidad dramática dentro de la película, que he tratado de resumir en sus títulos. La sucesión de las acciones correspondientes a estos segmentos dramáticos se estructura en tres partes, separadas por puntos de giro, siguiendo el esquema narrativo clásico: Planteamiento, Nudo y Desenlace:

PLANTEAMIENTO:

- Segmento 1: INTRODUCCIÓN – CARTEL TÍTULO PELÍCULA (0'-20'')
- Segmento 2: NAUFRAGIO – PRESENTACIÓN HUMANOS (20''-1')

(Punto de giro 1

Detonante: el naufragio

- Segmento 3: PRESENTACIÓN SELVA - GORILAS 1 (1'-1'12'')
- Segmento 4: DESEMBARCO EN UN NUEVO MUNDO (1'12''-1'28'')

1º Punto de giro: los humanos encuentran el árbol donde vivirán, y dejan de estar perdidos en la selva

NUDO:

- Segmento 5: PRESENTACIÓN SELVA - GORILAS 2 (1'28''-1'40'')
- Segmento 6: CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO HOGAR (1'40''-1'58'')
- Segmento 7: LA CACERÍA DEL JAGUAR (1'58''-2'34'')

2º Punto de Giro: La madre gorila escucha el llanto de un niño en la selva

DESENLACE:

- Segmento 8: NO TODO ESTÁ PERDIDO AÚN (2'34''-2'59'')

- Planteamiento:

El planteamiento de la secuencia se corresponde con los cinco primeros segmentos dramáticos. En él se nos muestran dos tramas paralelas: una protagonizada por una familia humana y otra por una familia de gorilas. En este planteamiento asistimos pues a

la presentación de las dos familias protagonistas y de sus circunstancias. En el segundo segmento, que es el primero con desarrollo de la narración (el primero corresponde a la presentación del título), se produce el **detonante** de la historia, que no es otro que el naufragio del barco donde viajaba la familia de humanos, que les obliga a arriar en la selva. Los segmentos 3 y 4 nos muestran el conflicto y la presentación de los personajes (una familia humana que busca un hogar en un territorio desconocido tras sufrir un accidente, y otra de simios que vive en paz en dicha tierra, puesto que siempre ha sido su hogar), así como el escenario donde se va a situar la acción. Tras desembarcar en tierra y vagar por la selva, la familia humana termina por encontrar el árbol donde finalmente se instalará, es decir, dejan de estar perdidos. Este hecho constituye el **primer punto de giro** de la historia.

- Nudo:

La parte central, donde se desarrolla la acción principal de la secuencia, se corresponde con los segmentos 5, 6 y 7. Éstos nos muestran como la familia humana, que ya tiene un objetivo en el planteamiento (construir un hogar para sobrevivir en la selva), lo realiza; y como la familia gorila, a la que se presenta sin ningún objetivo aparente, sufre un revés que condiciona la narración. Aquí llegamos al **punto medio** de la narración: la aparición del jaguar que provoca la muerte del bebé de los gorilas. De este modo, las dos tramas de la secuencia quedan totalmente definidas: una familia humana se instala en la selva, mientras que otra formada por gorilas sufre la pérdida de su bebé, sumiendo en una profunda tristeza a la madre primate. Es entonces, una vez narrado todo lo anterior, cuando se produce el **segundo y último punto de giro** en la secuencia, que prepara el desenlace de la misma: un día poco después del accidente con el jaguar, la hembra gorila escucha en la selva un llanto lejano de un bebé.

- Desenlace:

El desenlace se corresponde con la escena 8 de la secuencia, y se inicia con el segundo punto de giro: el llanto del bebé que la madre gorila escucha en la jungla. Es entonces cuando la primate echa a correr en busca de la fuente de origen del lamento, desesperada (quizá creyendo que pudiera ser su propio hijo), y su búsqueda le lleva a encontrar la vivienda construida por los humanos; cruzando así las dos tramas narradas

y dando un sentido de continuidad al resto de la película, ya que por algo esta secuencia se trata de la introducción de la misma.

Esquema de la estructura de la secuencia:

PLANTEAMIENTO	<ul style="list-style-type: none">- SEGMENTO 1 - SEGMENTO 2 (Detonante) - SEGMENTO 3 - SEGMENTO 4 - SEGMENTO 5 (1º Punto de giro)
NUDO	<ul style="list-style-type: none">- SEGMENTO 6 (Punto Medio) - SEGMENTO 7 (2º Punto de giro)
DESENLACE	<ul style="list-style-type: none">- SEGMENTO 8

2.2.4. Uso de la música

La música es utilizada principalmente en esta escena para narrar los hechos que se van produciendo. La pieza musical utilizada, *Dos Mundos*, consta además de una letra que acompaña la secuencia realizando una función descriptiva muy minuciosa. Así pues, la Función Musical Dominante sería la Función Narrativa, pues indica al espectador de forma muy clara todo lo que ocurre en la historia.

Las funciones subyacentes serán, por tanto, las tres restantes. La presencia de momentos de emoción (Encuentro entre el jaguar y el bebé gorila, descubrimiento por parte de la madre gorila de la muerte de su hijo) está representada también en el plano musical, por lo que existe presencia de Función Emocional.

La Función Estructural la realiza la pieza musical durante toda la secuencia, gracias a la cohesión que aporta unificando las ocho escenas. En otras palabras, la misma canción suena ininterrumpidamente durante toda la secuencia, por lo que, pese a que en las escenas varían el espacio y el tiempo de la narración, se crea la sensación de que pertenecen a la misma estructura narrativa; de esta manera todas son necesarias para dar el sentido correcto a la historia que se cuenta con la secuencia.

Mención aparte merece la Función Ornamental, que como ya expliqué en la parte teórica de este trabajo, es siempre subyacente siempre que exista presencia musical en la secuencia.

- Piezas musicales utilizadas:

Dos Mundos (Phil Collins/Marc Mancina, 1999).

- Función musical dominante en la secuencia:

FUNCIÓN NARRATIVA

- Funciones musicales subyacentes:

FUNCIÓN EMOCIONAL, FUNCIÓN ESTRUCTURAL, Y FUNCIÓN
ORNAMENTAL

2.3. ANÁLISIS DE LA SECUENCIA

2.3.1. Segmento 1: **INTRODUCCIÓN – CARTEL TÍTULO PELÍCULA** (0’-20’)

PUNTOS CLAVE:

La finalidad dramática de este segmento es crear misterio tras el que se oculta un peligro inminente. Este segmento está dividida en dos puntos clave: que tienen su correspondencia estructural con la música.

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
1. FD ² : Misterio Travelling a través de la selva hacia un punto fuera de campo	1. La música va aumentando progresivamente su volumen e intensidad	1. <u>FMD³: Narrativa</u> (Nos dice que hay paz) <u>FSb⁴: Emocional</u> (Sensación de paz)
2. FD: Peligro inminente Primer plano del cartel oficial de la película	2. El volumen deja de aumentar, y se introduce sonido de tambores. Se espera el paso al estribillo, pero se mantiene la música en el paso a la escena siguiente	2. <u>FMD: Narrativa</u> (Avisa que algo va a pasar) <u>FSb: Emocional</u> (Crea tensión)

LETRA CANCIÓN

(Ausencia de letra)

NARRACIÓN

² FD: Finalidad Dramática

³ FMD: Función Musical Dominante

⁴ FSb: Función Subyacente

0"-20": El segmento comienza con la "cámara" (recordemos que es una película de animación) avanzando lentamente entre una selva en medio de la noche. La música comienza a sonar junto a los ruidos nocturnos de la selva (Signos que pretenden indican inquietud, reflejando aparente tranquilidad), y va *in crescendo* (aumentando su volumen) conforme se acerca a su destino (pues una cámara avanzando hacia un punto que no se ve, junto a una música *in crescendo*, invita al espectador a esperar un desenlace inminente, un destino). Finalmente, (a los 14 segundos) aparece un cartel de madera con el rótulo oficial del título de la película (que reza 'Tarzán'), momento en el que los tambores de la pieza musical se hacen más fuertes, poniendo en situación al espectador junto con el reflejo de fuego que se proyecta en la madera del cartel. La conclusión del segmento prepara la llegada del siguiente acto dentro de la secuencia.

Sentidos expresados: El misterio que produce desplazarse entre la silenciosa selva por la noche, junto a una música que va aumentando su volumen es el principal sentimiento mostrado en este segmento, que nos lleva a descubrir que se avecina una situación complicada y peligrosa.

2.3.2. Segmento 2: NAUFRAGIO – PRESENTACIÓN HUMANOS (20"-1')

PUNTOS CLAVE:

La finalidad dramática de este segmento es mostrar el peligro del que avisaba el final del anterior segmento. Se divide en tres puntos clave, que tienen su correspondencia estructural con la música.

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
1. FD: Tensión Presentación familia humana: el padre descuelga un bote salvavidas, ocupado por su mujer y su hijo, del barco que se hunde (DETONANTE)	1. Se mantiene la música igual que en la escena anterior, manteniendo la tensión acorde con la situación mostrada	1. <u>FMD: Narrativa</u> (La situación es tensa) <u>FSb: Emocional</u> (Crea tensión)

<p>2. FD: Resolución</p> <p>Abrazo entre hombre y mujer, a salvo en el bote tras saltar del barco y nadar hasta él</p> <p>3. FD: Inquietud, Desorientación</p> <p>Aparición de la selva, a lo lejos, desde el punto de vista de los personajes</p>	<p>2. Comienzo del estribillo, y con él la parte cantada por Phil Collins como complemento a la música</p> <p>3. Final del estribillo, plano narrado por la letra y matizado con un sutil sonido de viento-metal</p>	<p>2. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(Lo peor ha pasado, personajes a salvo)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Satisfacción, acaba la tensión)</p> <p>3. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(Han de adentrarse en un lugar desconocido)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Inseguridad, desconfianza, desorientación)</p>
--	--	--

LETRA CANCIÓN

Pon tu fe en lo que tú más creas; un ser, dos mundos son
Te guiará tu corazón, y decidirá por ti

NARRACIÓN

20"-40"': La escena se inicia con un primer plano de un bebé. El raccord creado con el plano final del segmento 1 (en el que aparece el cartel de la película), crea asociaciones de sentidos que explican que este personaje es al que hacía mención el cartel: Tarzán). Dicho primer plano inmediatamente se aleja para poder ver que se encuentra en brazos de una mujer sentada en un bote salvavidas que está siendo descolgado de un barco hacia el mar. La música se mantiene igual que en la última parte de la anterior escena (aparición del cartel), manteniendo la tensión creada y justificándola con la situación que se muestra. Pronto se cambia de plano para mostrar que el barco se encuentra en llamas y en proceso de hundimiento, y que hay un hombre pilotando las poleas que están sujetando el bote.

La música se muestra latente, manteniendo la sensación de incertidumbre iniciada en el segmento 1 y creando tensión emocional (pues nadie sabe lo que va a pasar). Esto se consigue gracias a la fuerte percusión que suena durante todo el proceso de descuelgue del bote: el ritmo se acelera, y provoca una sensación de urgencia y tensión (se trata de mostrar que los personajes corren peligro), y también de acción (los golpes de bombo empatizar con el espectador, pues ese ritmo es similar a unas pulsaciones cardíacas aceleradas, exactamente como se deberían tener al vivir la acción que se está desarrollando). El momento de máxima tensión dentro de esa música plana es cuando el hombre salta al agua tras descolgar por completo el bote, y la mujer y el niño (presumiblemente esposa e hijo del valiente) le buscan con cara de preocupación entre las olas.

40"-1': Dos fuertes golpes sucesivos de bombo, que coinciden visualmente con dos primeros planos de la mujer y el hombre (uno por cada golpe) con cara de felicidad contenida y alivio, junto a un tercer golpe, esta vez de platillo (que coincide con un abrazo entre los dos protagonistas); hacen romper por fin la canción (se acaba la tensión en la narración) y dejan paso al estribillo. La voz de Phil Collins se une entonces a la banda sonora (en el segundo 43).

A partir de este momento, letra e imagen caminan entrelazadas en consonancia con la narración y la música. La letra del estribillo se corresponde gráficamente en dos planos:

Plano 1:

LETRA: "Un ser, dos mundos son"

IMAGEN: la cámara enfoca al bebé

Plano 2:

LETRA: "Te guiará tu corazón, y decidirá por ti"

IMAGEN: la cámara enfoca una de tierra cercana al lugar del hundimiento, de apariencia inhóspita

MÚSICA: sutil sonido de un instrumento grave de viento-metal (entre los segundos 52 y 54).

Dicho sonido tiene un matiz serio y deprimente, similar al sonido de las trompetas que suenan en algunos funerales, y contribuye a construir la sensación de dirigirse hacia lo desconocido de los personajes.

Sentidos expresados: Se muestra cómo una familia humana resuelve una situación complicada (escapan de un barco que se hunde), la cual se refleja con tensión; y posteriormente el alivio y la satisfacción que provoca el haber conseguido solventarla, para finalizar con un sentimiento de desorientación al ver que se encuentran en un lugar desconocido.

2.3.3. Segmento 3: **PRESENTACIÓN SELVA - GORILAS 1 (1'-1'12'')**

PUNTOS CLAVE:

La finalidad dramática de este segmento es mostrar la paz y armonía en la que viven los gorilas en la selva. Este segmento consta de un sólo punto clave, que tiene correspondencia estructural con la música.

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
<p>1. FD: Familia feliz</p> <p>Plano de la familia de simios durmiendo acurrucados bajo un árbol en el interior de la jungla, junto al resto de la manada</p>	<p>1. La composición deja paso a una estrofa tras el estribillo. El ritmo se relaja. Se resalta la palabra “amor” de la letra con una flauta</p>	<p>1. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(Los gorilas viven felices en la selva; es un sitio agradable, al menos para ellos)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Sensación de paz)</p>

LETRA CANCIÓN
<p style="text-align: center;">Un paraíso sin tocar, en este mundo de amor Se vive bien, se vive en paz</p>

NARRACIÓN
<p>1'-1'12'': La música cambia, al igual que la acción, para dar paso a la familia de gorilas, similar en número de miembros a la protagonista. Se establece entonces un paralelismo entre ambas familias, pues el cambio de segmentos se produce de forma brusca con un golpe sonoro, se trasponen las imágenes de las dos familias, y la imagen de la barca avanzando de frente hacia la cámara se sustituye con la imagen de los simios en un árbol, cuyo encuadre coincide exactamente.</p> <p>Una vez centrados en la familia de gorilas, se trata de mostrar el lugar donde van a desembarcar los protagonistas. La letra es concisa “Un paraíso sin tocar, en este mundo de amor se vive bien, se vive en paz”, y la composición hace el resto: se pasa del estribillo a una estrofa de la canción, el</p>

ritmo se reduce considerablemente, y se introduce con dulzura una flauta justo en el momento en que suena en voz de Collins la palabra ‘amor’ (minuto 1’08”).

Sentidos expresados: Tranquilidad y paz con la que viven los gorilas en la selva.

2.3.4. Segmento 4: **DESEMBARCO EN UN NUEVO MUNDO** (1’12”- 1’28”)

PUNTOS CLAVE:

La finalidad dramática de este segmento es pasar del estado de desolación y desorientación en el que se halla la familia humana, al de esperanza tras encontrar un nuevo hogar. Este segmento está dividida en dos puntos clave: que tienen su correspondencia estructural con la música.

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
<p>1. FD: Motivación</p> <p>La familia humana llega a la playa del remoto lugar que vislumbraron desde el bote salvavidas, y se adentra en la selva</p>	<p>1. Se vuelve de nuevo al estribillo, con variación en la letra, que sigue narrando lo que pasa, y detalles subyacentes más agudos, que eliminan la tensión anterior</p>	<p>1. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(Pese a ser un lugar desconocido, se ha de buscar un hogar)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Motivación y decisión ante la situación)</p>
<p>2. FD: Cambio de perspectiva</p> <p>Plano del enorme árbol hacia el que se dirigen los personaje (1° PUNTO DE GIRO)</p>	<p>2. Se corresponde con la parte final del estribillo, la que atesora mayor énfasis</p>	<p>2. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(Indica que van a instalarse en el árbol)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Crea motivación)</p>

LETRA CANCIÓN

Suaves huellas dejás en la arena; un ser, dos mundos son
Te guiará tu corazón, y decidirá por ti

NARRACIÓN

1'12"-1'28": La trama vuelve a la historia de los humanos. La música repite el estribillo, acelera el ritmo de nuevo, pero con un incremento de percusión, y un sonido más agudo en los instrumentos de viento subyacentes que provoca una sensación diferente.

Vuelve a haber correspondencia gráfica entre la letra de la canción y las imágenes en las frases “Un ser, dos mundos son” y “Te guiará tu corazón, y decidirá por ti”, mostrando a la familia humana con la primera, y el plano de un gran árbol donde se deduce que van a instalarse.

Los sentidos expresados con esta variación en la música son: desaparece la tensión y la desconfianza hacia lo desconocido y se encara la situación, tanto desde el punto de vista visual como del musical, de forma motivadora. La aventura en la selva pasa de ser una aventura peligrosa a un reto asumido de forma positiva.

2.3.5. Segmento 5: **PRESENTACIÓN SELVA - GORILAS 2** (1'28"-1'40")

PUNTOS CLAVE:

La finalidad dramática de este segmento es reiterar la felicidad de los gorilas, mostrar como permanecen inalterables mientras la familia humana sufre cambios en su historia. Este segmento está formado por un único punto clave, que se corresponde estructuralmente con la música.

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
1. FD: Reiteración felicidad gorilas La pareja de gorilas jugando con su hijo en la selva	1. Se corresponde con otra estrofa, de igual matiz a la anterior (Escena 3), pues el significado es similar	1. <u>FMD: Narrativa</u> (La selva es un buen lugar para vivir) <u>FSb: Emocional</u> (Felicidad, paz)

LETRA CANCIÓN

La jungla cubrirá tu ser, solo amor podría entrar
Se vive bien, se vive en paz

NARRACIÓN ESCENA

1'28"-1'40": Vuelve a aparecer la familia gorila. La música se calma de nuevo al volver a una estrofa, y se muestra, durante este intervalo de tiempo a la pareja de primates jugando con su hijo. Los sentidos expresados son: Transmitir, mediante la moderación sonora y la narración de la letra que la selva es un lugar tranquilo donde se puede vivir a gusto.

2.3.6. Segmento 6: **CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO HOGAR** (1'40"-1'58")

PUNTOS CLAVE:

La finalidad dramática de este segmento es mostrar el cambio de mentalidad de la familia humana, su decisión de salir adelante, y la determinación que asumen para construir su hogar. El segmento está formado por un único punto clave, que se corresponde estructuralmente con la música.

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
1. <u>FD: Determinación</u> Proceso de construcción de una casa en el árbol mostrado anteriormente (Segmento 4) por parte de la pareja humana	1. Se llega al puente de la canción, es decir, la parte musical que precede al final del tema musical (que también es la de mayor carga emotiva). El ritmo se vuelve muy marcado, enfatizado por unos coros que emulan el	1. <u>FMD: Narrativa</u> (Gracias a un gran esfuerzo, y al trabajo en equipo, se consigue construir una vivienda) <u>FSb: Emocional</u> (Decisión,

	<p>sonido que emite un conjunto de humanos al realizar un fuerte esfuerzo. La letra acompaña en la narración</p>	<p>motivación (determinación)</p>
--	--	-----------------------------------

LETRA CANCIÓN

Ponte alerta, saca el valor, la fuerza que necesitas
 construye hoy tu protección, las cosas hoy cambian
 peligro vas a encontrar

NARRACIÓN

1'40"-1'58": La película vuelve a cambiar de escena, utilizando otro recurso gráfico en consonancia con el cambio musical: la mamá gorila lanza a su hijo hacia arriba, y tras salir fuera de plano, el que cae es el bebé humano, y su madre la que le recoge. Comienza aquí otra parte de la historia. La música empieza ahora a sonar con más potencia, con un ritmo muy marcado por golpes homogéneos de percusión. Se busca lograr una sensación acústica de esfuerzo, pues los golpes de los que hablamos son acompañados por unos coros que imitan el sonido que emite un conjunto de seres humanos que realizan un ejercicio físico costoso al unísono (como un equipo de remo).

Sentidos expresados: Se pretende regar musicalmente la parte visual, que muestra al matrimonio humano construyendo su nuevo hogar en el gran árbol de la selva, tarea que requiere un gran esfuerzo físico y un trabajo coordinado entre los dos.

2.3.7. Segmento 7: LA CACERÍA DEL JAGUAR (1'58"-2'34")

PUNTOS CLAVE:

La finalidad dramática de este segmento es mostrar la historia que contiene el punto medio de la acción, que precede al cuarto punto de giro, el cual provoca el desenlace. Este segmento está formado por cuatro puntos clave, que se corresponden estructuralmente con la música

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
<p>1. FD: Tensión</p> <p>Acercamiento entre cazador (jaguar) y presa (bebé gorila), mediante acciones paralelas de los dos personajes implicados corriendo en sentido opuesto. Los personajes van aumentando su velocidad de marcha conforme aumenta la frecuencia de cambio de plano de un personaje a otro, en armonía con la música.</p>	<p>1. La correspondencia entre la imagen y la música en esta escena está marcada de forma muy detallada. Se suprime la parte cantada por Collins, para centrar toda la atención en lo visual y sensorial de la comunión imagen-sonido. La música marca los pasos del cazador y la presa: graves y pesados los del jaguar, y suaves y rápidos los del primate</p>	<p>1. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(La presa y el cazador se acercan, el primero de forma inocente e inconsciente; y el otro con malas intenciones)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Tensión creciente)</p>
<p>2. FD: Sorpresa, acción</p> <p>Persecución del cazador una vez se encuentra cara a cara con su presa, hasta que ésta termina con la victoria del cazador (PUNTO MEDIO).</p>	<p>2. Fuerte golpe sonoro en el momento del encuentro, resaltando la sorpresa y el pánico de la víctima. Durante la persecución, la música transmite tensión; mientras que la resolución musical a la caza resalta la facilidad con la que el jaguar</p>	<p>2. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(Al encontrarse, la sorpresa de la presa es grande. Existe una breve persecución, que se resuelve con facilidad por parte del cazador)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Tensión,</p>

<p>3. FD: Tristeza</p> <p>Reacción de los padres gorilas ante la evidente pérdida de su hijo en las garras del jaguar. El plano se centra en la cara de la madre, que rompe en llanto antes de abrazarse a su pareja al darse cuenta de lo que acababa de pasar.</p> <p>4. FD: Esperanza</p> <p>La manada de gorilas marcha en fila, con la primate femenina a la cola, con gesto triste por la pérdida. Cuando la cámara centra la atención en ella, situándola en primer plano, escucha el llanto de un bebé a lo lejos, lo que cambia su cara de repente, reflejando sorpresa y alerta (2° PUNTO DE GIRO). Inmediatamente sale corriendo.</p>	<p>atrapa a un bebé gorila, sin ningún golpe de efecto fuerte, sino todo lo contrario.</p> <p>3. Tras un breve silencio, vuelve la letra con una nueva estrofa. La música esta vez toma un matiz dramático, utilizando un sonido suave y armónico de instrumentos de viento y coros).</p> <p>4. La música dramática continua, pues este nuevo punto clave se engloba dentro de la misma estrofa, hasta que suena el llanto lejano de un bebé. Justo entonces se detiene la música dramática, y la madre gorila sale corriendo hacia el lamento con el inicio del último estribillo.</p>	<p>urgencia y acción)</p> <p>3. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(Los gorilas descubren que su hijo ha muerto, y la trsiteza les invade)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Tristeza, desolación)</p> <p>4. FMD: Narrativa</p> <p>(La de la madre gorila desaparece al escuchar el llanto lejano de un bebé, que para ella significa una oportunidad de recuperar su anterior familia)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Sorpresa, esperanza)</p>
--	---	--

LETRA CANCIÓN

El llanto no podrá curar la herida de tu corazón
No todo está perdido aún

NARRACIÓN

1'58"-2'22" Finaliza la estrofa de Phil Collins con un contundente "peligro vas a encontrar", y el día se torna noche en la escena, con un bonito juego visual, donde el paso de una parte del día a otra se realiza con un fundido del cielo y el primer plano del rostro de un jaguar, cuyos ojos se funden la Luna y el Sol. La música se encarga también de ambientar la noche con el freno de la percusión (buscando la calma nocturna) y algún sonido diegético, típico de bosques y selvas, introducido de forma sutil. Los dos golpes de tambor que indican el cambio de escena musical se corresponden con dos saltos de una rana que entra en escena y descubre a la familia de gorilas durmiendo juntos en la noche selvática. El anfibio despierta sin embargo al niño simio, que se aleja de sus padres persiguiendo a la pequeña criatura que, sin querer, comienza a acercarse al peligroso jaguar. Aquí comienza uno de los más claros momentos de narración musical: los pasos que da el bebé se marcan acústicamente de forma rápida y delicada, con un sonido agudo e inocente; mientras que el jaguar aparece en pantalla acompañado de unos golpes musicales graves y amenazadores, al unísono con sus pasos. El compositor juega con el acercamiento de las dos partes, saltando de un sonido a otro (al igual que ocurre con la imagen, que salta del jaguar al bebé gorila), reduciendo cada vez el tiempo de duración de cada una hasta el clímax, que tiene lugar cuando el jaguar y el gorila se encuentran, con el correspondiente sobresalto de los personajes y de la música. Cabe destacar el progresivo aumento de volumen durante este segmento dramático de acercamiento. Tras el encuentro, se inicia la persecución, y la carrera de los padres hacia los gritos de su hijo, donde la música resalta la sensación de urgencia y temor con fuerte ritmo. La persecución termina con un plano en el que se ve como el jaguar se abalanza y agarra al bebé de un salto, desapareciendo entre la hierba con otro ágil movimiento (marcados ambos con dos golpes sonoros de índole suave y poco dramática pese a la situación, queriendo mostrar la agilidad y lo fácil que ha sido para el felino capturar a su presa). Tras la captura, la música se silencia un instante, coincidiendo con un plano de la cara de los padres al descubrir lo evidente. Cuando la cámara se centra en la madre, la música vuelve a sonar con clara intención dramática, coincidiendo con el llanto de la mamá gorila y la vuelta de la voz de Phil Collins.

2'22"-2'34" Esta breve escena de tristeza se resuelve con un verso de Collins y un plano de la

manada de gorilas marchando en fila, con la hembra protagonista a la cola, claramente desolada por la muerte de su hijo. Es entonces cuando la cámara se acerca, centrando su atención en ella. Justo en ese momento, la música dramática acaba, y el llanto lejano de un bebé (2'31'') vuelve a despertar el ritmo musical de la secuencia y la hace despegar hacia su clímax final.

Sentidos expresados: Fuerte tensión en el proceso de acercamiento entre presa y cazador. Sorpresa en el momento del encuentro entre ambos. Vuelta a la tensión, y urgencia en el proceso de persecución. Facilidad de resolución por parte del jaguar en la contienda (se muestra la superioridad ante un bebé gorila indefenso). Por último, tristeza de los padres al conocer la pérdida de su hijo.

2.3.8. Segmento 8: **NO TODO ESTÁ PERDIDO AÚN** (2'35''-2'59'')

PUNTOS CLAVE:

Este segmento dramático tiene como finalidad dramática resolver la secuencia, fruto de las consecuencias de los hechos acontecidos en el segmento anterior. Las dos historias, la humana y la gorila, se cruzan. Este segmento está formado por dos puntos clave, que se corresponde estructuralmente con la música

IMAGEN	MÚSICA	FUNCIÓN MÚSICA
<p>1. FD: Urgencia y motivación</p> <p>La hembra gorila atraviesa la selva corriendo, en dirección al punto de origen del llanto. Guiada por intuición, llega al gran árbol donde la pareja de humanos construyeron su casa.</p>	<p>1. El estribillo acompaña esta última escena, aumentando el ritmo con una percusión más notoria (resaltando la acción del momento, pues la gorila corre urgentemente hacia el llanto que escuchó).</p> <p>2. La música trata de</p>	<p>1. <u>FMD: Narrativa</u></p> <p>(La madre gorila se dirige veloz en busca del origen del llanto, sabiendo que necesita ayuda)</p> <p><u>FSb: Emocional</u></p> <p>(Motivación, cierta urgencia)</p> <p>2. <u>FMD: Narrativa</u></p>



<p>2. FD: Magnificencia</p> <p>Finalmente, al llegar la árbol, la gorila se queda mirándolo con gesto de sorpresa, pero sabiendo que es el destino que buscaba. El plano final se divide en dos partes que buscan mostrar la percepción que la gorila, abrumada, tiene de lo que acaba de encontrar: se utiliza un desplazamiento ascendente de cámara, desde la gorila hacia el árbol; primero enfocando al árbol, y después enfocando a la primate</p>	<p>→</p> <p>cerrar la secuencia en esta última escena con un clímax sonoro, haciendo sonar toda la orquesta al completo y al máximo volumen en el momento en el que alarga la última palabra del verso del estribillo.</p>	<p>(La gorila ha llegado a su destino, y lo sabe aún sin ver la fuente del lamento directamente. También le sorprende la construcción humana por su inmensidad)</p> <p><u>FSb: Emocional</u> (Grandilocuencia, magnificencia)</p>
--	--	---

LETRA CANCIÓN

Oye alguien te está llamando; un ser, dos mundos son
te guiará tu corazón, y decidirá por ti

NARRACIÓN

2'35"-2'59" (FIN) La madre gorila, sorprendida por el gemido lejano, echa a correr hacia él. La composición entra en su último estribillo, y la música aumenta su volumen; vuelve la percusión (que había desaparecido en la parte dramática anterior), creando la atmósfera propicia para una escena de acción, en este caso una madre deshijada que corre ante el llanto de un bebé, presumiblemente en apuros. Conforme la escena va avanzando, con diversos planos de la carrera y búsqueda de la gorila; la música va aumentando su intensidad hasta llegar al clímax, centrado en la convergencia de la imagen del árbol donde se asentaron los humanos (mostrado en un plano

ascendente desde la posición de la gorila, buscando engrandecer la ubicación, y marcarla como el destino correcto de la carrera), el final de la última estrofa cantada de Collins (que alarga la última nota) y el final de la pieza musical, con la orquesta sonando al completo, y con el volumen más alto de toda la secuencia.

Sentidos expresados: La música en este último segmento busca aumentar el ritmo, preparando el clímax final. Cuando éste llega, el aumento del volumen y el juego de planos ascendentes provocan una sensación de grandilocuencia, sentimiento asociado a la madre gorila al ver el árbol donde se encuentra la construcción de los humanos.

LA SIGNIFICACIÓN

Como he dicho en la contextualización, la secuencia corresponde al comienzo de la película Tarzán. Trata de servir de introducción a la historia, mostrando de forma rápida y condensada la situación y contexto de los personajes principales al comienzo del filme, así como el lugar donde se va a desarrollar. Al ser una película destinada principalmente al público infantil, se trata de estimular sus sentidos con puntualizaciones rítmicas (tanto en imagen como en sonido) fuertes y concisas, así como con un lenguaje gráfico cargado de metáforas fácilmente entendibles y una canción que acompaña y explica lo que va sucediendo en pantalla, haciendo así prácticamente imposible perder el hilo del guion.

Por lo tanto, la música desempeña aquí una importante **labor narrativa**, marcando hasta el más mínimo punto dramático de la escena. Un ejercicio útil para ver claramente esta función es, una vez vista la escena, escuchar solamente la parte musical. Sin ningún esfuerzo por nuestra parte, nuestro cerebro asociará la música a la historia que acabamos de ver y nos devolverá las imágenes mientras escuchamos la pieza. Esto es debido a que la música ha sido utilizada para contar lo que pasa en pantalla: los movimientos de los personajes, los esfuerzos realizados, sus sentimientos e incluso el paso del día a la noche.

Evidentemente, la presencia de sentimientos en la música; por ejemplo, cuando se muestra la tristeza de la madre gorila al perder a su bebé, también implica la presencia de la **función emocional** de la música de cine. Por otro lado, existe de igual manera una **función estructural** en esta pieza musical, pues se utiliza para unificar las dos historias que se cuentan en la secuencia: la de la familia humana y la de la familia gorila.

Conclusiones

Una vez finalizado éste trabajo de investigación, es necesario comprobar cuáles de las hipótesis planteadas al comienzo del trabajo se confirman y cuáles no.

Recuerdo que las hipótesis planteadas al comienzo de la investigación eran las siguientes:

- Hipótesis principal: Demostrar que la música ejerce en el Cine una función capital, contribuyendo a dotar de sentido a una película, ejerciendo funciones de carácter emocional, narrativo, estructural y estético.
- Hipótesis secundaria: Comprobar si es posible determinar la existencia de lo que en el trabajo he denominado 'Función Musical Dominante', es decir, una función predominante en la música de Cine en un momento concreto de una secuencia. De este modo, si existiesen otras funciones al mismo tiempo, éstas serían funciones subyacentes.

Tras la realización del análisis de la secuencia, las conclusiones extraídas son las siguientes.

- La **hipótesis principal** del presente trabajo, queda demostrada en el análisis de la secuencia de introducción de la película *Tarzán*. Esto se evidencia partir de las conclusiones extraídas en la significación final del análisis. Partiendo de la base teórica descrita en este trabajo:
 - La función Estética u Ornamental estaría presente en la secuencia analizada debido a la presencia de música en la misma, y tendría un papel subyacente al existir otras funciones musicales en todos los puntos clave en los que se ha dividido la secuencia.
 - La función Estructural quedaría reflejada debido a que la secuencia analizada se encuentra englobada acústicamente por una misma pieza musical, *Dos Mundos*, de Phil Collins.

- Por último, la presencia de las funciones Emocional y Narrativa quedaría evidenciada mediante el análisis de la secuencia mediante la división de esta en segmentos dramáticos, y éstos a su vez en los puntos clave donde dichas funciones realizan su papel.

Por todo ello, puedo afirmar que la música realiza en la secuencia analizada un fuerte papel de significación, complementando a la imagen y contribuyendo a dotar de sentido a la narración de la película.

- La **hipótesis secundaria** planteaba la posibilidad de comprobar la existencia de un parámetro que estableciera cuál de las funciones realizadas por la música era la principal. Llamamos a ese concepto 'Función musical Dominante'. Tras la realización del análisis, puedo afirmar que la hipótesis queda demostrada, pues la función Narrativa cumple en la secuencia el papel de función principal. Sería por tanto la Función Musical Dominante, apoyándome en el hecho de que su presencia sea total en la secuencia, y que en cada punto clave se resalten elementos narrativos mediante la música, intensificados en ocasiones con la presencia de una letra que ayuda en la contextualización y comprensión de lo que ocurre en pantalla. Así, las funciones Estética, estructural y Emocional quedan relegadas a un segundo plano, como funciones subyacentes.

Bibliografía

- Adorno, T. & Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Editorial Paidós
- Colón Perales, C.& Lombardo Ortega, M. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfor.
- Cueto, R. (1996). *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer.
- De Pablos Pons, J. (1989). La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, (7), pp. 9-16.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- Fraile Nieto, T. (2004). Funciones de la música en el Cine. En Fraile Prieto, T. (Coord.), *Introducción a la Música en el Cine: Apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Genette, G. (1972). Fronteras del relato. En Barthes, R. (Coord.), *Análisis estructural del relato* (pp. 193-208). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo
- González, A. (2003). *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial
- Károlyi, O. (1976). *Introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal
- Levitin, D. (2008). *Tu cerebro y la música*. Barcelona: RBA Libros
- Martín, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa Editorial
- Miguel Borrás, M. (2013). Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas. *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18 (Especial Octubre), pp. 33-48.

- Navarro Arriola, H. & Navarro Arriola, S. (2003). *Música de Cine: Historia y Coleccionismo de Bandas Sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Nieto, J. (1996). *Música para la imagen - la influencia secreta*. Madrid: Publicaciones y Ediciones SGAE.
- Rodríguez Fraile, J. (2001). *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Sachs, C. (1981). *La música en el mundo antiguo. Oriente y Occidente*. Florencia: Sansoni Editore
- Swight, M. (2013). *Música de película*. Barcelona: Libros Cúpula
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide
- Xalabarder, C. (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Madrid: Paidós Ibérica

Material Audiovisual

Secuencia introducción película *Tarzán* disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=KDWZFoRX3ik>