

**Alfonso Cisneros Cox**

## **Mecanismos de significación de la música en el cine**

Muchas veces se ha escuchado decir que una imagen mal filmada puede ser compensada con una buena música. Esto es cierto, pues la música forma parte de los códigos cinematográficos que actúan con mayor libertad dentro de la banda sonora, susceptible de ser incorporada según el uso adecuado de las imágenes que el director haya seleccionado y quiera transmitir.

La intención de nuestro trabajo es analizar los efectos de sentido de la música en el cine, pero no de las bandas sonoras (*soundtracks*), que solo ayudan a parchar errores, sino de las que están ubicadas con la intención de intensificar el buen uso de las escenas, otorgando así una adecuada lectura del filme.

Como bien señala Roberto Cueto: “La música puede realizar una labor estética de vital importancia para el conjunto del texto fílmico” (Cueto, 1996). Al respecto, también se han manifestado Mark Rusell y James Young, afirmando: “Las bandas sonoras suelen utilizarse para transmitir al espectador aquello que no puede expresarse en palabras: en este sentido,

constituyen una especie de versión musical moderna del coro griego” (Russell y Young, 2001). Aunque este punto será ampliado en el desarrollo del presente artículo, podemos decir que la música es el equivalente al monólogo interior (propio de la literatura y del teatro), el cual nos transmite el estado emocional del personaje, o el del narrador literario, que en este caso se convertiría en el comentario del compositor o director de la película.

El objetivo de la siguiente reflexión propone elaborar un esquema teórico e ilustrarlo con ejemplos de diversas cintas. El esquema que se ofrece debe contribuir a facilitar el análisis de las obras cinematográficas, permitiéndole al espectador ser más consciente de las intenciones que los realizadores han tenido al aplicar la música en cada obra audiovisual.

Es curioso admitir que la música cinematográfica normalmente no aparece advertida, aunque siempre esté presente. Quizá ésa es una de las razones por la cual se le subestima o no se le toma en cuenta, pues su presencia es, de alguna forma, subliminal: como una música que al escucharla no la escuchamos.

De la interacción entre música e imagen se obtienen resultados completamente sorprendentes. Así, Michel Chion dice: “En la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve” (Chion, 1993).

En un libro posterior, el autor señala:

Una escena inmersa visualmente en una atmósfera neutra, pero coloreada de alegría o tristeza mediante la música, parecerá explicar por sí misma este sentimiento, sin necesidad aparente de la música. Inversamente, la propia música será coloreada de cierta manera por la escena a la que esté asociada. Así, imágenes y música exacerban recíprocamente su expresión (Chion, 1997).

Esto lo apreciamos en *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti, filme donde se emplea de forma intensa y magistral el *adagietto* de la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler, pieza que el director repite cinco veces y que, debido al carácter mimético de la obra, nos manifiesta distintos efectos de sentido de acuerdo con el contexto de cada escena.

La música, junto con los sonidos, puede lograr grandes momentos cinematográficos; pero también la completa ausencia de ellos nos ha dado excelentes secuencias, que han llamado justamente nuestra atención por no estar presentes.

Por último, cabe señalar que la banda sonora de toda película está compuesta por tres elementos: diálogos, sonidos y música. Todos están muy ligados entre sí, encontrándose que algunas técnicas usadas con los sonidos son también utilizadas por la música, como perspectiva sonora, aumento o disminución del volumen, puntos de sincronización y otros. De aquí se desprende otro objetivo de esta indagación (en este caso, indirecto): tender un puente entre los compositores, para que su labor –el filme– se enriquezca.

## **La música en la diégesis cinematográfica**

Con relación a la diégesis del cine, la música se manifiesta fundamentalmente de las siguientes formas:

### ***Música diegética***

También es llamada música de pantalla o música de escena. Proviene de una fuente sonora que está dentro de la diégesis narrativa del filme, es parte de la historia misma. Es una música que los personajes oyen y con la que pueden interactuar (cantar, escuchar, bailar).

Sus fuentes pueden ser muy diversas: desde una radio, un *walkman* o un televisor, hasta una orquesta o banda de rock que toca “en vivo”.

La música diegética se subdivide en varios niveles: música diegética *in*, música diegética *off*, alternancia *in/off*, subjetiva interna y objetiva externa.

### *Música diegética in*

El origen de la música, la fuente, está presente dentro de los límites del encuadre. La cámara nos muestra y permanece con la fuente, que puede ser una radio, una persona cantando, un músico. En la película *Sueños*, de Akira Kurosawa, observamos cómo el viajante culmina su recorrido en un pequeño pueblo japonés. Allí presencia una marcha fúnebre sumamente particular, pues, lejos de inspirar melancolía alguna, revela un colorido y una vitalidad singulares que se reflejan en los rostros de los músicos durante la ejecución. Otro ejemplo lo hallamos en aquella evocadora escena de *Casablanca*, en la cual el pianista Dooley Wilson toca el inolvidable tema *As Time Goes By*, compuesto por Herman Hupfeld e incluido en la banda sonora que compuso Max Steiner para este filme, de donde se origina una lamentable confusión que suele atribuirle la autoría de esta famosa melodía a Steiner, quien en realidad no deseaba que se incluyera. La música diegética *in* aparece sin interrupción en la pantalla.

### *Música diegética off*

En este caso, la música proviene de una fuente que no puede ser vista por el espectador, lo que significa que no es

mostrada por la cámara. La lógica del filme nos deja entender que la música está “allí” y que es la adecuada para el lugar. En la película *Cenizas del paraíso*, de Marcelo Piñeyro, somos testigos de una celebración familiar, donde el baile del padre con sus hijos es acompañado por una melodía de inspiración griega, pero cuya fuente no se observa en ningún momento; sin embargo, el hecho de que ellos bailen y el público a su alrededor aplauda al ritmo de la música, nos hace suponer que la fuente está dentro de la narración.

En *Tiempos violentos*, Quentin Tarantino nos muestra una escena que deja muy en claro la presencia de la música en *off*; los protagonistas participan de un concurso de baile. Esta secuencia, memorable para muchos, presenta a los personajes bailando al ritmo del *twist*, bajo una coreografía que queda grabada en la retina y los oídos.

#### *Alternancia in/off*

El protagonismo se alterna: unas veces la cámara enfoca directamente la fuente de la música en escena y otras veces se dirige hacia rostros u objetos vinculados con el contexto, pero el tema musical siempre está presente; no hay una jerarquía establecida. En ambos casos se forma una corriente de información auditiva. Lo importante es recordar que los personajes del filme son capaces de escuchar la música y darle cierto grado de importancia. Un ejemplo característico lo encontramos en la película *El pianista*, de Roman Polanski. En el último tercio de la cinta, el protagonista, Wladyslaw Szpilman, pianista judío-polaco, se ve obligado a tocar la *Balada N° 1* de Chopin para sobrevivir, ante la sutil “invitación” de un oficial alemán que desea confirmar su talento. La imagen se ve alternada por

breves enfoques de los objetos que rodean la habitación y la atenta mirada del militar.

Con respecto a la alternancia existen varias opciones:

La escena recrea una vez la fuente en *in* y luego la cámara muestra otro encuadre en *off*, quedándose en este último. El objetivo puede ser dejar bien en claro que la fuente existe dentro de la escena que se está desarrollando. Escenas así encontramos en el filme *Voces del pasado*, donde la música diagética se anticipa a la fuente. El protagonista tiene doble personalidad: en una el crítico musical Phillip Heseltine, y en la otra el compositor Peter Warlock, con la cual se establece un creciente conflicto luego de conocer a una joven cantante. En un pasaje del filme, Heseltine se acerca al salón donde ella está actuando, pero cuerdas antes de llegar ya se percibe la voz de la joven en la banda sonora, cosa físicamente imposible salvo por el mágico recurso sonoro advertido por el montaje de la cinta.

Se observa solo lo que hace el personaje, sin mostrarse la fuente en ningún momento (*off*). La elección de no revelar de dónde viene la música puede deberse a la existencia de cierta lógica en la escena, que nos lleva a pensar que la fuente de donde proviene la música está dentro del filme. Por ejemplo, un personaje escucha una canción en una habitación, pero cuando sale ya no la escucha con el mismo volumen.

El origen de la alternancia irregular probablemente se debe al deseo de hacer hincapié tanto en la fuente como en lo que esta provoca en el personaje. Por ejemplo, un espectador observa con mucha atención a un concertista mientras ejecuta su acto.

Dentro de cualquiera de estas categorías pueden entrar en juego o no –para dar mayor o menor realismo– el uso de la reverberación, el tipo de sonido que provoca un disco de

vinilo o el de una radio antigua; la perspectiva sonora, el volumen de la música en escena, que puede cambiar de acuerdo al lugar en donde el personaje esté; así como otros recursos técnicos.

### *Subjetiva interna*

Se caracteriza por nacer en el personaje; es decir, se da dentro de su cabeza y además se exterioriza de algún modo. Haciendo una analogía, la música subjetiva interna sería el equivalente de los pensamientos. De esta forma encontramos que el personaje es el único que la puede escuchar (además del espectador). Como ejemplo podemos mostrar dos casos de *Amadeus*, de Milos Forman. En la primera escena que vamos a comentar vemos al compositor Salieri revisando ansiosamente unas partituras originales de Mozart, y mientras su rostro refleja una creciente admiración, en el audio podemos escuchar lo que está leyendo. Así también vemos, en las secuencias finales del filme, a Mozart escribiendo el *Requiem* con la ayuda de Salieri, y en tanto va componiendo el célebre “Confutatis”, resuena la música que está creando. Nosotros, como espectadores, podemos oír brevemente lo que tararea y lo percibimos dentro de la narrativa del filme. Salieri, por su parte, solo puede escuchar la música por breves intervalos.

### *Objetiva externa*

Por negación, deducimos que es la música escuchada por todos los personajes integrantes de una escena, pues la fuente de donde procede la música está claramente indicada dentro de la narración.

## ***Música no diegética***

También se le llama música incidental, de foso o de fondo. Su característica radica en que la fuente de donde proviene el sonido es externa al relato, no está situada en el interior del filme y, por tanto, los personajes no la pueden escuchar. El objetivo es acompañar o comentar lo que sucede en pantalla.

En la cinta *Pelotón*, de Oliver Stone, desde el inicio de los créditos se escucha el *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber, que acompaña la llegada de los soldados a la guerra de Vietnam. La composición posee un espíritu marcadamente melancólico, que anticipa las desgracias que van a suceder.

Brian de Palma también hizo uso de la música incidental en su película *Carlitos Way*. En la escena que tomamos como ejemplo, vemos como Carlitos Brigante abandona un cuarto de hospital, en donde ha descubierto la traición de su amigo. Luego de irse aparece otro personaje que entra a la habitación y saca un arma; finalmente, luego de una serie de planos que aumentan la tensión al máximo, logra matar al traidor convaleciente. Esta escena está apoyada por la música en la siguiente forma: cuando Carlitos se retira de la habitación aparece el tema de suspenso pero en segundo término sonoro (sonando muy bajo) y a medida que se desarrolla la escena, la música va aumentando de volumen (*crescendo*) hasta que llega a su punto más alto cuando se da la confrontación entre el asesino que entra al cuarto y el enfermo.

Un último ejemplo se encuentra en la película *Historias de Nueva York*. Las secuencias iniciales de la primera historia “Apuntes del natural”, de Martin Scorsese, muestran la labor creativa del pintor expresionista abstracto Lionel Dobie, acompañadas acertadamente por el tema *Por tu blanca palidez*, de Procol Harem, que le otorgan a la película un clima musical que se repite a lo largo del filme.

### *Alternancia diegética / no diegética*

En la mayoría de películas, la separación entre ambas es bastante clara; sin embargo, esto se puede transgredir. Tal es el caso de los musicales en que se tienden nexos entre las mencionadas alternancias. Pero también hay películas no musicales en las cuales se hace uso de este recurso en ciertas escenas, lográndose muy buenos momentos cinematográficos. Citamos el caso de *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, cuando todos los personajes cantan al ritmo de una canción cuya fuente precisa se ignora, pero que por la variedad de lugares en donde debería estar hace bastante difícil creer que la música se origina dentro del filme. Otro buen ejemplo lo tenemos en la cinta *Todas las mañanas del mundo*, en la escena en que el protagonista Marin Marais visita a Madelaine, la hija de su maestro, quien está muy enferma. Después de una breve conversación, ella le pide que toque en la viola el tema *La soñadora*; él lo hace, pero luego, mediante una elipsis, nos damos cuenta de que el músico ya está retirándose de la casa y la hija de Sainte-Colombe coge las cintas de los zapatos que Marais le había regalado, para ahorcarse. Pero mientras todo esto sucede, se sigue escuchando el tema como música no diegética, sin interrupción.

En este ítem se inscriben los musicales, género que tuvo su máximo apogeo en los años cincuenta. Dos películas sirven como ejemplo: *Todos dicen te amo*, de Woody Allen; y *Chicago*, de Rob Marshall. En ambas coexiste una voz en escena que es acompañada por una orquesta que se encuentra fuera de la película (no diegética), pero que tiende nexos con lo que sucede en escena, acompañando fielmente la acción.

Por último, cabe mencionar el caso de *Mullholand Drive*, de David Lynch, quien en una propuesta muy interesante, se

divierte con el espectador haciéndole creer cosas que finalmente no son. Un ejemplo muy pequeño: en la escena del bar Silencio, hay una cantante que está ejecutando su acto. Todos pensamos que es música diegética; sin embargo, en determinado momento la cantante se desmaya pero su voz sigue escuchándose, lo cual hace que se convierta en una singular música no diegética, sin lograr que se perciba la fuente.

### *El valor añadido*

Según Michel Chion (1997), el valor añadido

... es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente.

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que el sonido enriquece varias imágenes dadas, hasta hacer creer, en la impresión inmediata o en el recuerdo que de ellas se tiene, que esta información, esta expresión, se desprende de un modo natural de lo que se ve, contenida en la sola imagen.

Este fenómeno de valor añadido funciona sobre todo en el marco del sincronismo, permitiendo establecer una relación inmediata entre algo que se ve y algo que se oye. En particular, todo lo que en pantalla es choque, caída, explosión, emoción, intensidad musical, adquiere por medio del sonido una consistencia, una materialidad imponente.

El ejemplo que sigue, de la película *El joven Manos de Tijera*, de Tim Burton, es una muestra de música no diegética

muy particular. En la escena en que Kim (Winona Ryder) está preparando arreglos para un árbol de Navidad, ella siente repentinamente una emoción muy intensa a la vez que va surgiendo la música de Danny Elfman. Kim sale al exterior, acompañada por la sugerencia del tema, levantando los brazos y danzando, mientras que a Edward “Manos de Tijera” (Johnny Deep) se le percibe esculpiendo un ángel de hielo. Entre los sonidos naturales de la escarcha y los cristalinos acordes de la música de Elfman, la banda sonora se ve interrumpida por la voz del enamorado de Kim, quien rompe todo el hechizo con una exclamación severa, despojándola del sutil encanto. Entonces nos encontramos ante una secuencia que merece una interpretación muy personal en cuanto a la relación entre música y estado de ánimo del personaje. No existe ninguna evidencia, ninguna fuente en la pantalla, que indique que la música sea subjetiva (es decir, subjetiva diegética), pues no se revela puntualmente. Pero la escena, por su construcción, genera ambigüedad; quizá una ambigüedad bien lograda, donde se realza el valor añadido y resalta sutilmente la psicología del personaje.

De igual forma el valor añadido aporta mucho a la escena inicial de *Casino*, de Scorsese, donde observamos cómo el personaje principal vuela por los aires luego de que su auto explota. Esto se da con el último coral de *La pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach como fondo. La combinación de las imágenes del cuerpo volando y las luces de neón, nos sugieren múltiples cosas. Quizás lo que el director quería transmitir era una ironía de la ciudad de Las Vegas, asemejando las luces de las marquesinas (con ayuda de la música) con los vitrales de las iglesias católicas; pero es la música, definitivamente, la que genera ese aire tan especial en estos minutos iniciales.

## **Efectos de la música**

### ***Efecto sincrónico***

El efecto sincrónico es similar al conocido *playback*; la imagen actúa colocada con posterioridad al rodaje de la película gracias al montaje, cuidando que los acordes suenen al mismo tiempo de lo que se ve en pantalla; tiene semejanzas con el *videoclip* debido al uso de la sincronización.

Dentro de esta categoría se sitúan los puntos de sincronización (P.D.S.), en los cuales se hace coincidir algún estruendo orquestal con un cambio de plano en el que se muestra una escena cómica o de gran violencia, al contrario, una pequeña ejecución en las cuerdas con el movimiento delicado de un personaje. Este efecto se caracteriza porque hay algún cambio en el desarrollo de la música que coincide con un cambio en la imagen (tanto en el cambio de plano como en el de movimiento interno).

En la historia del cine se han dado dos formas de sincronización:

- Con la escena ya montada, el compositor procede a crear la música buscando que se acople a la perfección con lo que se ve en pantalla. Se procede a crear la pieza musical primero y luego se montan las imágenes de acuerdo con el ritmo de la música.
- Se puede rodar la escena teniendo en mente una coreografía basada en una música ya creada o seleccionada. Un ejemplo típico es el de los musicales.

De las dos formas de sincronizar la más común ha sido la primera, aunque no por ello la segunda ha tenido resultados menores. Recordemos el asesinato del coronel Kurtz, en-

carnado por Marlon Brando en *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, al ritmo de la música del grupo The Doors; o en *2001 odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, la escena del *Danubio azul*, composición de Johann Strauss hijo; o *Fantasia 2000*, de los estudios Disney, en la cual resulta mucho más evidente la intención de sincronizar todas las imágenes con piezas del repertorio musical clásico.

El mismo efecto es logrado por Eisenstein en el *Acorazado Potemkin*, cuando en los minutos finales se aprecian una serie de planos que alternan imágenes de marinos trabajando apresuradamente y planos de las máquinas del barco. Estos planos están unidos por la música de Schostakovich, cuyo *score* mantiene un ritmo mecánico, que imita hasta cierto punto lo que aparece en pantalla.

Otro efecto que también incluimos es el recurso denominado *mickey-mousing*. Propio de los comienzos del cine, consiste en subrayar cualquier acción del personaje o ruido natural con un sonido orquestal. Quien más uso le dio a este efecto fue el compositor Max Steiner, sobre todo en el clásico *King Kong* (1933) y en *El delator* (1935). Este recurso, característico de los dibujos animados, se dejó de lado poco a poco, por considerarse demasiado redundante y hasta cierto punto chabacano. Aún se utiliza, pero con mucha restricción.

### ***Efecto temporal***

Como su nombre lo indica, actúa sobre el tiempo. La música da duración y ritmo a la acción de la pantalla, crea un tiempo psicológico (para el espectador), que puede estar totalmente separado del tiempo real.

El modo de actuación de la música está situado en tres niveles, que explicaremos en los párrafos que siguen.

Potencia mucho más el uso que se le da a la cámara rápida, teniendo también la música un *tempo* rápido. Por lo general está asociado con la comedia. En la película *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, se usa este efecto temporal, sumamente jocoso, cuando el protagonista de la historia tiene relaciones sexuales con dos mujeres simultáneamente. Toda la escena se presenta en cámara rápida, acompañada del fragmento final de la obertura de la ópera *Guillermo Tell*, de Rossini, caracterizada por un *tempo* más rápido que el usual, pues se trata de una versión acelerada que Walter —o Wendy— Carlos realizó en sintetizador, a pedido del propio Kubrick. Otro ejemplo de este efecto se muestra en la película *Koyaanisquatsi*, de Godfrey Reggio, bajo la producción de Francis Ford Coppola, donde la sincronía entre música e imágenes es la norma. Las escenas de cámara rápida son más potenciadas por la música de Philip Glass, quien creó una banda sonora con un *tempo prestissimo*.

Otro aspecto es el que favorece el uso de la cámara lenta o *ralenti*, en este caso con un *tempo* lento. Brian de Palma, en el filme *Los intocables*, nos provee de un excelente ejemplo con la escena de las escaleras del metro. Allí todo fue filmado con este *tempo*. Vemos cómo la cuna del bebé va cayendo lentamente, al igual que todas las personas que son asesinadas. La música, al igual que las imágenes, es muy lenta, con lo cual hace posible que la escena sea más creíble.

El último caso es uno de los más interesantes y es el más ligado al llamado tiempo psicológico que mencionábamos líneas arriba. Ante una imagen rodada en velocidad normal, se puede aplicar un tema musical que puede tener un *tempo* rápido, normal o lento. La elección del ritmo de la música afectará la percepción que tenga el espectador con respecto a la acción que se observa en la pantalla. En las escenas finales de

*El tigre y el dragón*, de Ang Lee, ocurre un enfrentamiento entre las protagonistas: una de ellas va cambiando de armas a lo largo de la lucha, y cada vez que esto sucede el *tempo* va en aumento, de una forma sutil, generando mayor tensión en los espectadores.

Otro ejemplo se puede encontrar en la película *El joven Manos de Tijera*. Cuando el protagonista está cortando el cabello a un grupo de mujeres, hay un cambio de música: con la primera mujer la música es rápida, mientras que con las otras la música es distinta, más lenta, más ceremoniosa, debido a un cambio de *tempo*. De esta forma, gracias al efecto temporal, el espectador percibirá los movimientos del protagonista más rápidos de lo que son en realidad, pues finalmente hará los mismos movimientos cuando corte el cabello a los demás personajes. Otro caso es el de *Requiem por un sueño*, de Darren Aronofsky. En una de las escenas vemos cómo la madre del protagonista desempeña las labores domésticas. Esto se nos muestra en cámara rápida, pero en este caso la música tiene un *tempo* lento, lo cual le da un efecto muy particular, no solo en relación con el tiempo sino también con el sentido de la escena. Se percibe un contraste entre lo que se ve y lo que se escucha, contraste que parece ser un comentario del director y/o músico, sobre la situación por la que está pasando la mujer.

Una característica del efecto temporal es que tiende a inscribir la escena en un paréntesis, separándola del resto de la película. Según Michel Chion (1997): “La música introduce una especie de estilización, por contracción o dilatación del tiempo, creando una especie de burbuja donde los acontecimientos están desligados del tiempo fugaz”. Por ejemplo, en el caso de *Los intocables*, de Brian de Palma, la escena de las escaleras y la cuna está registrada en cámara lenta; tiene un drama-

tismo muy particular, pues las emociones son llevadas al límite, haciendo que la escena quede grabada en la mente del espectador.

### ***Efecto empático***

La música se acopla o adhiere a lo que sucede en la pantalla, sirve para hacer hincapié en el sentimiento de la escena, para transmitirnos lo que el personaje siente en ese momento; se busca la identificación del espectador, su emoción. Se puede decir que se produce una “redundancia” entre lo visto y lo oído. Un ejemplo evidente se aprecia en la película *Los puentes de Madison*, de Clint Eastwood. La protagonista viaja con su esposo en la camioneta familiar. Al detenerse en el semáforo, observa a su nuevo pretendiente, quien la espera para irse juntos. Entonces debe decidir entre quedarse con su esposo o huir con el fotógrafo. La música acompaña ese momento, logrando un efecto muy intenso para ella.

### ***Efecto anempático***

Tiene como propósito acentuar la música diegética con relación a los personajes y agregar durante la misma escena, de forma intermitente, música no diegética, otorgando un cambio emocional a la escena, sin que la banda musical inicial desaparezca implícitamente de la diégesis. En conclusión, lo que se busca es acentuar la diferencia entre lo que hacen los personajes y lo que pasa en el mundo exterior. Por lo general, este efecto se asocia con escenas de mucha violencia en las que el entorno, durante o después de la escena, sigue su curso normal, como si nada hubiese sucedido.

En *El silencio de los inocentes*, de Jonathan Demme, en la escena en que el doctor Lecter escapa de su prisión, los guardias le traen la comida mientras él está escuchando una pieza musical muy serena: *Las variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach, pero cuando se enfrenta a los policías, la pieza inmediatamente es reemplazada por una música violenta, que resalta la crudeza del ataque de Lecter; sin embargo, luego de los asesinatos, la música de Bach reaparece en la diégesis normal de la escena y es disfrutada de nuevo por el doctor. El uso de las dos pistas musicales, la diegética de Bach, que se escucha desde un tocacintas, y la no diegética de Howard Shore, que sirve para resaltar la diferencia entre ambas y aumentar la ansiedad del audioespectador.

## **Funciones de la música**

### ***Funciones con respecto al personaje***

#### *El leitmotiv*

Es la melodía que caracteriza a los personajes principales. Sirve para identificarlos y delimitarlos; los acompaña durante todo el filme o en los momentos más importantes de la historia. El *leitmotiv* se usa de varias formas, de las cuales mencionaremos dos fundamentales:

- *Asociado a un personaje, lugar u objeto.*- Por ejemplo, el héroe de la serie de películas *Indiana Jones*, de Steven Spielberg, cuenta con un *leitmotiv* que lo caracteriza; lo mismo ocurre con Darth Vader, oscuro personaje de la trilogía inicial de *La guerra de las galaxias*, de George

Lucas. Ambos *leitmotiv* son sencillos y fácilmente reconocibles.

El *leitmotiv* también puede estar asociado con lugares u objetos: el desierto tiene su propio tema en *Lawrence de Arabia*, compuesto por Maurice Jarré; y Rosebud, en el *Ciudadano Kane*, posee también un tema que la identifica, cuya autoría pertenece a Bernard Herrmann. Igual sucede con Tara, la hacienda donde se cría Scarlet, en *Lo que el viento se llevó*. Aquí el tema se usa en los créditos iniciales, donde se muestran imágenes del lugar con una música ejecutada a toda orquesta y con un aire muy positivo, reflejo de la situación que se daba en ese momento. Luego, en la clásica escena de Scarlet con el puño alzado sobre un fondo rojo, escuchamos el mismo tema pero con un aire más trágico, en consonancia con lo que ha sucedido: Tara queda destruida luego de la guerra civil, y son la miseria y el hambre los que predominan ahora.

Los *leitmotiv* pueden ser, como ya lo mencionamos, individuales, pero también pueden referirse a grupos. En *Los siete magníficos*, de John Sturges, cuando todos los pistoleros están por fin unidos, se escucha un tema musical “a toda orquesta”, que se repetirá cada vez que actúen como grupo en la película.

- *De acuerdo con el uso.*- Puede repetirse el mismo *leitmotiv* durante todo el filme. Se puede ir desarrollando a la par del personaje, haciéndose escuchar esbozos del tema o tocándolo sólo con ciertos instrumentos, que pueden ir en aumento, hasta que finalmente se muestre todo el tema por completo, o entonado por toda la orquesta. En la película *Indiana Jones en busca del Santo Grial*, de Spielberg, cuando el héroe es todavía un niño y toma por primera vez un látigo (algo que será parte de su futura indu-

mentaria aventurera), se escucha un breve esbozo del *leitmotiv* que lo caracterizará en sus aventuras como adulto.

Una clara muestra de lo que decimos al comienzo de este párrafo, la hallamos en la película *8 millas*. En los minutos iniciales se escucha un desarrollo lento y parcial del *leitmotiv*. A la mitad de la película se vuelve a escuchar el tema, pero esta vez acompañado de la voz del personaje principal (pero en no diegética); por último, en los minutos finales se escucha el tema completo. Este desarrollo tiene una razón de ser, en los minutos iniciales suena muy poco desarrollado porque el personaje principal está confundido y derrotado, sin saber a dónde va su vida. La segunda vez que se escucha es cuando él va tomando el control de su vida e intuye qué debe hacer, pero todavía no está seguro. Al final el tema suena completo porque el personaje ya sabe lo que tiene que hacer y está decidido a hacerlo. El tema entonces se puede entender como el símbolo del éxito futuro de Eminem.

Un recurso interesante es el de enfrentar los *leitmotiv*. Esto puede ocurrir cuando los personajes pelean, física o verbalmente, y se opta por una alternancia de *leitmotiv* hasta que finalmente prevalezca uno de ellos. Uno de los mejores ejemplos de este antagonismo lo hallamos en *Alexander Nevsky*, de Serguei Eisenstein, con música de Serguei Prokofiev: cuando se produce la lucha entre rusos y alemanes, sus respectivos *leitmotiv* se alternan, hasta imponerse el del pueblo ruso. Interesante es mencionar el carácter de los *leitmotiv*: para los alemanes se recurre a un tema oscuro, con los trombones, que otorgan a este ejército un halo de maldad. En el caso de los rusos, su tema es positivo y rápido, de hidalguía y valor.

En *Enemigo al acecho* se da una situación parecida. Dos francotiradores rusos son emboscados por un francotirador alemán; los planos se alternan, siendo el tema de los rusos muy inocente, mientras que el del alemán muy amenazador. La alternancia se va dando a lo largo de varios minutos, pero a medida que pasa el tiempo, el *leitmotiv* del alemán es el que prima. Esto da una sensación de que los rusos son envueltos por la presencia del alemán que parece estar en todas partes. Cabe resaltar que el personaje nunca se muestra completamente; es la música la que nos indica que las botas, el arma y el cigarro le pertenecen.

### *La psicología*

Sirve para expresar lo que el personaje no dice o no puede decir e ilustra sus emociones (alegría, tristeza, miedo). También puede acentuar el parlamento del actor, dándole una fuerza de la cual carece por sí solo.

Tal es el caso de una de las escenas iniciales de la película *De prisa, de prisa*, de Carlos Saura. El protagonista está en un bar observando a la muchacha que atiende, cuya belleza lo ha impresionado, mientras se escucha una rumba flamenca que previamente su amigo ha seleccionado en la rockola. La mirada del muchacho hacia la chica revela enamoramiento, pero es la música que lo acompaña la que nos permite ingresar en esa atmósfera y percibir lo que siente.

En *Shine*, de Scott Hicks, hay una escena que muestra a David Helfgott interpretando el *Concierto N.º 3 para piano y orquesta* de Rachmaninoff. Se muestra de forma normal el teatro en el cual se ejecuta dicho concierto. Pero de pronto se produce una alteración en el tiempo real de la diégesis. Me-

diante un tiempo interno, imagen y música empiezan a diluirse, como si estuviéramos inmersos en una atmósfera irreal en la cual resalta el conflicto interior que está viviendo el artista. Por ejemplo, las manos que presionan las teclas no concuerdan con la sincronización fiel de lo que se está produciendo; la música se percibe deformada y se ingresa en un tiempo particular, algo similar a la música diegética subjetiva, pero sin dejar de ser un recurso aparente e interno, mientras que en el escenario todo transcurre normalmente.

Encontramos otro ejemplo en la última escena del filme *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti. Recordemos a Gustav Von Aschenbach sentado en la playa, quien a pesar de estar agonizante no cesa de contemplar al efebo Tadzio, símbolo de belleza y perfección. A lo largo de toda esta secuencia el *adagio* de Mahler nos toca y conmueve, comunicándonos el íntimo y patético sentimiento del compositor.

En el filme *Vestida para matar*, vemos perfectamente el uso de la música. La mujer está en el museo y de pronto se le acerca un tipo que desea flirtear con ella; se dan una serie de rechazos y acercamientos que hacen que la mujer siga al hombre. Durante toda esta secuencia, que no tiene sonido, vemos cómo las emociones de la mujer (angustia y decepción, entre otras) se van dando mientras ella camina. Estas emociones son potenciadas por la música que acompaña la escena y que refleja todos estos sentimientos.

### ***Funciones respecto de la escena***

Actúa en forma de contrapunto; esto es a la manera de una técnica que añade varias voces musicales a una melodía básica. Lo hace de varias formas:

### *Sustituye un sonido real*

En este caso, un sonido natural (el crujido de una puerta, el graznido de un ave, el encendido de un motor, la palabra humana, etc.) es reemplazado poco a poco; es decir, el sonido natural se oye pero finalmente es sustituido por un tema musical. Otra opción es que nunca se escuche el sonido natural y que este sea reemplazado por la música, a modo de imitación. La última técnica descrita es el *mickey-mousing*, ya mencionado líneas arriba.

Para el primer caso, tenemos el ejemplo de *Amadeus*: en una escena, Mozart soporta el estridente parloteo de su suegra, pero de un momento a otro, por un efecto de disolución, la voz de una soprano se superpone a los chillidos. Como producto de su genialidad, el músico está concibiendo el agudo canto del personaje de “La reina de la noche” para su futura gran ópera *La flauta mágica*.

### *Sublima un sonido ambiental*

Un sonido natural es opacado por la presencia de la música. En este caso, el sonido natural disminuye o desaparece, dando paso a un sonido intencional, el *soundtrack*. Aquí, la música no busca imitar el sonido natural: el sonido simplemente pasa a un segundo término sonoro o se apaga. En la película *El Padrino III*, de Francis Ford Coppola, en la escena en la cual tratan de asesinar a Michael Corleone, pero por error matan a su hija, los gritos de desesperación de Michael y todos los sonidos naturales son sustituidos por la música de la obertura de la

ópera *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, el único acompañamiento que recibe la escena, violentamente interrumpida por los sonidos naturales de la acción.

### *Anticipa o intensifica el significado*

Anticipa, pues al no tener más datos de lo que sucede en la pantalla, es la música la que nos da una pista de lo que puede acontecer en un futuro cercano. Es muy usada cuando existe un plano neutro (plano de un edificio, de un avión, de una carretera u otros), cuya presencia no nos brinda mayor información: la música asignada le otorgará significado. Como ejemplo están las escenas iniciales de dos películas: *Psicosis*, de Hitchcock, y *El resplandor*, de Kubrick. En la primera, la música agobiante de Bernard Herrmann acompaña un gran plano general de la ciudad de Phoenix, sin que se den mayores datos sobre lo que va a suceder; en la otra película citada, una pieza musical muy oscura, tenebrosa diríamos, acompaña el *travelling* que sigue a un auto que va por la carretera.

Intensifica, porque subraya lo que sucede en la pantalla; acompaña la acción que se está dando; resalta las escenas que tienen verdadero peso dramático; particulariza la escena diferenciándola de las demás. Tal es el caso de la famosa escena de la ducha en *Psicosis*, que no hubiese provocado tanto impacto en el público si se le hubiera suprimido la música, como fue la intención primera del director inglés, quien cambió de idea al escuchar la electrizante partitura de Herrmann.

En *El piano*, de Jane Campion, se muestra una escena en que la protagonista es perseguida por su esposo, quien finalmente le corta un dedo. En ese momento dramático escuchamos el tema principal de la película, que, a pesar de los he-

chos, no es un tema que cause tensión, pero sin embargo ayuda a que la escena logre un gran pico dramático.

### *Proporciona cohesión y unidad*

Cohesiona, pues une acciones que transcurren paralelamente en distintos lugares y tiempos. La música, en este caso, se usa para unir planos de distintos contextos; a este recurso también se le denomina “música soporte”, porque crea una unidad audiovisual. Está como ejemplo la película *Réquiem por un sueño*, de Darren Aronofsky. En ella hay dos escenas que se alternan: en una vemos cómo Harry y Tyron deciden comprar un kilo de droga para microcomercializarla después; en la otra vemos a la madre de Harry, Sara, llenando un formulario para un programa concurso y depositándolo luego en el buzón de correo. La música que unifica estas escenas es muy oscura, hasta cierto punto trágica, pues anticipa o señala que es el comienzo del fin para ambos.

Además, unifica las escenas, porque suaviza las transiciones y los cortes; asimismo, ayuda a que los saltos temporales sean vistos como una unidad y no como partes fragmentadas. En *La naranja mecánica*, de Kubrick, se ve al personaje de Alex, un joven pandillero, entrar en su habitación después de haber realizado sus fechorías durante la noche. En ese momento coloca en su casetera el segundo movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven. Apenas empieza a escucharse la música, es notoria una sincronía en contrapunto, entre lo que se oye y lo que se ve: al ritmo de los compases de este singular movimiento, la cámara enfoca un afiche de Beethoven, unas esculturas de Cristo sufriente y otros objetos que adornan la habitación como si estuvieran danzando gracias a la interacción entre ritmo e imagen. Luego observamos un sal-

to de tiempo cuando la madre de Alex toca la puerta de su habitación para que salga de la cama, hasta llegar por un efecto elíptico hacia el muchacho, que ya despierto sale de su recámara con dirección a otro ambiente de la casa. Durante todo este largo episodio la música de Beethoven acompaña las distintas escenas sin interrupción.

En el *Padrino I*, la célebre escena final, donde se dan una serie de asesinatos, nos sirve para apreciar cómo la música une los diversos planos. Esta parte como música diegética *off*, para luego convertirse en música no dietética; en resumen, se da una alternancia musical.

#### *Opera por contraste*

Se da un contrapunto analógico en la escena, que le otorga a la diégesis un significado paralelo que no corresponde a la acción real de la escena. En este caso podríamos hablar de una metáfora sintética cinematográfica que actúa en oposición a la propia imagen, dándole nuevas sensaciones a la imagen real y enfatizando el efecto de sentido. Como ejemplo hallamos el adagio de la batalla de *Ran*, de Akira Kurosawa, en donde observamos que la música de Toru Takemitsu no sigue la acción fielmente (carreras de soldados, caballos al galope, luchas cuerpo a cuerpo), sino que ofrece un fascinante efecto de contraste: los personajes parecen moverse con más lentitud y la escena alcanza mayor intensidad, provocando un sutil patetismo.

#### *Opera por ironía*

Se presenta un contrapunto antitético, como un oxímoron entre la escena manifestada y un agregado musical que con-

trasta con la realidad diegética del filme. Encontramos un claro ejemplo en *Bonnye y Clyde*, cuyos asaltos a bancos están acompañados por el ritmo alegre de un banjo, o las prolongadas escenas de Alex en *La naranja mecánica*, en que una música divertida de Rossini, perteneciente a la obertura de *La urraca ladrona*, secunda las acciones excesivamente violentas que realiza Alex con placer: desde el intento de violación, pasando por la pelea entre pandillas, hasta el irresponsable y veloz trayecto en auto, que culmina en la casa del escritor. En estos aspectos no existe una correspondencia fiel y natural entre lo que se ve y lo que se oye.

Quentin Tarantino, en *Kill Bill vol. 1*, también nos da motivo de comentario. Cuando la novia está peleando con los asesinos, hay un momento en el que hace movimientos de *breakdance* con las espadas y descuartiza a sus enemigos; luego se levanta y se va corriendo. Toda la secuencia está acompañada por una melodía de carácter alegre. La combinación de música e imágenes juega con lo ridículo sin abandonar la violencia.

## **Funciones respecto del filme**

### ***Música-eje***

La música otorga una atmósfera a la película y caracteriza una intención emotiva. Le confiere unidad, pues puede darse el caso de que un mismo tema con algunas variaciones se repita a lo largo de todo el desarrollo de la historia, o que en la banda sonora existan canciones construidas de diferente forma, pero caracterizadas por un mismo espíritu.

En el caso del *soundtrack* de *Il Postino*, con música de Luis Bacalov, se escuchan melodías muy parecidas entre sí; además, tienen cierto grado de inocencia –como el protagonista–, lo cual le imprime un aire de nostalgia a la mayoría de las escenas del filme, que contribuyen a conmovernos e identificarnos con Mario Ruoppolo. De esta forma, la similitud de esos temas musicales sirve para conferir un determinado carácter a la cinta.

En la película *Las horas*, de Stephen Daldry, podemos escuchar una banda sonora que se caracteriza por tener un espíritu melancólico y hasta cierto punto de angustia y prisa. Compuesta por Philip Glass, la música colabora para que los personajes se perciban como destinados a la desgracia. Cabe anotar el hecho de que las tres historias que se muestran están unidas por la música, entrelazando tiempos y destinos.

### ***Recrea una época***

La música puede usarse para remitir al espectador a una época. Esto aparece claramente en las películas de carácter historicista, donde se ven y a la vez se escuchan composiciones de períodos determinados, ejecutados por grupos característicos correspondientes a la historia y la época, que se presentan en la diégesis del filme. Entre los muchos ejemplos podemos mencionar las cintas *Shakespeare enamorado*, *Juana la loca* y *Enrique VIII*.

Además, existen ciertos convencionalismos que se han ido construyendo a lo largo de la historia del cine. Así, según Roberto Cueto: “La percusión puede ser asociada con África o la Polinesia; la guitarra con el mundo hispano; la gaita con Escocia; y el laúd, la viola de gamba o los coros en latín con la Edad Media” (Cueto, 1996).

La recreación arbitraria de una época a veces se originó en la falta de referentes acerca de cómo sonaba la música en un determinado período. Por ejemplo, no se han conservado ejemplos musicales de las antiguas Roma y Egipto, de tal modo que los compositores debieron inventar un tipo de música que pareciera corresponder a esos imperios.

El proceso creativo de otras culturas implica una profunda investigación por parte de los compositores, para reflejar la cultura de otros países. El objetivo primordial es adaptar la música a los oídos de Occidente (decimos Occidente, pues ha sido el que mayor distribución ha logrado).

### *Le otorga credibilidad*

Ciertos filmes requieren más música que otros. Puede ser que una cinta que trata sobre los conflictos laborales del hombre de hoy no recurre a mucha música; en cambio, una película de ciencia ficción o de terror sí lo hará para ser más creíble; es decir, para ser aceptada por el audiospectador. El público necesita elementos para introducirse en la fantasía del filme y uno de esos elementos es la música. Imagine el lector qué hubiese sido de películas como *The Matrix*, de los hermanos Wachotwsky, de *Blade Runner*, de Ridley Scott, o de *Drácula*, de Coppola, sin ella. Se da el caso de que las dos primeras películas se caracterizan por el uso de elementos “futuristas”: la mezcla de música de orquesta con ritmos electrónicos en el caso de *Matrix* y el uso de sintetizadores para la construcción de la banda sonora en *Blade Runner*.

## ***Música atonal***

Según Louis Gianetti:

La música moderna atonal y disonante evoca generalmente ansiedad en la mayoría de oyentes. A menudo parece que la música no tuviera línea melódica y hasta puede parecer una serie de ruidos fortuitos estridentes que funciona para producir este sentido de neurosis, falta de dirección y paranoia (Gianetti, 1996).

La música atonal crea interés en el espectador, que lo hace impacientarse, lo cual coincide con las imágenes de las películas en donde el suspenso va en aumento. En resumen, la música atonal se mezcla con las imágenes y multiplica el efecto de angustia y suspenso. En la clásica escena de la ducha de *Psicosis* descrita antes, la música de Herrmann es un buen ejemplo de acordes disonantes y de los planos sonoros ejecutados con intensidad.

En *Ojos bien cerrados*, de Kubrick, los reiterativos acentos de la música minimalista para piano, de Gyorgy Ligeti, nos conducen hacia momentos de misterio, intensidad e incertidumbre, cuando vemos a William Harford a punto de ser descubierto ante un cónclave de enmascarados. Esa extraña melodía continúa, intensificando su presencia y produciendo extraños impulsos en la sensibilidad del audioespectador.

Otro ejemplo de música atonal lo encontramos en *Fuego contra fuego*, donde los asaltantes roban un banco acompañados de una música minimalista, que tiene un ritmo muy marcado, como indicando el tiempo que pasa y acentuando el profesionalismo y la disciplina de los bandidos.

## ***La elipsis***

La elipsis, considerada como un salto en el tiempo de un discurso o de imágenes con relación a la narración verbal, puede ser reemplazada por la ausencia de un diálogo o un monólogo a través de la simulación de un texto que no se escucha pero que la cámara advierte que se está produciendo. Esta simulación del texto se ve reemplazada por la música, que agrega delicadeza e intensidad a la historia que implícitamente se está narrando.

En *África mía*, de Sidney Pollack, la música de John Barry aparece cuando la protagonista Kareem (Meryl Streep) narra una historia a su amante Denys durante la cena. Entonces, músico y director necesitan tan solo un bello motivo melódico en el piano, acompañado por una pequeña orquesta, para mostrar al espectador, sin necesidad de diálogo, lo que ella está contando.

## ***El silencio***

El uso de la música debe ser muy cuidadoso; no se debe utilizar simplemente por acompañar o complementar el filme. Los grandes compositores saben que la efectividad de la música radica en su dosificación, en su uso en el momento preciso. El silencio se puede usar en beneficio de la música o, al contrario, la música puede favorecer el uso del silencio.

La mejor manera de graficar esta idea es con un ejemplo: en la película *Intriga internacional*, de Alfred Hitchcock, en la larga escena se intenta asesinar con un avión a Cary Grant, el protagonista carece de música que lo identifique; solo se escuchan los sonidos naturales de la escena (el motor del

avión, los apurados pasos del hombre, etc.). Finalmente, Grant logra librarse del peligro y es ahí cuando surge la música. Esta aparición funciona como una catarsis para el espectador, luego de haber estado en vilo por la suerte del personaje durante varios minutos.

Otro ejemplo se aprecia en la película *Pollock*, de Ed Harris, cuya escena final está precedida por música. En esta escena Pollock maneja su auto a excesiva velocidad y se escuchan los gritos de sus dos acompañantes, rogándole que se detenga. En ese momento se silencia repentinamente el audio del filme, aunque se observan los gestos de desesperación de las mujeres, mientras Pollock sigue su veloz marcha. Este corte sonoro crea un efecto de pausa, dándole así mayor dramatismo e intriga a la acción, que culmina con el regreso del sonido a través del choque del auto.

## **Conclusiones**

A pesar de los esquemas propuestos, las funciones de la música en la obra cinematográfica no pueden establecerse de forma definitiva, debido al carácter ambiguo de esta forma artística. Esto, lejos de ser una limitación, amplifica el tema y favorece la percepción, pues se impide elaborar un esquema rígido para precisar dichos efectos de sentido. La intención de este artículo es proporcionar a los lectores las herramientas para que observen los diversos matices que se pueden obtener al combinarse música e imágenes, y que así aprecien que la continua aparición de la música ofrece diversas manifestaciones de sentido.

Analizar una obra cinematográfica separando música e imágenes no es adecuado, pues la correcta lectura de un filme sucede cuando se le considera tal como el autor lo concibió,

como una unidad abierta a la atmósfera y la significación. Esto se comprende mejor cuando somos capaces de percibir que en la cinematografía el uso de la música no está limitado por los esquemas esbozados hasta ahora, sino que siempre puede manifestarse de forma sorprendente, lejos de los modelos usuales, generándose así nuevas expresiones que enriquezcan continuamente esta relación audiovisual.

Con la certeza de que la relación entre música e imagen se torna inagotable, el interesado debe mantener una permanente actitud de alerta y asombro ante las nuevas formas en las cuales pueden emplearse las distintas bandas sonoras en los filmes, pues, a inicios del tercer milenio, sus posibilidades expresivas aún tienen mucho que ofrecer. Por ello, somos conscientes de que esta entrega es apenas el inicio de un estudio mucho más exhaustivo que se habrá de realizar.

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor y Hans Eisler  
1981 *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Aumont, Jacques y Michel Marie  
1993 *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bedoya, Ricardo e Isaac León Frías  
2003 *Ojos bien abiertos*. Lima: Universidad de Lima.
- Bordwell, David  
1995 *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio  
1991 *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel  
1999 *El sonido*. Barcelona: Paidós.  
1997 *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.  
1993 *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Copland, Aaron  
1994 *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cueto, Roberto  
1996 *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer Ediciones.
- Eisenstein, Serguei  
1974 *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI.

- Gianetti, Louis  
1996 *Understanding movies*. 8ª. edición. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- Mitry, Jean  
1978 *Estética del cine*. Madrid: Siglo Veinte Editores.
- Pinilla, Enrique  
1979 *Apuntes sobre la historia de la música*. Lima: Universidad de Lima.  
1970 *La música en el cine. Collage 4*. Lima.
- Rodríguez, Ángel  
1998 *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Russell, Mark y James Young  
2001 *Bandas sonoras*. Barcelona: Océano Grupo Editorial S.A.
- Salvat  
1986 *Enciclopedia Salvat. Grandes temas de la música*. Tomo 3. "Música de cine". Pamplona: Ediciones Salvat.
- Téllez, José Luis  
1985 *Para acercarse a la música*. Barcelona: Salvat Editores.  
1980 "Cine y música". *Contracampo* 8. Enero.
- Valls, Manuel y Joan Padrol  
1990 *Música y cine*. Barcelona: Ultramar.