
Artículos de divulgación
Funciones de la música en el cine

Functions of music in cinema



 Pablo Loudet

Departamento de Música. Bachillerato de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ploudet@gmail.com

Plures. Artes y Letras

núm. 15, e087, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

plures@bba.unlp.edu.ar

Recepción: 01 Septiembre 2024

Aprobación: 15 Septiembre 2024

Publicación: 29 Octubre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e087>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/186/1865004015/>

Resumen: El presente artículo es el resultado de las distintas experiencias surgidas a partir de la enseñanza de la materia “Introducción de la música de cine” en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP). Está dirigido tanto a estudiantes de música como a quienes estudian diferentes disciplinas artísticas. Trata sobre la música de cine y las distintas funciones que cumple para la construcción de la narración cinematográfica.

Palabras clave: cine, música, audiovisual, funciones, narración.

Abstract: This article is the result of the different experiences arising from teaching the subject “Introduction to film music” at Bachillerato de Bellas Artes (UNLP). It is aimed at both students of music and the other artistic disciplines. It addresses film music and its diverse functions in constructing cinematographic narration.

Keywords: cinema, music, audiovisual, functions, narration.

Introducción

Entendemos por **música de cine** a aquella que está compuesta o es recopilada para acompañar películas. Es una de las llamadas músicas “aplicadas”, es decir, que están “al servicio” de otras disciplinas artísticas como el teatro, la danza o el cine. (Morricone y De Rosa, 2016). Este concepto se usa sobre todo para diferenciarlo de la música autónoma o de concierto, entendida como aquella que está construida sobre su propia lógica interna, es intrínseca y está definida por materiales inherentes al arte musical como la instrumentación, la forma, la textura, etc. En cambio, la música aplicada en general y más aun, la música de cine en particular está determinada por elementos extramusicales como el guion literario, la puesta en escena, el ritmo del montaje, el movimiento de la cámara o la acción dramática. En otras palabras, la música de cine se define por el rol que ocupa al interactuar con otros elementos no musicales o, dicho de otra manera, por la **función** que desempeña dentro del relato audiovisual. Esta idea nos lleva a preguntas esenciales tales como ¿Para qué está la música en el cine? ¿Cuál es su utilidad? ¿Es funcional? ¿Acompaña o comenta? ¿Enriquece con su belleza? Podríamos ensayar una respuesta a estas preguntas afirmando ante todo que la música de cine debe realizar el mayor aporte posible a la narración cinematográfica, debe ser útil y funcional más allá de su belleza estética (Xalabarder, 2005).

En una película existen numerosas funciones que cumple la música. Roberto Cueto (1996) afirma que la música da el verdadero significado del filme, crea el tono y atmósfera, acelera o retarda la acción, da cohesión a diferentes escenas, subvierte la imagen o da un matiz irónico, etc. Por otro lado, José Nieto (1996) sostiene que la música aporta o modifica el ritmo de la imagen, afecta sensiblemente a la continuidad de la narración, transmite emociones y establece estados de ánimo, etc. Asimismo, Chion (1995) enuncia que la música remite al espectador a las demarcaciones y a los niveles de la narración, subraya y acentúa distintas acciones a través de la puntuación narrativa, funde las discontinuidades del montaje, tiende puentes entre las secuencias o escenas para ayudar a franquear las elipsis temporales, etc. Podríamos agregar otros roles que cumple la música, como ambientar las épocas y lugares en que transcurre la acción, anticipar el carácter de la historia que se va a contar, ayudar a definir las características de los personajes, sustituir diálogos innecesarios, expresar los sentimientos de los protagonistas, acompañar imágenes y secuencias haciéndolas más claras, colaborar en dar forma a la narración, acelerar o *rallentizar* el ritmo del relato, estructurar y enfocar la acción dramática, implicar emocionalmente al espectador, empatizar con la imagen visual, describir aspectos de la narración, etc. (Loudet y Compagnet, 2020).

Como vemos, la lista de acciones es variada y extensa e incluso podríamos ampliarla. Pero si por el contrario intentamos reducirlas y reagruparlas, podríamos afirmar que sólo existen cuatro: ambientar, expresar, articular y narrar. De esta manera proponemos cuatro funciones básicas de la música de cine:

1. Función ambientadora
2. Función expresiva
3. Función articuladora
4. Función narrativa

Esta división es esquemática y sirve para fines didácticos con el objeto de facilitar una explicación; pero en realidad las funciones son interdependientes, se mezclan, se superponen de tal manera que una música en mayor o menor medida cumple con más de un rol y, por lo tanto, puede ambientar, expresar, articular y narrar a la vez, aunque también es cierto que una función puede tener predominio sobre las otras.

Función ambientadora

Es la función que brinda información al espectador acerca de las “coordenadas” de la película. Ayuda a enmarcar la historia y crear una atmósfera. (Rodríguez Fraile, 2001). Introduce en las circunstancias dadas de la estructura narrativa del filme. Esta función se hace evidente en las músicas iniciales que acompañan a los títulos del filme. Se da en dos niveles:

1. **Ambientación contextual:** en este caso la música informa acerca del tiempo y el espacio de lo narrado, es decir que ayuda a indicar un momento histórico y/o un lugar geográfico. Esto se logra mediante el uso de timbres de instrumentos típicos, formas folklóricas, danzas regionales, especies musicales, etc. Por ejemplo, en el inicio de *Corazón valiente* (1995) de Mel Gibson con música de James Horner, el sonido de las gaitas nos sitúan en la Escocia medieval; asimismo, en el comienzo de *Sur* (1988), de Pino Solanas, el timbre del bandoneón y la voz de Roberto Goyeneche nos confirman que la esquina que vemos en pantalla es la de un típico barrio porteño. En varias escenas de *Todas las mañanas del mundo* (1991), de Alain Corneau, la música barroca interpretada en viola da gamba ayuda a centrarnos en la Francia del siglo XVIII. También la música puede describir un tiempo que aún no conocemos como es el caso de *Planeta prohibido* (1956), de Fred Wilcox con música Louis y Bebe Barron, cuyos sonidos electrónicos nos ubican en un futuro espacial. O bien describir un mundo extraño sin tiempo ni lugar reconocible como en *El planeta de los simios* (1968) de Franklin Schaffner, con la música atonal y experimental de Jerry Goldsmith. Un ejemplo célebre para ubicarnos en tiempos históricos diferentes es lo que ocurre en *Volver al futuro* (1985) de Robert Zemeckis: mientras el protagonista, Marty McFly, bordea la plaza de su pueblo sobre un *skate* agarrándose de una camioneta, se escucha el tema *The power of love* de Huey de Lewis and the news que nos confirma que la historia transcurre en un pueblo norteamericano en la década del 80. Pero cuando Marty accidentalmente es transportado a 1955, al llegar a la misma plaza pero 30 años antes, se escucha *Mr. Sandman* una típica canción de los años 50 interpretada por The Four Aces.

2. **Ambientación de género:** en este otro caso, la música a través de diversos elementos estéticos, brinda el tono general a la narración, anticipa y subraya el carácter de la historia y orienta respecto de los géneros cinematográficos (comedia, drama, terror, suspenso, ciencia ficción, cine negro, aventuras, western, bélico, etc.). Por ejemplo, el amable comienzo de *Desayuno en Tiffany* (1961), de Black Edwards con música de Henry Mancini, nos introduce en la comedia romántica que cuenta la vida de Holly Golightly interpretada por Audrey Hepburn. En cambio, el inicio de *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick con adaptaciones musicales de Walter Carlos, nos muestra un hermoso paisaje de montaña, pero el tono siniestro de la música nos anticipa la historia de terror que vivirán sus protagonistas. El tema inicial de *El gatopardo* (1963), de Luchino Visconti y música de Nino Rota, nos describe la opulencia decadente del drama que vivirá el aristócrata Don Fabrizio, príncipe de Salina, interpretado por Burt Lancaster. Asimismo, la secuencia de los títulos de *Pacto de sangre* (1944), de Billy Wilder y música de Miklos Rosza, nos introduce en un policial negro que describe una visión pesimista del mundo a través de las oscuridades del alma humana. En *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, un thriller de suspenso, escuchamos un preludio musical de Bernard Herrmann, con un clima onírico, hipnótico y envolvente que anticipa el tono misterioso y trágico que tendremos en el relato. En *Por un puñado de dólares* (1964) de Sergio Leone, la música de Ennio Morricone instrumentada con silbidos, guitarras eléctricas, ocarinas, flautas de pan y coros masculinos, nos introduce irónicamente de manera paródica, en la historia del hombre sin nombre protagonizado por Clint Eastwood, un antihéroe emblemático del *spaghetti western*.

Función expresiva

Es la función que contribuye a generar, describir, enfatizar y/o subrayar en la narración determinadas emociones (miedo, alegría, tristeza, sorpresa, ira), sentimientos (amor, esperanza, felicidad) y sensaciones (tensión, ansiedad, angustia, nostalgia, melancolía). La función expresiva ubica a la música en un plano de evidencia y su presencia se percibe en la superficie del relato. Es determinante en el proceso de creación artística y por lo tanto forma parte de la esencia cinematográfica. Porque, en definitiva, el cine es ante todo la experiencia de ver y escuchar en una gran pantalla una historia, un relato, compartiendo en forma colectiva la emoción con los demás espectadores. Es cierto que con la cuestión de las emociones ingresamos en un terreno resbaladizo ya que sigue en debate aquella vieja discusión de precisar qué es lo que expresa la música. Pero cuando la música interactúa de manera sincronizada con las imágenes, su sentido se modifica y se produce un efecto de resignificación audiovisual: la música transforma el sentido de la imagen y viceversa, influyéndose mutuamente para realizar un invaluable aporte a la narración cinematográfica. Miles de ejemplos dan cuenta de ello. Basta recordar el final de *Zorba el griego* (1964), de Michael Cacoyannis y música de Mikis Theodorakis, en donde Anthony Quinn y Alan Bates nos muestran su regocijo y felicidad bailando la inolvidable danza de Zorba; o el terror que emana de la pantalla en la famosa escena de la ducha de *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock con la música de Bernard Herrmann, cuyos *clusters* de cuerdas describen sonoramente los cuchillazos dirigidos hacia la víctima; o la heroicidad en *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio, cuando el protagonista se enfrenta a su muerte sostenido por la música redentora de Luis María Serra y Pocho Leyes; también la nostalgia de *Cinema paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore, cuando Salvatore mira desde la butaca, la película que Alfredo le dejó como legado, acompañada por la melancólica música de Andrea Morricone; o bien la profunda tristeza del final de *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica con música Alessandro Cicognini, en donde el protagonista acompañado por una angustiada melodía termina tan pobre como antes pero con la vergüenza de haberse convertido en un ladrón ante los ojos de su hijo; e incluso el enamoramiento del protagonista del *La leyenda del pianista en el océano* (1988), de Giuseppe Tornatore y música de Ennio Morricone, cuando ve a la muchacha rubia por la escotilla del barco mientras toca el piano describiendo su sentimiento.

Función estructural

Es la función que está ligada a la forma del relato cinematográfico y sirve de apoyo para la organización estructural de la película. Desde lo sonoro, la música ayuda a enlazar o separar secuencias, escenas, planos y acciones dramáticas de manera sincrónica o asincrónica respecto de lo visual, brindando unidad, continuidad, equilibrio estructural y sentido rítmico a la narración. Para cumplir con esta función, la música puede ingresar anticipada o tardíamente a la escena, acelerar o ralentizar el relato, marcar ritmos narrativos, sustituir fragmentos, disimular elipsis temporales, etc. Por ejemplo en *Rocky* (1976), tras un breve diálogo del protagonista con su asistente, la música de Bill Conti irrumpe separando planos de forma sincrónica cuando Sylvester Stallone comienza la rutina de su entrenamiento; en *Érase una vez en el oeste* (1968), de Sergio Leone, el movimiento de cámara acompaña a la música de Ennio Morricone en perfecta sincronización cuando Jill llega a la estación de Sweetwater; en *Ocho y medio* (1963), de Federico Fellini, la música festiva y circense de Nino Rota ingresa anticipando la secuencia final, en donde Marcelo Mastroianni celebra el fin de su confusión y su renacer artístico; en *Up, una aventura de altura* (2009), de Pete Docter, la música de Michael Giacchino enlaza toda la secuencia que nos relata la vida de casados de Carl y Ellie. En el *Hombre araña* (2002), de Sam Raimi, la música de Danny Elfman acompaña en perfecta sincronización, con la técnica del *mickeymousing*, los movimientos de Peter Parker al subir por las paredes gracias a sus nuevos poderes.

Función narrativa

Es la que está vinculada al contenido del relato. La música contribuye a la efectividad narrativa, a la acción dramática y da información sobre la propia historia contada y sobre su interpretación. Ayuda a comentar, profundizar, ampliar, complementar, alterar e incluso contradecir aquello que esté explícito en la imagen o sugerido en el guion. El recurso narrativo musical más importante es el *leitmotiv*, es decir, un tema musical fácilmente identificable y memorizable que está asociado o representa algo importante dentro del filme como un personaje, una idea, un concepto, un sentimiento, etc. (Xalabarder, 2005). En menor medida también son recursos narrativos los temas secundarios y otros fragmentos musicales. Generalmente el *leitmotiv* es un tema musical constituido por una melodía acompañada por acordes con una organización rítmica determinada. Recordemos algunos de los más famosos como el tema de *La pantera rosa* de Henry Mancini, el tema de *Lawrence de Arabia* de Maurice Jarré, el tema de *Amarcord* de Nino Rota, el tema de *James Bond* de John Barry o los de *Indiana Jones y E.T.*, ambos de John Williams. Pero en algunos casos, el *leitmotiv* puede estar construido por elementos más simples como una sencilla célula rítmica, tal es el caso de *Terminator* de Brad Fiedel, o la repetición de un intervalo como en *Tiburón* de John Williams. E incluso solo un timbre instrumental como en *El bueno, el malo y el feo* de Ennio Morricone, en donde el sonido de la flauta, la voz que imita al coyote y el timbre de la ocarina representan a El rubio, Tuco y Sentencia.

La práctica común es que el *leitmotiv* sea presentado estableciendo la asociación con el personaje (o cualquier otro elemento narrativo). Luego, en el transcurso del filme, vuelve a ingresar una y otra vez en forma literal o variando su carácter, su tempo, su instrumentación, etc., para transformarse y adaptarse a distintas situaciones narrativas.

Para ejemplificar esto tomemos un célebre ejemplo de la historia del cine: la música de Nino Rota compuesta para *El Padrino* (1972) de Francis Ford Coppola. Allí el compositor italiano utiliza un *leitmotiv* que representa al Padrino y su poder, pero a su vez también está asociado a la familia Corleone. En el inicio, Rota muestra el *leitmotiv* con un solo de trompeta de carácter lúgubre y tenebroso que representa el poder del Padrino; pero luego aparece en forma de vals con un amable aire italiano cuando Don Vito baila con su hija Connie en el casamiento; posteriormente aparece en la mansión del productor de cine de manera desencajada, disonante y desordenada, resaltando la grotesca escena en donde la cabeza del caballo muerto yace en la cama, describiendo que el poder del Padrino ha pasado por allí; más tarde ingresa tocado por el oboe y cuerdas con un carácter triste y melancólico, reflejando la angustia de Fredo ante el intento de asesinato de su padre; luce implacable y despiadado luego de las ejecuciones de Paulie y Carlo asociando que Don Vito Corleone fue quien dio las órdenes; después ingresa con un tono dramático con la melodía en el cello antes que Tom Hagen, el *consigliere*, comunique a Don Vito acerca del asesinato de su hijo Sonny; por último, sobre el final del film, el tema se escucha imponente con *tutti* orquestal cuando Michael es “coronado” y asume el cargo de Padrino.

Finalmente, digamos que la función narrativa de la música justifica la incorporación de la figura del compositor para participar en el equipo creativo en el filme. Cualquier cineasta melómano con cierta intuición y buen criterio, podría musicalizar un filme tomando músicas preexistentes y aplicarlas a distintos momentos de la película para cubrir necesidades ambientadoras, expresivas o estructurales (como es el caso de varias películas de directores como Stanley Kubrick o Quentin Tarantino). Pero para que la música pueda cumplir su función narrativa es necesario un músico que componga una partitura exclusiva para ese filme. De esta manera, esa composición será solidaria y quedará ligada al filme; pero, por sobre todas las cosas, dejará de ser un simple acompañamiento y no solo colaborará con la película, sino que pasará a ser una pieza fundamental en la misma construcción de sentido del relato cinematográfico.

Referencias

- Chion, M. (1995). *La música en el cine*. Paidós.
- Cueto, R. (1996). *Cien Bandas Sonoras en la Historia del Cine*. Nuer Ediciones
- De Arcos, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica.
- Loudet, P. y Compagnet, L. (2020). La música y sus modos de articulación en la narración cinematográfica. *Plurentes, Artes y Letras*, (11), 004. <https://doi.org/10.24215/18536212e004>
- Morricone, E. y De Rosa, A. (2016). *En busca de aquel sonido*. Malpaso.
- Nieto, J. (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. SGAE.
- Rodríguez Fraile, J. (2001). *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Diputación de Badajoz.
- Xalabarder, C. (2005). *El guion musical en el cine*. Createspace.



Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/186/1865004015/1865004015.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Pablo Loudet

Funciones de la música en el cine

Functions of music in cinema

Plurentes. Artes y Letras

núm. 15, e087, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

plurentes@bba.unlp.edu.ar

ISSN: 1853-6212

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e087>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**