



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
Ciencias de la Comunicación

PROYECTO DE PROGRAMA DE RADIO SOBRE  
SOUNDTRACKS DE CINE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A

César Edmundo López Linares

Asesora

Dra. Luz María Garay Cruz

México, D. F. 2007.





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

<b>CAPÍTULO 1 Comunicación Radiofónica</b>	<b>1</b>
1.1 El Lenguaje Radiofónico .....	2
1.2 Elementos de la Radio .....	8
1.3 Características de la Radio .....	19
<b>CAPÍTULO 2 La Música en el Cine</b>	<b>23</b>
2.1 El Surgimiento de la Música en el Cine .....	24
2.2 Algunos Grandes Compositores de Música para Cine .....	29
2.2.1 Bernard Herrmann .....	30
2.2.2 John Williams .....	32
2.2.3 Hans Zimmer .....	34
2.2.4 James Horner .....	36
2.2.5 Danny Elfman .....	39
2.2.6 Ennio Morricone .....	42
2.3 La Música como Elemento Narrativo .....	47
<b>CAPÍTULO 3 Proyecto de Programa Radiofónico</b>	<b>53</b>
3.1 Diagnóstico de la Propuesta en el DF .....	54
3.2 Objetivos del Programa .....	54
3.3 Características de la Radiodifusora .....	56
3.4 Protocolo de Producción .....	56
3.4.1 Datos Generales .....	56
3.4.2 Presupuesto .....	57
3.5 Programación Primera Temporada .....	58
3.5.1 Calendario de Contenidos .....	58
3.5.2 Calendario de Actividades .....	59
3.6 Programa Piloto .....	59
3.6.1 Guión .....	59
3.6.2 Escaleta .....	60
<b>ANEXO</b>	<b>61</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>73</b>

**CAPÍTULO 1**  
**COMUNICACIÓN RADIOFÓNICA**

# CAPÍTULO 1

## COMUNICACIÓN RADIOFÓNICA

### 1.1 EL LENGUAJE RADIOFÓNICO

Desde la aparición de las primeras emisoras en los años veinte hasta nuestros días, la radio ha desarrollado una increíble y constante atracción hacia sus oyentes, pese a haber sufrido la aparición de los medios de comunicación visual como el cine o la televisión. El lenguaje radiofónico, completo y único en sí mismo, conlleva una serie de características y elementos propios que lo definen perfectamente.

Se puede definir a los mensajes sonoros de la radio como una sucesión ordenada, continua y significativa de "ruidos" elaborados por las personas, los instrumentos musicales o la naturaleza, y clasificados según los códigos del lenguaje radiofónico.

En un principio, cuando la radio fue creada para la difusión de información a un público lejano y heterogéneo, el mensaje sonoro de la radio era únicamente transmisor del lenguaje verbal de la comunicación pública o interpersonal. Más tarde, se dio el desarrollo tecnológico de la reproducción sonora, la profesionalización de los guionistas, editores, realizadores y locutores, y con el convencimiento de que el mensaje sonoro de la radio podía transformar y tergiversar la expresión del lenguaje verbal, a través de la ficción dramática principalmente, creando nuevos paisajes sonoros, nacieron rápidamente nuevos códigos, nuevas posibilidades para producir mensajes significantes.

En muchas de las definiciones de los mensajes sonoros de la radio se habla de una sucesión de ruidos. Sin embargo, el concepto "ruido" resulta demasiado ambiguo. Abraham Moles clasifica el mensaje según tres sistemas sonoros bien diferenciados:

- La palabra, como proceso secuencial del discurso hablado, basado en símbolos acústicos: los objetos sonoros de la fonética.
- Los efectos sonoros, como sistemas acústicos que reproducen una imagen concreta del desarrollo de un acontecimiento.
- La música, como caso particular de la comunicación no figurativa, constituida por elementos abstractos. (MOLES, 1975: 146)

Otros autores como Mario Kaplún, agregan a esta lista el concepto de silencio, como término que se refiere a la ausencia de sonido. El silencio en la palabra es la pausa o ausencia de palabra. A primera vista, parecería incoherente mencionar al silencio como parte de un lenguaje, cuando se trata de la ausencia de sonido. Sin embargo, la información que transmite el silencio en la radio tiene suficiente significación como para considerarlo un elemento más del mensaje radiofónico: el sistema expresivo no sonoro del mensaje radiofónico. (KAPLÚN, 1978: 86)

Así como el sonido se percibe como forma sobre un fondo de silencio, en una estructura secuencial podemos afirmar que el silencio puede ser percibido como forma no-sonora, sobre un fondo de sonidos, en su relación estructural con el sonido.

El estudio del mensaje radiofónico, como mensaje que en algún punto del proceso de comunicación es interpretado o decodificado, nos remite a un nuevo concepto, el de forma sonora, para comprender la naturaleza de los mensajes sonoros desde la perspectiva de la percepción del radioescucha.

Este concepto se refiere al conjunto de sonidos significantes que constituyen una estructura. Por ejemplo, el radioescucha percibe la forma sonora del objeto sonoro "galope de caballos", a partir del reconocimiento de su estructura rítmica (el ritmo del galope), su estructura melódico-tonal, su estructura narrativa (la relación de este objeto sonoro con los inmediatamente anteriores y posteriores en la secuencia) y de cualquier otra que contenga el objeto sonoro percibido.

Por otro lado, tras conocer los conceptos que componen el mensaje sonoro, es importante retomar el término de lenguaje radiofónico.

Los teóricos de la comunicación dicen que existe lenguaje cuando se dan una serie de signos que permiten la comunicación. La agrupación de estos signos es lo que lo definirá como un sistema semiótico. (BALSEBRE, 1994: 249)

Como se mencionó anteriormente, existe una doble función comunicativa en un lenguaje: el código y el mensaje. Al hablar de mensaje es necesario comentar otro doble aspecto; el de forma y contenido, o integración de lo semántico y lo estético.

La gran mayoría de los teóricos de la comunicación coincide en señalar que la radio, como soporte, tiene sus propios códigos comunicativos que la diferencian del resto de los medios.

El proceso de creación y diseño de un programa de radio implica conocer esos códigos, su lenguaje; ya que existe una forma propia de escribir para la radio y una manera particular de concebir los mensajes radiofónicos que le otorga autonomía frente a modelos comunicativos utilizados en otros medios.

La radio cuenta no sólo con el mayor estímulo que conoce el hombre para los sentidos, la música, la armonía y el ritmo, sino que al mismo tiempo, es capaz de dar una descripción de la realidad por medio de ruidos y con el más amplio y abstracto medio de comunicación de que es dueño el hombre: la palabra. La palabra es fundamental ya que la radio es principalmente un medio de comunicación entre personas. Aunque cabe decir, que no es el único elemento expresivo. (ARNHEIM, 1980: 16)

Una de las dificultades del lenguaje radiofónico es dotar a estos elementos expresivos que lo constituyen de una estructura, detallando sus distintos niveles de relaciones significativas y los distintos repertorios de posibilidades para la producción de sentido o códigos.

Los mensajes sonoros del lenguaje radiofónico son el resultado de normas y transformaciones (códigos, gramática normativa), aplicadas a sus elementos expresivos (palabra, música, efectos sonoros).

Según otras perspectivas, la definición del lenguaje radiofónico integraría también a los elementos y unidades constituyentes, que determinan su significación en un contexto comunicativo. En esta otra perspectiva, se considera a la tecnología y al oyente como elementos constituyentes. (BALSEBRE, 1994: 252)

La tecnología, como un proceso formador de la señal sonora original, cuyos recursos expresivos influyen decisivamente en la codificación de los mensajes sonoros de la radio. Es decir, a través de la tecnología propia de los elementos de una unidad de grabación y reproducción radiofónica, el creador incorpora a la codificación del mensaje los recursos expresivos del trucaje sonoro: todos aquellos procedimientos técnicos que por medios artificiales permiten dar al oyente la ilusión de una determinada realidad sonora (magnetófonos, filtros, reverberadores, etcétera)

El oyente, por su parte, funge como el elemento que asigna significado al mensaje sonoro en el proceso de la comunicación radiofónica. El oyente percibe e imagina (producción de imágenes auditivas) según las limitaciones de operación de su sistema sensorial adaptado a las condiciones en que se produce la escucha radiofónica.

Con todas las descripciones anteriores, se podría aproximar una primera definición de lenguaje radiofónico:

Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y los factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes.

Uno de los enfoques que determinan la comprensión del lenguaje radiofónico es su definición como fenómeno acústico, donde los sonidos y los mensajes se clasifican en función de su perceptibilidad. Esta clasificación determina la presencia del factor comunicación y de la interacción entre el emisor y el receptor.

Una característica importante del fenómeno expresivo y significativo de la radio es la cualidad de estético que caracteriza la naturaleza del mensaje radiofónico. Es por esto que se habla de formas sonoras, de la musicalidad de la palabra y de la importancia de las respuestas afectivas en la construcción del proceso comunicativo con el oyente.

Teóricos como Karl Vossler consideraban al lenguaje como una obra de arte, pero al mismo tiempo como un instrumento al servicio de la comunicación. (VOSSLER, 1999: 114)

Retomando este enfoque, el lenguaje radiofónico es el instrumento que hace posible la difusión de noticias con mayor rapidez, la comunicación entre públicos masivos y heterogéneos, pero al mismo tiempo permite la creación artística.

Si la información estética en el lenguaje se percibe gracias a una estimulación sentimental en el proceso comunicativo, el lenguaje radiofónico necesita integrar en su sistema semiótico aquellos elementos expresivos que codifican el sentido simbólico. La utilización de la música y los efectos sonoros en la producción de mensajes radiofónicos, como elementos sustitutos de una determinada idea expresiva, pueden superar muchas veces el propio sentido simbólico y connotativo de esa idea comunicada con palabras.

Por ejemplo, la grabación del sonido de un grupo de personas que participa en una ceremonia religiosa evocará en la mayor parte de los oyentes una escena de devoción y tranquilidad. Si esa imagen auditiva fuera interrumpida por el sonido de la

explosión de una bomba seguido del silencio, el oyente deduciría que el acto religioso habría sido atacado por una bomba. En cambio, si el sonido de la ceremonia fuera interrumpido regularmente por explosiones de bombas, pero continuara de inmediato con su rigor de acto religioso, quedaría claro que los sonidos eran simbólicos más que reales y la imagen mental que resultaría sería la del triunfo de la espiritualidad sobre la agresión. Las mezclas de sonidos reales y fabricados, de música, palabra y silencio, son ilimitadas en su complejidad y en su habilidad para crear distintas implicaciones.

Otro ejemplo del uso del lenguaje radiofónico en la creación de ambientes e imágenes auditivas determinadas es la connotación simbólica que ofrece el contraste entre voces «oscuras» y «voces claras». Dicha connotación recobra un significado especial a través de la radio en programas dramáticos. El simbolismo de una música descriptiva que estimula en el radioyente la producción imaginativo-visual de paisajes, o situaciones de tensión dramática, o colores claros u oscuros, toma un significado y fuerza expresiva muy importante en la radio.

O bien, la connotación simbólica del ritmo musical repetitivo utilizado como fondo sonoro en la presentación de un programa informativo, remiten a todo un conjunto de conceptos que se quieren transmitir, como dinamismo, actualidad, autoridad profesional, credibilidad, etcétera.

Todos estos recursos expresivos fundamentan el sentido simbólico, estético y connotativo del lenguaje radiofónico. Pero es necesario que el productor de los mensajes radiofónicos relacione equilibradamente la forma y el contenido, así como la semántica y la estética.

Finalmente, se podría concluir que la radio es algo más que un mero vehículo de la palabra hablada. Una transmisión de un diálogo natural no supone lenguaje radiofónico pues son muchos los elementos y factores que entran en juego en el lenguaje radiofónico y es el correcto empleo de estos elementos que forman el código radiofónico lo que posibilita la comprensión completa del mensaje.

Al igual que otros medios de comunicación como el cine, la radio ha desarrollado con el paso de los años un lenguaje de comunicación propio y específico, que puede compartir algún aspecto con muchos otros, pero que fundamentalmente es característico de este medio.

Así, aquel profesional que desee ser un gran comunicador en radio deberá conocer perfectamente cada uno de los elementos que componen su lenguaje y las distintas yuxtaposiciones que se dan entre ellos.

## 1.2 ELEMENTOS DE LA RADIO

Se han mencionado ya los conceptos básicos que conforman el lenguaje de la radio. Sin embargo, existen además otros elementos que son necesarios contemplar a la hora de llevar a cabo una producción radiofónica.

La PALABRA, como un primer elemento, resulta indispensable en el conjunto del lenguaje radiofónico, ya que es el instrumento habitual de expresión directa del pensamiento humano y vehículo de nuestra socialización. La creatividad expresiva en la radio no reside únicamente en la música o en los efectos sonoros: la palabra radiofónica no es solamente la palabra a través de la radio. (KAPLÛN, 1978: 97)

La palabra radiofónica tiene la desventaja de no contar con la visualización del interlocutor, por lo que se carece de los esquemas lingüísticos y paralingüísticos que definen la comunicación interpersonal en el lenguaje natural. La palabra radiofónica es palabra imaginada, fuente evocadora de una experiencia sensorial más compleja.

Los manuales de producción de radio coinciden en que el texto para radio debe ser redactado sin olvidar que va a ser escuchado y no leído. Es decir, que tendrá que hacer uso de la forma natural y coloquial a la que estamos acostumbrados cotidianamente. (AGUILAR, 1995: 17)

Además, el texto del locutor debe dirigirse personalmente a los oyentes, tratando de crear un contexto comunicativo natural. Esto obliga al profesional a disimular el distanciamiento que supone la lectura de un texto, forzando la locución para que parezca natural y espontánea.

El mensaje puede resultar en ocasiones rebuscado e incomprensible. Hay que tener claro que, para escribir un texto que se va a escuchar, es necesario recurrir al menor número de palabras posible y lograr con ellas una construcción gramatical ordenada, así como evitar el uso de palabras poco comunes.

Por otro lado, la VOZ es el vehículo preferente para la información conceptual, estructurada en tanto que lenguaje. Al igual que un pianista traduce con su instrumento las notas escritas en el papel, el locutor con su instrumento, la garganta, traducirá el texto escrito. (AGUILAR, 1995: 18)

La interpretación que el locutor haga del texto no depende sólo de su timbre o tono de voz, sino también del manejo que pueda hacer de ésta en ritmo, inflexión, pausa, cambio y brillantez.

La voz debe ser también clara, distinta, bien timbrada y, sobre todo, inteligible, siempre que se cumpla esa función de transmisión de ideas: el oyente debe entender lo que se dice. En este sentido, la voz no sólo debe ser audible y grata al oído, sino también llenar el micrófono. A esto, Mario Kaplún lo llama presencia, que es dada por el color, la calidez y el cuerpo de la voz. (KAPLÚN, 1978: 94)

La voz cumple también una función emocional: traduce sentimientos, sensaciones. En este aspecto, es más importante el tono que la palabra misma. Las inflexiones de la voz forman parte del cometido propio del locutor. Sirven para apoyar, subrayar, aclarar y sobre todo dar forma y peso al texto despersonalizado. Todas estas son vías de acceso al que escucha, cuyos ritmos y cadencias de lectura serían seguramente otros. La voz debe despertar el interés y mantenerlo.

Para lograr los anteriores objetivos, es necesario recurrir en ocasiones a la adaptación, puesto que no todos los textos son en primera instancia susceptibles de ser leídos en radio. Los textos bajo estas circunstancias se adaptan en relación con la densidad expresiva y temática de los mismos. El ritmo de la escritura, con frecuencia ausente, lo aportará la voz, que es el intermediario entre lo que se lee y el radioescucha.

Durante mucho tiempo ha existido el concepto de la radio como un medio de compañía o de ambiente para la realización de otras actividades por parte del radioescucha. Sin embargo, muchos estudiosos de la radio consideran que el medio precisa la participación activa del radioescucha, en el sentido de que debe poner interés de su parte, recrear con la imaginación; sin importar si se trata de un programa informativo, deportivo o dramatizado. (VOLPINI, 1995: 45)

Se ha hablado ya de que el mensaje radiofónico necesita sugerir y crear imágenes auditivas. La MÚSICA juega un papel muy importante en este aspecto. Es un elemento fundamental para que el radioescucha se ambiente y sienta las emociones y situaciones que se le plantean.

La música es una secuencia organizada que se produce de forma simultánea y consecutiva, de sonidos modulados, ruidos y silencios, que atienden a la altura,

duración, volumen y dinámica para producir sentimientos, afectos y significados. (VOLPINI, 1995: 48)

La música puede ser considerada una gran protagonista de la radio, pues ocupa, por sí sola o en compañía de la voz, gran parte del tiempo y del espacio radiofónico.

Esta música presente en la radio puede cumplir varias funciones. La función de contenido, en primer lugar, es la que se refiere a la música que aparece de una manera distinta y separada de la voz, con una función propia, como protagonista incluso principal del programa (como en el caso de los programas estrictamente musicales o la barra musical dentro de una programación).

En la función de contenido, la música sustituye a la palabra, en la descripción de ambientes, escenas, etcétera. Por ejemplo, si el texto anuncia una batalla o tormenta, una pieza musical adecuada puede narrar por sí sola la escena.

Dentro de la función de contenido, la música puede jugar un papel descriptivo, cuando sitúa al oyente en el ámbito en donde se desarrolla la acción y simula las transiciones espacio-temporales.

De la misma forma, la música juega un papel subjetivo dentro de esta función de contenido, cuando, por ejemplo, se busca una respuesta emotiva del oyente. Por medio de la música se excita su sensibilidad y conduce al estado de ánimo más afín al programa o momento del mismo.

Otra función de la música en la radio es la de acompañamiento. Es decir, cuando se utiliza con una intención exclusivamente estética para acompañar a la palabra. Comúnmente llamada como "música de fondo", en la que la palabra se apoya, se mueve y donde adquiere más expresividad y más riqueza.

Por último, la ortográfica es una más de las funciones de la música en la radio. En el contexto del guión y su dinámica, la música cumple la función de los signos ortográficos: puntos, comas, etcétera, resueltos como ráfagas, golpes musicales, cortinillas, entre otros. (BELTRÁN, 1993: 81)

La percepción de la música bajo cualquiera de las anteriores funciones, constituye una multiplicidad de sensaciones. En los comienzos de la radio esto podía tener una menor importancia, debido a la primitiva tecnología de que se disponía y al hecho de que el público, al carecer de reproductores en la mayoría de los casos, asociaba

siempre la música con una serie de connotaciones visuales: salas de conciertos, teatros, salas de espectáculos, etcétera.

Esto sufriría un drástico cambio en los años 60 al implantarse la frecuencia modulada y al comenzar a desarrollarse una gran industria fonográfica, con lo que la música abandonaría esas concepciones fetichistas y rituales. Como se puede suponer, la integración plena de la música al código del lenguaje radiofónico le ha representado una cierta pérdida de su autonomía significativa. Se habla ahora de música radiofónica, y ésta debe subordinarse al mensaje, debiendo de convivir con los restantes elementos que componen el lenguaje de la radio.

Puede hablarse incluso de una música específica para radio, en la que las grandes sinfonías y óperas, verdaderas representaciones expresivas por sí mismas, no resultan totalmente útiles.

En la radio resulta fundamental la eficaz yuxtaposición de la música y la palabra, la cual puede introducir un repertorio de connotaciones todavía mayor en la codificación del mensaje.

Por ejemplo, en un programa de música comercial destinada a un público joven: el locutor juega con las canciones emitidas, presentándolas y enfatizando en aquellos aspectos que puedan resultar atractivos a su público adolescente. La forma de dirigirse a los oyentes, el registro lingüístico empleado y el ritmo de la locución van acordes a la música, y de esta forma, al público interesado. Obviamente, variará mucho la palabra radiofónica empleada para presentar el último éxito de un grupo pop, un estruendoso heavy metal o una elaborada composición de rock.

Al comparar la riqueza expresiva del ritmo verbal y del musical, resulta de mucha mayor fuerza el último, muy por encima de cualquier ritmo en las pausas o combinaciones de tonos y voces de la palabra. Así, la estructura del mensaje cuando se de la yuxtaposición música-palabra deberá supeditarse a la primera.

En la superposición palabra-música, la palabra radiofónica se intercala respetando la significación semántico-narrativa de la música radiofónica: en la introducción, antes del tema, etcétera. Por otro lado, en la codificación de un mensaje músico-verbal, la palabra radiofónica usualmente se "disuelve" en el ritmo de la música radiofónica.

Por otro lado, la música está presente en muchos aspectos de los componentes de un programa de radio. Y es en estos elementos sobre los que se apoya el guionista. Son sus recursos para “vestir” al programa.

La sintonía es uno de esos elementos. Se trata de una sucesión de notas musicales y otros sonidos que por sí sola sitúa un espacio radiofónico; y que permite al oyente conocer, con su sola audición, qué ha sintonizado. Es decir, la melodía que distingue al programa. Por estas características, este elemento también es conocido como “rúbrica”. La sintonía comúnmente es breve, y tras ella se menciona el nombre del programa, o bien, los datos institucionales de la emisora.

La careta, por su parte, es un tipo de sintonía, aunque un poco más elaborada; incluye los créditos que aparecen en todas y cada una de las emisiones de cierto programa. Tanto la careta o la sintonía serán de mejor utilidad entre más originales sean, pues es importante que el radioescucha, al oírla, se remita al programa.

El indicativo es una intervención musical muy breve que recuerda al radioescucha el programa o la emisora que está escuchando. Muy frecuentemente va seguida de la información de la hora. Un ejemplo muy claro, dentro de la programación radiofónica mexicana es el clásico indicativo de la XEW, que desde su fundación utiliza 5 notas de vibráfono.

Las cuñas son montajes sonoros cortos, de treinta segundos o menos. Sirven comúnmente para dar publicidad, para anunciar o promocionar un producto comercial. Se les conoce más comúnmente como “jingles” y resulta una estrategia de publicidad muy efectiva. (VOLPINI, 1995: 144)

Las ráfagas y golpes musicales son aquellos que se emplean para realizar subdivisiones dentro de una misma sección del programa. Poseen un ritmo marcado y son de gran intensidad y corta duración. Se pueden encontrar, por ejemplo, dentro de la sección de noticias breves de un programa separando una noticia de otra.

Un elemento muy relacionado con los dos anteriores, es la cortinilla, que es una ráfaga pregrabada de música que sirve de separación, habitualmente entre secciones de un programa. Es más larga que las ráfagas y puede ir acompañada de un titular o comentario breve.

Existen características musicales presentes en las dramatizaciones de cine o televisión, que se adecuan muy bien al medio radiofónico. Tal es el caso del tema

musical que se emplea para identificar o poner en escena a un determinado personaje o situación. Este elemento es mejor conocido como "leit motiv", y en radio tiene casi idénticas características que en los demás medios.

Hasta este momento se han descrito todas las funciones que puede tener la música en el medio radiofónico. Por otro lado, la radio recurre a otro elemento derivado también del sonido: los efectos especiales.

Fuera del sistema semiótico de la palabra o la música, la realidad referencial objetiva es representada en la radio a través del efecto sonoro. A través de los años ha existido una tendencia a emplear este elemento de una forma naturalista, dándole el carácter de sonido ambiental, que construye una sensación de realidad.

En este sentido, se entiende como efecto sonoro cualquier sonido inarticulado que represente un fenómeno físico. Sin embargo, gracias a diversas innovaciones que se han dado en el medio, el efecto sonoro sobrepasa la función simplemente descriptiva, introduciendo connotaciones que han representado una modificación de su función original.

El carácter descriptivo del efecto sonoro no reside únicamente en su información semántica. Las variaciones en el timbre, altura e intensidad o en la duración melódica o repetitiva, determinarán el sentido connotativo del efecto sonoro.

Para el teórico de la ambientación musical, Rafael Beltrán Moner, los efectos también se clasifican en distintos rubros, según el papel que se les otorgue:

El efecto objetivo es el que suena tal como es, reflejando con exactitud su procedencia. Por lo general, está sincronizado con la acción dicha en palabras. El ejemplo más claro de este tipo de efectos son los ambientes generales, como viento, lluvia, truenos, etcétera.

El efecto subjetivo, por su parte, se produce para crear una situación anímica sin que el objeto productor forme parte de la acción. Se ejemplifican con algunos tipos de golpes musicales que funcionan como reforzadores de una acción dramática, como la tensión, el misterio, entre otras.

El efecto descriptivo es el que se puede inventar para producir sonidos irreales, producto de la fantasía, como animales desconocidos, monstruos, etcétera. Son creados, en su mayoría por aparatos electrónicos o mecánicos. (BELTRÁN, 1993: 50)

El ruido, en su faceta de efecto de sonido, cumple también otras funciones. En esencia, las mismas que las de la música, o similares a ellas, con un especial interés por lo que se refiere al ruido subjetivo, que persigue un condicionamiento psicológico.

Éste puede ser subliminal. Es decir, a través de los sonidos percibidos inconscientemente, se pueden crear en el oyente sensaciones de nerviosismo, miedo, abatimiento, etcétera. Se induce al oyente a determinado estado de ánimo, sin que sea consciente de que se le manipula.

Por otro lado, el condicionamiento de los efectos especiales puede ser también claramente perceptible. Es decir, cuando se induce al radioescucha a un estado de ánimo determinado, mediante el uso de ruidos. Por ejemplo, la lluvia, o los truenos, pueden provocar miedo. Producidos simultáneamente con la acción, estos efectos pueden incrementar su efectividad. (VOLPINI, 1995: 52)

El efecto debe ser claramente identificable. Existen muchas técnicas desarrolladas hasta el momento para crear adecuadamente los efectos, y que suenen verosímiles. A pesar de que en la actualidad la mayoría son reproducidos directamente de un disco compacto o un archivo electrónico pregrabado, por muchos años los efectos especiales se hicieron en vivo en la cabina de grabación.

Para concluir con este elemento de la radio, se puede decir que los efectos especiales conforman, principalmente, el fondo, el acompañamiento y el ambiente donde la acción se desarrolla. Se puede hablar de dos funciones bien diferenciadas de los efectos sonoros: una descriptiva, restituyendo la realidad objetiva, y otra expresiva, suscitando una relación afectiva a la vez que representa una realidad.

Para recapitular, se han tratado de explicar hasta ahora la palabra, la voz, la música y los efectos sonoros, como los elementos que conforman la radio.

Ya anteriormente se había mencionado el silencio como elemento del mensaje radiofónico. Ahora se retomará este concepto como elemento del medio en sí y no como ausencia del sonido. Es decir, como elemento que se emplea comúnmente con una intención psicológica y dramática. En otras ocasiones el silencio lleva una función ortográfica, para marcar exageradamente las comas, los puntos, los signos de admiración o de interrogación. Con el silencio, también se busca una respuesta emotiva en el oyente.

Cabe recalcar que este último elemento de la radio no es considerado como tal por muchos estudiosos del medio, a pesar de que puede comprobarse en los programas dramatizados, su presencia es fundamental y de una significación comunicativa innegable.

Se le llama silencio verbal a aquel que cumple la función ortográfica. Es decir, el que es necesario para la comprensión del lenguaje verbal, dando las pausas necesarias para poder diferenciar las distintas palabras y fragmentos del discurso. Pero en el lenguaje radiofónico puede cumplir otras funciones específicas. Según la tipología de Bruneau podemos clasificar al silencio en dos categorías. (BRUNEAU, 1980: 141)

El silencio psicolingüístico es el que puede a su vez ser rápido o de duración lenta o de larga duración. El silencio rápido se asocia al desarrollo lineal del material lingüístico que expresamos con la palabra, inferior a dos segundos y frecuente, unido a las vacilaciones sintácticas o gramaticales. El silencio lento se identifica con los procesos semánticos de desciframiento del mensaje, con la interpretación y reflexión de éste.

El silencio interactivo, por su parte, se refiere a pausas intencionadas en cualquier interacción verbal comunicativa. Va unido a relaciones afectivas y busca una intencionalidad.

El silencio se puede tener una función objetiva cuando consiste únicamente de la ausencia de música y de ruido, sin más connotaciones. Asimismo, puede tener una función subjetiva si el silencio es utilizado con una intencionalidad ambiental o dramática. (BELTRÁN, 1993: 59)

Otros autores mencionan que existen distintos tipos de silencios en radio. El silencio narrativo, que cuenta acciones en el tiempo. El descriptivo, que se refiere al silencio que muestra el aspecto de seres y cosas, y expresa sentimientos. El silencio rítmico, por su parte, apoya el ritmo de la acción. Como recurso expresivo, el silencio puede aportar ambigüedad, dramatismo, etcétera. El silencio también puede funcionar como pausa, como error, o como apoyo reflexivo para valorar el mensaje. (VOLPINI, 1995: 63)

Dado que el silencio como tal no existe sino en el vacío, el silencio utilizado intencionalmente es una forma de ruido y responde a las funciones de éste. Pero, para hablar del uso de los silencios como parte de la ambientación en la radio, se

puede ubicar un tipo objetivo de silencio, es decir, que en el escenario donde se desarrolla la acción no se produce realmente ningún sonido.

Por su parte, el silencio subjetivo dentro de la ambientación, en cuanto a descripción, se refiere al silencio mediante el cual alejamos psicológicamente al oyente de la escena, traduciendo así la tensión, la impotencia, etcétera. En tanto introspección del personaje, el silencio subjetivo en la ambientación se refiere a cuando se aleja subjetivamente de la escena un personaje, mediante el silencio. Pero el personaje, en estricto sentido, sigue presente en la escena.

Una forma particular del silencio es la pausa valorativa, es decir, breve silencio antes de un comentario, una sección, el inicio de un programa, etcétera, que da mayor realce a lo que se produce detrás de ella.

Tanto en un momento de acumulación de sonidos como en el de la sola voz, y hasta en voz baja, la irrupción del silencio es el recurso más dramático. Sin embargo, un silencio dilatado obliga a pensar al oyente que la emisión ha concluido o que la recepción es mala. Pero un silencio medio, intencionado, procura sensaciones, emociones e ideas muy interesantes.

Para concluir con los elementos presentes en la radio, es necesario mencionar a los PLANOS. Para reproducir auditivamente las dimensiones que nos ofrece la realidad, en la radio existen diversos planos sonoros que se indican al actor, al operador de la consola y al productor.

El paisaje en la radio viene identificado por la acción, que se desarrolla en él. La escena en radio tiene profundidad, es decir, los personajes y las acciones se alejan y se acercan del radioescucha.

De la misma forma, el tiempo no transcurre linealmente, como sucede en toda estructura dramática. Se puede regresar (flash back) y adelantar en el tiempo (flash forward) Asimismo, se hacen elipsis, saltos, etcétera.

Igualmente, en el espacio radiofónico, hay espacio para representar el pensamiento, el sueño, el diálogo directo, etcétera.

Los planos son los que determinan la situación (ya sea temporal, física o de intención) de los distintos sonidos que traducen la trama narrativa, respecto del oyente, que escucha el programa en ese momento, desde su propio estado de ánimo

y entorno y en un emplazamiento estático. Se le debe hacer entrar en el tiempo, intención y movimiento de la producción radiofónica.

En el guión radiofónico existen distintos tipos de planos. En primer lugar, existen los planos espaciales de la narración, que se refieren a situaciones del espacio, es decir, el lugar en donde se producen las acciones.

En segundo lugar están los planos de presencia, que se refieren a la relación (más cerca o más lejos) con el plano principal, es decir, el plano en que el programa está producido. Idealmente, se sitúa al oyente en ese plano principal, comúnmente llamado primer plano. Cuanto más cerca de él se produzca el sonido, más cercano será el plano. Así puede existir un segundo, tercer y hasta cuarto plano.

En tercer lugar existen los planos temporales de narración. Éstos sitúan el tiempo en que las acciones se producen, es decir, pasado, presente y futuro e igualmente, hacia delante o hacia atrás, a través de ellos.

Cabe recordar que el radioescucha no puede ver, ni tocar ni posee ninguna información más que la que le llega a través del oído. Por tanto, la historia tiene que ser contada con sonidos. A través de la trama de la construcción dramática, por medio de los planos se obtiene profundidad, relieve y trasfondo.

Para lograr lo anterior la radio ofrece recursos suficientes. Uno de ellos es la presencia, en el sentido de acercamiento o alejamiento físico del plano principal. Otro recurso es la intención de la interpretación, así como la intención del texto. Por último, la calidad de los sonidos producidos y el ambiente o fondo sobre los que se está desarrollando la acción.

Respecto de los planos, los autores proponen una regla: Dado que los recursos son forzosamente limitados, no se debe desperdiciar ninguno de ellos. Eso tiene una particular aplicación en lo que se refiere a los planos de presencia (más cerca o más lejos). Es una práctica común, cuando una escena se desarrolla en un determinado ambiente (ya sea un bar, un aeropuerto, un gimnasio, una avenida concurrida), bajar el efecto que lo traduce a un plano más lejano en el momento en que empiezan los diálogos. (VOLPINI, 1995: 55)

Como se ha podido ver en este apartado, la radio es algo más que un mero vehículo de la palabra hablada. Una transmisión de un diálogo natural no supone lenguaje radiofónico pues, como hemos visto, son muchos los elementos y factores que entran

en juego en el lenguaje radiofónico y es el correcto empleo de estos elementos que forman el código radiofónico lo que posibilita la comprensión completa del mensaje.

Al igual que otros medios de comunicación como el cine, la radio ha desarrollado con el paso de los años un lenguaje de comunicación propio y específico, que puede compartir algún aspecto con muchos otros, pero que fundamentalmente es característico de este medio. Así, aquel profesional que desee ser un gran comunicador en radio deberá conocer perfectamente cada uno de los elementos que componen su lenguaje y las distintas yuxtaposiciones que se dan entre ellos.

Respecto a los elementos de la radio, se puede concluir que, la radio es sonido y por lo tanto, el mensaje se escucha una sola vez y éste deberá ser captado de la forma en que el productor ha decidido presentarlo. Es por eso que palabra, voz, música, efectos y silencios deben estar ordenados armónicamente.

### 1.3 CARACTERÍSTICAS DE LA RADIO

La necesidad de hacer de la radio un auténtico medio de comunicación, en donde haya un encuentro entre el emisor y receptor, propició que ésta superara la función que en un inicio le fue marcada, es decir, el de simple transmisor de mensajes, para convertirse en un medio creativo, en el que se explote su elemento básico, el sonido.

No obstante, la función inicial de la radio no ha sido descartada, en virtud de que cumple aún con objetivos precisos de transmisión de mensajes. La radio es un medio de comunicación que por sus características propias alimenta y recrea, con un amplio caleidoscopio auditivo, la imaginación de quien la escucha.

El proceso de elaboración de programas y mensajes en soporte radiofónico no deja de ser una actividad creadora, de recreación. Lo que se escucha a través de la radio no es una reproducción, sino una recreación.

Esta capacidad del medio para recrear y transmitir una sensación de veracidad, hace del soporte radiofónico el instrumento idóneo para la información.

Una característica importante de la radio es su especificidad. La primera y más importante especificidad del medio es su unisensorialidad, es decir, que se percibe por un solo sentido: el oído.

La unisensorialidad puede ser una limitante y una ventaja a la vez. Al valerse para su percepción de un solo sentido y contar con una sola fuente estimulante, el sonido, la producción radiofónica puede resultar agotadora, ya que la exigencia de concentración que ésta reclama al radioescucha es total, sin ofrecerle elementos visuales como lo hacen el cine o la televisión.

Los ruidos visuales que el auditorio tendrá que evadir para escuchar el mensaje serán mínimos si el emisor, en cambio, le ofrece al radioescucha imágenes auditivas que lo llevan a vivir hechos, climas y tiempos tan variados como los reales.

Por otro lado, si la unisensorialidad de la radio representa el peligro de distracción del radioescucha, también ofrece la posibilidad de mover a nuestro auditorio por una infinita gama de tiempo y espacio dependiendo de la creatividad que se utilice para la producción radiofónica.

La radio fundamente su capacidad de comunicar, de transmitir sensaciones, en la combinación de sus elementos: la palabra, la música, los efectos y el silencio.

Combinados entre sí, o individualmente, éstos forman el discurso, el mensaje radiofónico, cuya característica esencial es esa unisensorialidad de la que se viene hablando.

A pesar de lo anterior, aunque la radio no utiliza el soporte de la imagen, sí puede estimular la imaginación del oyente. El guionista y comentarista radiofónico escoge sus palabras de forma que creen las imágenes adecuadas en la mente del oyente, para conseguir así que su relato sea comprendido y debidamente interpretado. (VOLPINI, 1995: 62)

Una ventaja de la radio y su amplia cobertura. El poder de cubrir un amplio auditorio con facilidad es una ventaja que la prensa, el cine y la televisión no poseen, ya que con una sola emisión radiofónica es posible cubrir un gran número de auditorio.

La radio entra a los hogares de sus radioescuchas inmediatamente. Sin embargo, desde otra perspectiva, esto puede considerarse como una desventaja, ya que el mensaje radiofónico debe ser elaborado tomando en cuenta que puede ser escuchado por diferentes tipos de públicos.

La fugacidad es otra de las características de la radio. El mensaje radiofónico es efímero, se inscribe en el tiempo. (KAPLÚN, 1978: 13)

Por tanto, el auditorio no puede escuchar dos veces lo que no entendió en una sola emisión. Al contrario de que el lector de prensa, los radioescuchas no tienen al posibilidad de detenerse ante una información, analizarla o retroceder para restablecer el sentido de una frase. La fugacidad de los mensajes exige al oyente de radio una mayor atención, sobre todo si se tiene en cuenta que, en muchas ocasiones, la radio no pasa de ser un ruido simultáneo a otro tipo de actividades.

El estilo de la información radiofónica debe ser hablado, para que el oyente tenga la impresión de que le están contando la noticia como algo vivido y no como una simple transcripción del papel a la palabra. (MARTÍNEZ, 1977: 127)

De igual forma, la fragilidad del medio requiere, a favor de esa claridad a la que se hacía alusión, un enunciado claro de los hechos, rechazando las frases y los giros que extravíen el entendimiento del oyente.

Por otro lado, Marshall McLuhan hace una distinción entre «medios calientes» y «medios fríos», respecto al grado diverso de participación que el receptor presta a cada uno de los emisores según el soporte utilizado. (McLUHAN, 2004: 37)

Para McLuhan la radio es un medio caliente, porque la participación del público es baja, la definición de su mensaje es alta y exige una gran dosis de información y, además, la reacción que provoca es de carácter exclusivo.

Otros autores, sin embargo, vinculan esa temperatura del medio radiofónico al mundo de las sensaciones. El medio caliente está vinculado a lo emotivo, pues la radio provoca en la capacidad de imaginación del oyente mayores estímulos que la televisión. Ésta, por sus imágenes, corta la posibilidad de la fantasía.

Por otro lado, el sentido de cotidianeidad en radio se puede entender desde una doble vertiente. Por un lado, la facilidad para trasladarse y recrear la realidad confiere a la radio unas mayores posibilidades para convertirse en protagonista principal y cotidiano desde el receptor, llegando a lugares de interés para el oyente y participando de sus preocupaciones. Por otro lado, la unisensorialidad y el uso de los formatos permiten que la radio se compatibilice con otra actividad; es decir, el acompañamiento del que ya se había hablado.

Cuanto más cotidiano es el mensaje, el medio ofrece más y mejores posibilidades de diálogo. Con el diálogo la radio facilita al oyente el acceso a la comprensión de la realidad y le ofrece la oportunidad de manifestar su opinión sobre los hechos.

Una característica muy especial de la radio es que los realizadores crean los programas radiofónicos en dos dimensiones: el tiempo y el espacio. En ese espacio-tiempo se dibuja el mensaje. No importa que se trate de un programa informativo, musical, de comentario o dramatizado. Todos tejen su línea argumental y todos necesitan un espacio donde desenvolverse.

El espacio se refiere al lugar donde el programa debe producirse, un lugar vacío. El objetivo del programa es llenar ese espacio. El guión tiene la función de darle contornos definidos y “habitar” ese espacio con el mensaje que se quiere transmitir. El tiempo, por su parte, se refiere a la duración que va a tener ese mensaje dentro del espacio radiofónico que utiliza.

Por todo lo anterior, el productor de radio debe ser claro, sencillo y reiterativo. Ser reiterativo implica reducir la información o número de ideas que se desean expresar.

De esta forma, tendremos tiempo para explicar de diferentes maneras el mensaje principal. No es posible que el radioescucha asimile y retenga un gran número de ideas si no son expuestas clara y reiteradamente.

Más allá de los niveles de audiencia logrados por un programa radiofónico, el éxito o fracaso de una producción de radio se mide en primera instancia, en tanto haya logrado la atención y el reconocimiento del público al que se dirige.

Todas estas características hacen de la radio un medio de comunicación muy completo, capaz de transmitir el mensaje y lograr en el radioescucha el objetivo planteado. Dependiendo de la creatividad que se le imprima a la producción de mensaje, éste resultara más o menos efectivo. La radio es toda una maquinaria creativa de sensaciones, que utiliza una única materia prima: el sonido.

**CAPÍTULO 2**  
**LA MÚSICA EN EL CINE**

## CAPÍTULO 2

### LA MÚSICA EN EL CINE

#### 2.1 EL SURGIMIENTO DE LA MÚSICA EN EL CINE

Cuando se habla de cine, se suele pensar en una secuencia de imágenes que cuentan una historia. Esta idea se ve reforzada cuando se recuerda el cine en sus orígenes, es decir, como la reproducción fiel en una pantalla de imágenes tomadas de la realidad.

Sin embargo, a lo largo del desarrollo del cine se han ido adicionando otros elementos a ese lenguaje fílmico primigenio, mismos que han enriquecido de manera importante la narración audiovisual.

La música es uno de esos elementos y uno de los más importantes, pues la incorporación de sonoridad a las imágenes revolucionó el cine por completo y adquirió importancia rápidamente.

Estos elementos sonoros vinieron a conformar lo que se conoce como banda sonora o SOUNDTRACK. Que, aunque el término se ha popularizado para designar a los temas musicales que se incorporan o con los que se identifica a un filme, se refiere en sentido estricto a la sección a lo largo de la cinta donde se registra el sonido. Esto incluye los diálogos, el sonido ambiental, los efectos y, por supuesto, la música.

Y es la música, precisamente, el elemento sonoro del cine que más se ha estudiado y más se ha explotado comercialmente, creando así el concepto de SCORE para hacer referencia a los temas musicales incorporados en una cinta.

La música en el cine ha estado siempre a la par de las tendencias musicales de cada década. Ha pasado por etapas en las que han predominado el jazz, el blues, el rock, el pop e incluso ha regresado a lo clásico, hasta llegar a un punto en el que, ahora, ningún estilo es fijo. Cualquier nueva fórmula es buena si agrada y apasiona al público.

Durante el pasar del tiempo, las tecnologías de información y comunicación han contribuido a la evolución de la música cinematográfica, tanto en el aspecto de la composición como en el proceso de grabación.

La incorporación del sonido al espectáculo cinematográfico es antigua. De hecho, la proyección de películas silentes se hacía acompañar por la música de un pianista o de una orquesta. Había especialistas en efectos especiales que, como sucedía en la radio, creaban sonidos que iban sincronizándose con la acción del filme. Incluso se daba el caso de actores que narraban lo que los espectadores veían en la pantalla.

Luego de diversas investigaciones en el siglo 19, las nuevas tecnologías fueron desplazando las técnicas primitivas de acompañamiento sonoro de una cinta. W. K. L. Dickson, especialista en la materia, patentó en 1889 el kinetofonógrafo, un aparato que permitía sincronizar la imagen proyectada por un kinetoscopio con el sonido procedente de un fonógrafo. (CHION, 1997: 65)

Este primer acercamiento a la sincronización de sonido e imagen despertó, no sólo el interés por conseguir nuevos avances tecnológicos, sino también la necesidad de engrandecer la espectacularidad del filme.

Luego de varios intentos en varias partes del mundo, la American Telephone & Telegraph (ATT) logró una patente explotable en el mercado. Se trataba de un sistema que combinaba un proyector y un fonógrafo. Una empresa filial de ATT, Western Electric, comercializó la patente, que fue adquirida por la compañía cinematográfica estadounidense Warner Brothers y la presentó el 6 de agosto de 1926. (COLÓN PERALES, 1997: 37)

Vitaphone fue el nombre que recibieron tanto el sistema como la empresa filial de Warner que lo explotó. Dicha denominación llevaba implícita la idea de reproducir la "vida" mediante la combinación de imágenes y sonidos.

Fue así como el 6 de octubre de 1927 la nueva compañía lanzó "El Cantante de Jazz" (Alan Crosland), un filme que incluía diálogos y canciones perfectamente sincronizados en su metraje mediante el sistema Vitaphone.

Sin embargo, a pesar del gran avance que representó, esta tecnología no tardó en ser reemplazada, pues Vitaphone registraba los sonidos del filme en un disco (proceso sound-on-disc) y pronto comenzaron a surgir sistemas que incluían la banda sonora en la misma cinta (proceso sound-on-film), característica que hacía imposible el desfase sonido-imagen.

La 20th Century Fox lanzó el primer sistema sound-on-film, denominado Movitone. Y así, las empresas de la industria comenzaron a desarrollar sus propios sistemas y pelear por una rebanada del pastel que significaba el nuevo espectáculo, que poco a poco comenzó a popularizarse en Estados Unidos.

A partir de 1928 comenzó otra reconversión. Dado que los filmes rodados con sonido aún eran algo novedoso, los productores decidieron reestrenar los viejos éxitos del cine mudo con bandas sonoras añadidas. El trabajo desarrollado por los compositores musicales y los técnicos de efectos de sonido fue admirable y puso las bases de unas nuevas pautas industriales que permanecerían sin cambios importantes a lo largo del siglo 20.

Con el desarrollo de un cada vez más maduro cine sonoro, los productores quisieron explotar al máximo las nuevas características del séptimo arte, y qué mejor que llevando las obras musicales de Broadway a la pantalla. De ese modo se vislumbró el surgimiento del género musical.

Con el filme "Luces de Nueva York" (Bryan Foy, 1928) llegó a los espectadores la primera producción dialogada en toda su extensión. Con éste, el cine sonoro y hablado ya era una realidad.

A partir de los años cuarenta, el uso de la grabación magnética de la banda de sonido permitió la diversificación del sonido en distintas pistas, de forma que cada una podía integrar una distinta parte de la grabación (planos del diálogo, efectos sonoros, música, etcétera), para su posterior mezcla en el estudio de grabación.

En 1940, una producción de Walt Disney, "Fantasía" (James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, 1940), había empleado el registro magnético para conseguir, por vez primera, una proyección con sonido estereofónico.<sup>1</sup> A lo largo de esa década, este proceso fue mejorándose, y la estereofonía acabó consolidándose como un recurso espectacular.

El técnico Ray Dolby estudió en profundidad las técnicas de grabación. Sus largas investigaciones tuvieron como consecuencia un nuevo sistema que mejoraba sensiblemente el sonido estereofónico, lo que permitió su reproducción con mayor pureza y calidad.

---

<sup>1</sup> Se llama sonido estereofónico al que se graba y reproduce en dos o más canales, con el que se obtiene una experiencia auditiva más natural que crea la ilusión de percibir el sonido desde su lugar de origen.

En pocos años, fue posible aplicar este avance a la grabación de todos los componentes de la banda de sonido cinematográfica. George Lucas, durante la preparación del rodaje de "La Guerra de las Galaxias" (1977), decidió recurrir al Dolby para registrar el sonido de esta superproducción en cuatro pistas. De hecho, para garantizar la calidad del sonido en la exhibición, Lucas fundó la división Skywalker Sound y lanzó una marca de calidad, THX System.

Al respecto, Michel Chion menciona que "gracias al Dolby Stereo [...] el cine ve cómo se abren ante sí nuevas posibilidades para la música: ahora podía darle todos sus colores, todos sus graves y agudos, todos sus contrastes e intensidad..." (CHION, 1997: 155)

Sin embargo, durante la década de los cincuenta comenzaban a surgir nuevos géneros musicales y muchos otros, como el jazz, sufrían una transformación. Por el contrario, los creadores musicales de Hollywood se mantuvieron ajenos al contexto musical y se resistieron a reflejar estos cambios en el cine de la época. (COLÓN PERALES, 1997: 133)

Pero gracias al auge que iba ganando la televisión y al descenso en el número de espectadores en el cine que eso trajo consigo, la industria fílmica se vio obligada a buscar a público más joven, lo que permitió la entrada de géneros como el rock y el jazz a las películas de la época.

Los años sesenta son tiempo de una genuina evolución en la música de cine, que empieza a volverse heterodoxa gracias a autores procedentes del jazz, el blues y el rock. A la orquesta convencional se unen instrumentos como el bajo y la guitarra eléctrica, el órgano y la percusión de conjunto. Persiste el clasicismo en algunos creadores, pero se impone el colorido de celebridades como Henry Mancini, que vende miles de discos con la grabación de la música escrita para cintas como "Desayuno en Tiffany's" (Blake Edwards, 1961), "La Pantera Rosa" (Blake Edwards, 1964), entre otras.

Lo anterior da cabida al surgimiento de géneros como el ópera-rock. Según Michel Chion, esta corriente apareció como la versión cinematográfica de espectáculos ya exhibidos en escenarios teatrales; una variante de la comedia musical, con música más moderna y sonido estéreo. (CHION, 1997: 161)

Autores como Andrew Lloyd Webber y Tim Rice son algunos de los pioneros de este género.

Pese a los avances, la grabación magnética, habitual en los rodajes, y su posterior conversión en banda sonora óptica, iba a quedar puesta en entredicho con la revolución digital. Las computadoras y los soportes de grabación digital cambiaron las convenciones de la banda sonora.

En 1989 la compañía Eastman Kodak patentó un sistema de sonido digital aplicable al cine y a la televisión. Un año después, Walt Disney lanzó al mercado la primera película con sonido digital, "Dick Tracy" (Warren Beatty, 1990).

A medida que se avanza en el campo de las tarjetas de sonido informáticas, no sólo fue posible mejorar las grabaciones y su posterior mezcla y reproducción, sino también las posibilidades de los efectos de sonido.

## 2.2 ALGUNOS GRANDES COMPOSITORES DE MÚSICA PARA CINE

Sin duda han existido decenas de compositores de música cinematográfica cuyo trabajo ha sido reconocido alrededor del mundo. Autores cuya obra ha sido parte importante de la historia del cine y que, en muchos casos, han otorgado gran parte del legado artístico de un filme.

Bernard Herrmann, John Williams, James Horner y Danny Elfman representan cuatro de los máximos creativos de música para cine que ha dado Hollywood. Otros, como Hans Zimmer y Ennio Morricone han destacado en su labor en Europa, aunque su trabajo también se ha visto destacar en la Meca del Cine.

La importancia de los compositores cinematográficos a los que aquí se hace referencia radica en la cantidad de cintas para las que han creado partituras, así como en el prestigio de los directores con los que han colaborado.

La música de compositores como John Williams o Ennio Morricone llegó a convertirse en repetidas ocasiones en un personaje importante del filme, e inclusive en protagonista, lo que convierte, en cierta forma, a los músicos en coautores de la película.

Estos creadores musicales coinciden en que una o varias de sus piezas se han convertido en verdaderos clásicos de las bandas sonoras y, en casos como Herrmann, Williams o Morricone, han revolucionado, cada uno de una forma particular, el género de la música cinematográfica, lo que los ha convertido en verdaderos pioneros en este aspecto.

A lo extenso de su filmografía, la mancuerna con cineastas de renombre, el protagonismo de su música en los filmes y la contribución que sus creaciones han dejado al legado artístico del cine, se puede sumar la vigencia que las partituras compuestas por los autores que a continuación se describen sigue cobrando, aún años y décadas después, y que inclusive se impone sobre la vigencia de los filmes para los cuales fueron creadas.

### 2.2.1 Bernard Herrmann

De acuerdo con Michel Chion, la música de Bernard Herrmann representó una revolución en la concepción de la música cinematográfica que supuso una renovación total de las reglas y una ruptura de las convenciones hasta entonces establecidas.

Herrmann realizó bandas sonoras tan trascendentales en la historia del cine como la de "El Ciudadano Kane" (Orson Welles, 1941), "Cabo del Terror" (Martin Scorsese, 1962), "Taxi Driver" (Martin Scorsese, 1976) y "Psicosis" (Alfred Hitchcock, 1960), entre otras.

El trabajo de Herrmann se hizo presente en cintas de carácter "extraño, nostálgico o fantástico, así como para historias de obsesiones y monomanías", según afirma Michel Chion. (CHION, 1997: 345)

A Herrmann se le debe el trabajo musical presente en la famosa transmisión radiofónica de Orson Welles, "La Guerra de los Mundos". A partir de ahí se gestó una mancuerna que llegaría a las pantallas en 1941, con "El Ciudadano Kane", uno de los scores más reconocidos en la carrera del compositor neoyorquino.

Sin embargo, son los trabajos realizados en filmes de Alfred Hitchcock los que convertirían a Herrmann en uno de los más reconocidos autores de música cinematográfica. La colaboración entre ambos personajes se hizo presente desde la cinta "The Trouble with Harry" (1955) hasta "Marnie" (1964), período en el que destacan cintas como "Vértigo" (1958) y "North by Northwest" (1959).

Mención aparte merece el trabajo de Bernard Herrmann en la banda sonora de la cinta "Los Pájaros" (1963), en la que la música se conforma de una agrupación de sonidos provenientes de un trantonio<sup>2</sup> y de efectos sonoros organizados que crean un efecto amenazante de chillido de aves. Los sonidos generados electrónicamente, en lugar de provenir de aves reales, lograron aumentar la sensación de tensión en el espectador.

Pero sin duda la obra más significativa de la trayectoria de Herrmann fue la que realizó en "Psicosis". El score de este filme de Hitchcock pasó a la historia por utilizar únicamente la sección de cuerdas de la orquesta. El sonido chillante de los

---

<sup>2</sup> Instrumento musical monofónico electrónico inventado en 1929 por Friedrich Trautwein en Berlín y desarrollado por Oskar Sala, que genera el sonido a partir de lámparas de neón de bajo voltaje. La altura de las nota se conseguía presionando un punto a lo largo de un cable que iba montado sobre un riel. Se le considera un antecedente directo de los sintetizadores.

violines en escenas tan memorables como la del asesinato en el baño (que el director había concebido en un principio sin música), creó uno de los momentos más famosos en la historia de las bandas sonoras.

La fórmula de Bernard Herrmann no puede ser descrita como ruptura, sino como exageración y sistematización de ciertos procedimientos, que le dan un sentido diferente. La fuerza de las composiciones de Herrmann proviene de una contradicción interna: las armonías son vagas y los temas no tienen resolución, pero se enuncian de modo rabioso y desesperado; es decir, una vaguedad afirmada con energía. (CHION, 1997: 345)

El músico supo acomodarse con maestría a la brillante imaginería en rojo del filme, y acertó en su búsqueda psicológica aplicada al tratamiento musical de los personajes.<sup>3</sup>

Bernard Herrmann es considerado el creador de infinidad de "clichés", huellas y técnicas musicales aplicadas a la imagen y es constantemente referenciado en la actualidad por los creadores de música para cine, pues su esquema de composición se ha convertido en un todo un estilo.

Herrmann fue siempre sinónimo de experimentación, de un inconformismo basado en el respeto al fondo clásico pero a su vez impregnado de alto grado de innovación en las formas.<sup>4</sup>

Otra obra que, según algunos expertos, refleja el adelanto de Herrmann a su tiempo es "The Day The Earth Stood Still" (Robert Wise, 1951), en la que el músico experimenta por el camino del sonido pseudo electrónico, y reserva un papel protagonista a un piano poco asociado en aquel entonces al género cinematográfico de desastre.

De acuerdo a Michel Chion, con Bernard Herrmann se puede hablar por primera vez de la obra de un compositor cinematográfico que tiene su propia existencia, porque, sea cual fuere el filme, su obra está llena de esquemas constantes, e incluso posee un núcleo temático muy afirmado.

---

<sup>3</sup> José-Vidal Rodríguez. Reseña de Bernard Herrmann: The Essential Film Music Collection. [www.scoremagazine.com/](http://www.scoremagazine.com/) Consultado el 14 de febrero de 2007.

<sup>4</sup> Idem.

El de "El Fantasma y la Señora Muir" (Joseph L. Mankiewicz, 1947) es el score que muchos definen como la culminación del estilo Herrmann, pues se trata de una obra venerada y siempre referenciada por la crítica como una de las bandas sonoras de mayor virtuosismo de toda la historia del cine.<sup>5</sup>

El último score realizado por Herrmann fue el de "Taxi Driver", en el que destacan el uso cálido del sonido del saxofón que lleva al espectador en el camino de la melancolía y el desencanto presente en la cinta de Scorsese.

### 2.2.2 John Williams

El trabajo de John Williams es de los más variados y extensos de Hollywood. El compositor neoyorquino es considerado por muchos críticos el padre de la banda sonora actual. Lo cierto es que Williams es, por lo menos, uno de los autores musicales más prolíficos del cine.

A Williams se le agradece el retomar en los noventa el sinfonismo característico de la música cinematográfica de la década de los setenta.

Su estilo sinfónico resulta a veces tan tosco u ortodoxo, como brillante. Ante todo, sus influencias son claramente perceptibles. De su etapa como colaborador de Bernard Herrmann, Alfred Newman o Franz Waxman se pueden encontrar algunos de los matices musicales que dieron lugar al "renacimiento sinfónico williamiano", término con el que algunos estudiosos se refieren a la música de John Williams.<sup>6</sup>

La carrera de musicalización de Williams comenzó en la televisión, en series como "La Isla de Gilligan" y "Perdidos en el Espacio". Pero fue hasta finales de los cincuenta que inició su incursión en el cine, en la cinta "Daddy-O" (Lou Place, 1958).

A partir de entonces, la carrera de Williams estuvo plagada de nominaciones al Óscar, trofeo que consiguió hasta 1971, gracias a su trabajo de adaptación al cine de la música de la puesta "El Violinista en el Tejado".

Tras conseguir el reconocimiento de la Academia estadounidense, John Williams enfocó su trabajo a musicalizar cintas de desastres en gran escala, trabajo que se

---

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Joan Martínez. [John Williams](http://www.scorefilia.com/sf/co/00/014.html). www.scorefilia.com/sf/co/00/014.html Consultada el 16 de febrero de 2007.

hizo presente en cintas como "Las Aventuras del Poseidón" (Ronald Neame, 1972), "Terremoto" (Mark Robson, 1974) e "Infierno en la Torre" (John Guillermin, 1974).

En 1974 se produjo la fusión del talento musical de Williams con el de dirección de Steven Spielberg, quien recurrió al compositor para su cinta debut como director de largometrajes, "The Sugarland Express" (1974).

Su encuentro con Spielberg, y más tarde con George Lucas, consagraron a Williams como el más popular e influyente compositor cinematográfico estadounidense de las décadas de los setenta y ochenta, con bandas sonoras como la de "Tiburón" (Steven Spielberg, 1975), "La Guerra de las Galaxias" (George Lucas, 1977), "Encuentros Cercanos del Tercer Tipo" (Steven Spielberg, 1977) y "E.T. El Extraterrestre" (Steven Spielberg, 1982), entre otras. (COLÓN PERALES, 1997: 171)

"La Guerra de las Galaxias" representa un hito en la historia de la música cinematográfica, de igual modo que en la historia del cine popular. El papel narrativo de la música compuesta por Williams, que consiste en designar mediante leitmotiv<sup>7</sup> a los personajes y dificultades de la historia, los ideales y los símbolos, se magnifica como nunca antes había ocurrido en un filme. (CHION, 1997: 164)

Además de la creación musical de los proyectos extraterrestres y de desastres, John Williams también realizó los scores de dos trilogías más, "Superman" e "Indiana Jones". "Superman" (Richard Donner, 1978) arrasó en taquilla y supuso el éxito de todo lo que tuviera que ver con el superhéroe, y la banda sonora no fue una excepción. Tras componer la partitura de la primera entrega, Williams también musicalizó las dos secuelas.

Con Robert Altman, John Williams consolidó un diálogo música-imagen que ha sido resaltado por los estudiosos de la música para el cine: "Images" (1972) y "El Largo Adiós" (1973). Muchos expertos consideran que Williams fue el encargado de prolongar la sombra de Bernard Herrmann en "La Trama" (Alfred Hitchcock, 1976) y en "La Furia" (Brian De Palma, 1978), esta última le significó su incursión en el cine de horror. (COLÓN PERALES, 1997: 171)

Sin embargo, la que muchos consideran la obra maestra de John Williams es la música para "La Lista de Schindler" (Steven Spielberg, 1994).

---

<sup>7</sup> Leitmotiv es una melodía recurrente a lo largo de una obra, que, por asociación, se le identifica con un determinado contenido, (un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento) y hace referencia a él cada vez que aparece.

En esta partitura, Williams explora su lado más lírico, melancólico y clásico dando el protagonismo narrativo al violín, a través del cual se descubre una época que el realizador quiso inmortalizar en blanco y negro. A pesar de todo, en "La Lista de Schindler" no se puede ver una obra inédita, sino un juego de influencias que confluyen en una obra difícilmente olvidable. (CHION, 1997: 164)

Los más recientes trabajos de Williams se pueden escuchar en cintas como "El Patriota" (Roland Emmerich, 2000), la saga de "Harry Potter", "La Guerra de los Mundos" (Steven Spielberg, 2005) y "Memorias de una Geisha" (Rob Marshall, 2005), entre las más destacadas.

La obra de Williams podría resumirse en la formación sinfónica, reforzando su gran popularidad en sus más famosas colaboraciones con Spielberg, como "El Imperio del Sol" (1987), "Always" (1990), "Hook" (1993), "Parque Jurásico" (1995), "El Mundo Perdido" (1997); o bien, en sus trabajos con Lawrence Kasdan, tales como "El Turista Accidental" (1988); o con Oliver Stone, entre los que se hallan "Nacido el 4 de Julio" (1989), "JFK" (1993), "Nixon" (1995); o bien, en las cintas de Ron Howard, como "Un Horizonte muy Lejano" (1992). (COLÓN PERALES, 1997: 172)

Cinco estatuillas de la Academia estadounidense, así como treinta y cuatro nominaciones al Óscar, dan testimonio prestigio adquirido por John Williams a lo largo de su carrera.

### 2.2.3 Hans Zimmer

Nacido en Frankfurt, Alemania, Hans Zimmer formó parte del grupo The Buggles, cuyo éxito "Video Kills the Radio Star" (1979) marcó un parteaguas en la historia de la música pop en ese país.

Proveniente de la música pop y electrónica, Zimmer llegó al cine como ayudante de Stanley Myers<sup>8</sup>, a quien apoyó en el sintetizador que el compositor inglés integró en la música de sus últimas cintas.

A partir de su colaboración en "Eureka" (Nicolas Roeg, 1983), Myers y Zimmer fundaron los estudios de grabación Lillie Yard Studio, en Londres, en el que lograron

---

<sup>8</sup> Stanley Myers fue un compositor británico de scores cinematográficos, conocido por sus trabajos en cintas como "Kaleidoscope" (Jack Smight, 1966), "Ulysses" (Joseph Strick, 1967), "Moonlighting" (Jerzy Skolimowski, 1982) y "Wish You Were Here" (David Leland, 1987), entre otros.

trabajos en equipo para las cintas "Insignificance" (Nicolas Roeg, 1985), "Separate Vacations" (Michael Anderson, 1986), "Castaway" (Nicolas Roeg, 1987) o "My Beautiful Laundrette" (Stephen Frears, 1985), entre otras.

Su llegada a Hollywood fue exitosa casi de inmediato, pues ese mismo año le llegó su primera nominación al Óscar, gracias a su trabajo en "Cuando dos Hermanos se Encuentran" (Barry Levinson, 1988). Barry Levinson optó por compaginar una banda sonora breve con canciones pop. La crítica musical volteó a ver a Zimmer y hubo quienes señalaron que el músico alemán había creado un nuevo concepto de música visual.

Aunque dentro del sistema de Hollywood Hans Zimmer ha desarrollado una carrera con éxito comercial, sus proyectos no han estado exentos de resultados interesantes y propositivos.

Zimmer ha obtenido muy buenos resultados con el cine de autor, como con la música para "Thelma & Louise" (Ridley Scott, 1991), "A Propósito de Henry" (Mike Nichols, 1991), entre otros. Pero es en las comedias y en las cintas de acción en donde ha desarrollado su éxito en mayor medida.

En cuanto a la comedia, el compositor ha creado scores elegantes e irónicos, o sentimentales, como los correspondientes a las cintas "El Chofer y la Señora Daisy" (Bruce Beresford, 1989) o "Nueve Meses" (Chris Columbus, 1995). En tanto que dentro del género de la acción, Zimmer ha compuesto piezas de gran eficacia espectacular, como lo son las de "Black Rain" (Ridley Scott, 1989), "Días de Trueno" (Tony Scott, 1990), "Marea Roja" (Tony Scott, 1995) o "La Roca" (Michael Bay, 1996), entre otras. (COLÓN PERALES, 1997: 190)

La incursión de Hans Zimmer en la animación no fue menos exitosa. El músico fue el autor de uno de los mayores éxitos de Disney: "El Rey León" (Roger Allers y Rob Minkoff, 1994), cinta en la que unió su talento con Elton John y Tim Rice. La Academia de Hollywood les concedió las estatuillas a la Mejor Canción ("Can You Feel the Love Tonight", de John y Rice), y a la Mejor Banda Sonora, para Hans Zimmer.

El trabajo de Hans Zimmer se ha caracterizado por representar la integración de música electrónica con los tonos clásicos de la orquesta tradicional. Esta tendencia se puede observar desde sus primeras musicalizaciones, como en el filme "Un Mundo

Aparte" (Chris Menges, 1988), en el que mezcló sintetizadores con cantos sudafricanos que lograron un incremento en el nivel dramático de la historia.

Estilo similar reflejó en "K2" (Franc Roddam, 1992), en la que mezcló ritmos de sintetizador, rock y música tibetana; y en "Más Allá de Rangoon" (John Boorman, 1995), al igual que en cintas como "Gladiator" (Ridley Scott, 2000), "La Caída del Halcón Negro" (Ridley Scott, 2001) y "El Rey León", entre otras.

El origen alemán de Hans Zimmer se hace presente en algunas de sus piezas, en donde ritmos de la música centroeuropea se entretajan entre las partituras continuamente.

Estudiosos de las bandas sonoras han encontrado influencias de compositores clásicos como Johann Sebastian Bach, Franz Schumann, Richard Wagner e inclusive de Richard Strauss en la obra de Zimmer.<sup>9</sup>

A la par de su crecimiento dentro del medio, Zimmer ha ayudado a otros compositores a introducirse en el mundo cinematográfico, por ejemplo Mark Mancipa, John Powell, Harry Gregson-Williams, Nick Glennie-Smith y Klaus Badelt.

En los años más recientes, Hans Zimmer se ha mostrado cada vez más como un autor versátil. Sus composiciones se dirigen a géneros variados, que van del terror al romanticismo.

Sin embargo, lo que caracteriza a Zimmer es la estructura narrativa y la forma de ajustarse al argumento de los filmes, así como su recurrente uso de recursos "déjà vu", con el fin de enriquecer su música.<sup>10</sup>

#### 2.2.4 James Horner

Muchas publicaciones se llegaron a referir a James Horner como el Rey Midas de la música en el cine, pues varios de sus trabajos en cintas han resultado comercialmente muy exitosos.

Con una formación en el Royal College of Music de Londres y en la UCLA, James Horner inició su carrera como compositor en películas de mediano presupuesto del

---

<sup>9</sup> Joan Martínez. [John Williams](http://www.scorefilia.com/sf/co/00/014.html). www.scorefilia.com/sf/co/00/014.html Consultada el 16 de febrero de 2007.

<sup>10</sup> Idem.

American Film Institute (AFI) y series de televisión al inicio de la década de los ochenta. Sin embargo, poco a poco su trabajo comenzó a sobresalir y fue en 1982 cuando le llegó su primera gran oportunidad; crear el score de "Star Trek II: The Wrath of Khan" (Nicholas Meyer, 1982) y "Star Trek III: The Search For Spock" (Leonard Nimio, 1984), filmes inspirados en la popular serie de televisión.

A partir de entonces, Horner continuó trabajando para filmes de alto perfil. Creó la música para cintas como "Krull" (Peter Yates, 1983), "Cocoon" (Ron Howard, 1985), "Aliens" (James Cameron, 1986) y "El Campo de los Sueños" (Phil Alden Robinson, 1989), entre otras.

Fue "Krull" la cinta en la que los críticos consideran que Horner sacó a relucir su verdadero estilo. La partitura de esta cinta fue la más reconocida en la primera etapa de su carrera. (Además de la de "El Campo de los Sueños", que le trajo a Horner su tercera nominación al Óscar).

Las melodías de "Krull" fueron calificadas como verdaderas sinfonías con influencias de los clásicos (el sinfonismo de las partituras de John Williams), en la que la orquesta y el coro parecían compenetrarse a la perfección.<sup>11</sup>

Horner logró un estilo musical para una cinta épica que también se hizo presente en "Parque Gorky" (Michael Apted, 1983), mismo que, no obstante, llegaría a consolidarse hasta años más tarde, en "Corazón Valiente" (Mel Gibson, 1995).

De acuerdo a Michel Chion, el efecto de la música de James Horner se considera como espacio-temporal (efecto de obertura del espacio y de inscripción de la escena en una duración larga, por la anticipación de cadencias). (CHION, 1997: 200)

En esta etapa de su trayectoria, James Horner alternó los géneros musicales y los recursos melódicos; del estilo jazzístico exhibido en "48 Horas" (Walter Hill, 1982) pasó a las melodías "caravaggianas"<sup>12</sup> y a la música rítmica, percusiva e incluso claustrofóbica de "Aliens", o un nuevo ejercicio épico para "Willow" (Ron Howard, 1988). (CHION, 1995: 200)

Ésta última representó fue un nuevo ejercicio épico, sinfónico y coral a cargo de The London Symphony Orchestra y el Coro The King's College de Wimbledon. De acuerdo

---

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Referentes al estilo en las obras del pintor Michelangelo Merisi da Caravaggio) y alternativas de "El Nombre de la Rosa" (Jean-Jacques Annaud, 1986)

con especialistas, en esta cinta de Ron Howard, Horner echó mano de todas sus influencias clásicas, williamianas, goldsmithianas<sup>13</sup> y herrmanianas.

En el score de "Willow", Horner recurrió por primera vez a instrumentos que retomaría en cintas como "Corazón Valiente" y "Titanic" (James Cameron, 1997), como el shakuhachi,<sup>14</sup> el arpa celta y la gaita, que le imprimieron el estilo celta que caracteriza a dichas bandas sonoras y que se convertiría en uno de los sellos de la música de James Horner.

A principios de los noventa, Horner continúa consolidándose en Hollywood, gracias a la música de "El Hombre sin Rostro" (Mel Gibson, 1993), "El Informe Pelicano" (Alan J. Pakula, 1993) y "Leyendas de Pasión" (Edward Zwick, 1994), entre otros filmes.

En 1995, el compositor comienza a subir a la cúspide de su carrera, pues ese año realizó seis scores, entre ellos "Corazón Valiente" (Mel Gibson, 1995), el trabajo más aclamado por la crítica en la trayectoria musical de James Horner.

Para la narración de este filme de Mel Gibson, Horner volvió a recurrir a los temas folklóricos celtas, con el protagonismo épico de la gaita, aunados a un gran despliegue orquestal. Pero Horner apostó, al igual que Gibson, por los temas románticos y de corte melancólico.

"Apolo 13" (Ron Howard, 1995), "Casper" (Brad Silberling, 1995), "Jumanji" (Joe Johnston, 1995), "Jade" (William Friedkin, 1995) y "Balto" (Simon Wells, 1995), completan el trabajo realizado por el músico californiano ese prolífico año.

Pero fue "Titanic" la cinta que significó el mayor éxito financiero en la carrera de Horner. La música derivada de la cinta protagonizada por Kate Winslet y Leonardo DiCaprio se convirtió de pronto en el score más vendido en la historia de las bandas sonoras.

En "Titanic", James Horner exploró nuevamente y de manera exitosa el campo de la composición específica de canciones externas a la banda sonora del filme, pero que hacen alusión al mismo y que resultan comercialmente muy exitosas como parte de la mercadotecnia de la cinta.

---

<sup>13</sup> Referentes a las creaciones de Jerry Goldsmith, compositor musical estadounidense a quien se le deben scores de cintas como "El Planeta de los Simios" (Franklin J. Schaffner, 1968), "Chinatown" (Roman Polanski, 1974) y "La Profecía" (Richard Donner, 1976), entre los más representativos.

<sup>14</sup> Shakuhachi es una flauta japonesa, popular entre los seguidores del budismo zen para prácticas de meditación.

"My Heart Will Go On", tema interpretado por Céline Dion cuyas letras fueron escritas por Will Jennings, le sumó gran popularidad a Horner, quien ya había creado temas interpretados para cintas como "Una Mente Brillante" ("All Love Can Be"), "Casper" ("Remember Me This Time"), entre otras.

En años recientes, Horner ha compuesto temas para géneros tales como dramas bélicos, como "Enemigo al Acecho" (Jean-Jacques Annaud, 2001); dramas clásicos, por ejemplo "Iris, Recuerdos Imborrables" (Richard Eyre, 2001); drama psicológico, como el score de la multipremiada "Una Mente Brillante" (Ron Howard, 2001) la aventura, en cintas como "La Tormenta Perfecta" (Wolfgang Petersen, 2000) o "La Máscara del Zorro" (Martin Campbell, 1998); o bien, en filmes de comedia, como "El Grinch" (Ron Howard, 2000).

Su mancuerna con Mel Gibson ha llegado hasta nuestros días, con la banda sonora de "Apocalypto" (2006).

#### 2.2.5 Danny Elfman

Danny Elfman sería sólo el rockstar de una banda estadounidense de los años ochenta, de no ser por Tim Burton.

La mancuerna de Elfman con el cineasta le ha traído el éxito como compositor de música cinematográfica. Fue en el primer largometraje del realizador, "La Gran Aventura de Pee-Wee" (1985), en el que Burton eligió al líder de la banda Oingo Boingo, que tocaba en uno de los bares que el cineasta visitaba en sus inicios, para musicalizarlo.

A partir de entonces, Elfman se ha convertido en un compositor de culto, no muy prolífico como los grandes autores de scores, pero que cuenta con cierto prestigio, gracias a la química generada con Burton.

Su primera incursión en la música fue en París, en donde formó parte de un grupo de teatro dadaísta junto a su hermano Richard, en el que Elfman aprendió a tocar el violín.

De Europa saltó a África del este, interesado por el folklore de ese continente, mismo que posteriormente le serviría como elemento para consolidar un estilo musical.

Pero su primer acercamiento a la creación de música para un filme fue en 1980, cuando musicalizó la primera cinta de su hermano, "Zona Prohibida" (Richard Elfman, 1980), en la que el compositor también actuó por primera vez.

Algunos de los trabajos de Elfman han pasado a la historia de la banda sonora, como "El Extraño Mundo de Jack" (Henry Selick, 1993), "Batman" (Tim Burton, 1989) o "El Joven Manos de Tijera" (Tim Burton, 1990).

Su trabajo en "El Extraño Mundo de Jack" merece atención aparte, no sólo porque prestó su voz al personaje protagonista, sino por que fue en este filme en el que Elfman logró un estilo melódico de comedia musical que ha sido aplaudido por muchos críticos. (COLÓN PERALES, 1997: 178)

Sin embargo, de acuerdo a especialistas, la falta de preparación profesional de Elfman ha salido a relucir en filmes como "Flubber" (Les Mayfield, 1997), "Medidas Extremas" (Michael Apted, 1996) o "Una Acción Civil" (Steven Zaillian, 1998), curiosamente, cintas en las que no ha colaborado con Tim Burton.

Pero, a pesar de ser primordialmente un músico autodidacta -abandonó sus estudios para continuar por su cuenta el aprendizaje de la música-, Danny Elfman no renunció a la esencia clásica de la música cinematográfica, y se ha visto influenciado por varios de los músicos de la vanguardia del siglo 20, tales como Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Maurice Ravel o Bela Bartok.

Entre las influencias en el mundo cinematográfico, Elfman se ha dicho admirador del trabajo de Bernard Herrmann y de las películas de acción y aventuras, y en diversas entrevistas ha declarado su afición hacia los clásicos del género. Elfman reconoce la influencia de Bernard Herrmann en partituras de su autoría, como en el remake de Gus Van Sant del clásico "Psicosis" (1998), para la cual, Elfman creó música muy al estilo de Herrmann; o como en "Marcianos al Ataque" (Tim Burton, 1996), filme para el cual el creador estadounidense hizo un ejercicio paródico de filmes como "El Día en que la Tierra se Detuvo" (Robert Wise, 1951) y de la música lounge de los cincuenta. (COLÓN PERALES, 1997: 178)

"Beetlejuice" (Tim Burton, 1988) fue la segunda gran colaboración de Elfman con el realizador, hasta que en 1989 llegó el éxito a escalas más grandes con "Batman" (Tim Burton). Elfman consiguió el reconocimiento definitivo por una obertura que pronto se convirtió en uno de los temas más emblemáticos de la historia de la banda sonora,

como en su día lo fue el tema de "Superman" o de "La Guerra de las Galaxias", ambos de Bernard Herrmann.<sup>15</sup>

No obstante, para "El Planeta de los Simios", la versión que Tim Burton realizó en 2001 de este clásico, Elfman dejó a un lado el sinfonismo y cuidó más el aspecto étnico, que, según él mismo, retomó de su experiencia en África.

Además de sus colaboraciones con Tim Burton y con su hermano Richard, Danny Elfman ha trabajado con cineastas como Jon Amiel (en "Sommersby", 1993), Brett Ratner (en "Hombre de Familia", 2000), Taylor Hackford ("Prueba de Vida", 2000), Wayne Wang ("Cambio de Vida", 1999) y Michael Apted (Medidas Extremas, 1996), entre otros.

"Belleza Negra" (Caroline Thompson, 1994) significó un importante giro en la carrera de Danny Elfman, por lo que muchos consideran su mejor aportación al cine, pues representa su partitura más lírica y con mayor "personalidad".<sup>16</sup>

Tras el éxito de "Batman", el trabajo de Elfman ha sido requerido para otros filmes extraídos de cómics, como es el caso de "Spider-Man" (Sam Raimi, 2002), sus dos secuelas y "Hulk" (Ange Lee, 2003).

Fuera del cine, Elfman ha explorado el terreno de la composición para televisión, en series como "Los Simpson", "Beetlejuice" y "Esposas Desesperadas", por mencionar algunas.

La Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas lo ha reconocido con nominaciones por sus trabajos en "Mente Indomable" (Gus Van Sant, 1997), en cuya banda sonora intentó reflejar el sonido de la atmósfera de la clase trabajadora bostoniana; así como en "Hombres de Negro" (Barry Sonnenfeld, 1997) y "El Gran Pez" (Tim Burton, 2003).

Lo más reciente del trabajo de Elfman ha sido la música de "Charlie y la Fábrica de Chocolates" (Tim Burton, 2005), "El Cadáver de la Novia" (Tim Burton, 2005), que son también sus últimas colaboraciones con Burton hasta el momento; así como "Nacho Libre" (Jared Hess, 2006) y "La Telaraña de Charlotte" (Gary Winick, 2006).

---

<sup>15</sup> Joan Martínez. Danny Elfman. <http://www.scorefilia.com/sf/co/00/002.html> Consultada el 27 de febrero de 2007.

<sup>16</sup> Idem

## 2.2.6 Ennio Morricone

El cine italiano, al margen del neorrealismo, no experimentó, de acuerdo a los expertos, movimientos autoriales definidos a la vez por lazos generacionales y estéticos. A la generación de Vittorio De Sica, Luchino Visconti o Roberto Rossellini siguió la de Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, y a esta la de Sergio Leone o Bernardo Bertolucci.

El nombre de Ennio Morricone domina los nuevos registros del cine italiano de los años sesenta y setenta, gracias a sus trabajos con figuras como Pier Paolo Pasolini, los Taviani y Bertolucci, y por otra parte con Sergio Corbucci, Argento y Leone.

Su lugar en el mundo de la música cinematográfica supone el hecho de que Morricone representa, junto a Nino Rota<sup>17</sup>, el más internacionalmente conocido y admirado músico italiano que haya tenido el cine.

La rapidez de su éxito se explica por la combinación de la solidez de su formación en el conservatorio de Santa Cecilia de Roma, con un talento natural para la música y una capacidad de trabajo sorprendente. (COLÓN PERALES, 1997: 65)

Ennio Morricone estudió composición musical bajo la enseñanza de prestigiosos compositores, como Goffredo Petrassi.

Los inicios de Morricone parten simultáneamente de la música culta y de la popular, componiendo y arreglando partituras para la radio, la televisión y la floreciente industria discográfica de los años cincuenta. Pronto, el músico se convirtió en el más influyente e innovador arreglista de la música ligera italiana. (COLÓN PERALES, 1997: 65)

En 1963 comienza su relación laboral con el director italiano Sergio Leone, con la cinta "Por un Puñado de Dolares" (1963), en la que muestra la combinación de agrupaciones vocales y orquestales, así como cierta recurrencia al folclore estadounidense y el pop.

A partir de entonces, la mancuerna Leone-Morricone hizo posible obras memorables, como "La Muerte Tenía un Precio" (1964), que significó un éxito en ventas en cuanto a banda sonora; "El Bueno, el Malo y el Feo" (1966) o "Érase una Vez en América"

---

<sup>17</sup> Nino Rota fue un compositor italiano, conocido por haber creado la música de cintas como "La Dolce Vita" (Federico Fellini, 1960), "El Padrino" (Francis Ford Coppola, 1972) y "La Strada" (Federico Fellini, 1954), entre otros.

(1984), filmes que hicieron que la imagen y el nombre de Morricone se relacionaran con el género espagueti western.

La simbiosis entre música e imágenes del trabajo de Morricone crea una “anti-época popular” que excita al público como antes jamás lo había hecho el cine popular. Basta recordar el duelo introducido por el carillón del reloj en “La Muerte Tenía un Precio”, al presentación de los personajes y los créditos en “El Bueno, el Malo y el Malo”, la llegada de Charles Bronson y el tiroteo en la estación de ferrocarril desierta en “Hasta que Llegó su Hora” (1968) o la muerte del niño pandillero en “Érase una vez en América”. (COLÓN PERALES, 1997: 66)

Morricone aportó un nuevo concepto: el de la temporalidad, que se sustentaba en la necesidad de que la música sirviera para trasladar a los espectadores a las épocas más agrestes de la humanidad, para así dotar a las películas de Leone del sentido épico-bíblico buscado. Lo consiguió mediante la incorporación de instrumentos rudimentarios, gritos, golpes de yunque, silbidos, etcétera.

Este revolucionario avance no fue del todo comprendido en su momento y el autor fue blanco de duras críticas.

En las décadas de los sesenta y setenta, Morricone se convirtió en el músico imprescindible de cineastas como Pasolini, Bertolucci, Bellochio, Pontecorvo, Montaldo, entre otros.

Con Paolo Pasolini, Ennio Morricone realizó las bandas sonoras de películas como “Pajaritos y Pajarracos” (1966), “Teorema” (1968), “El Decamerón” (1971), “Los Cuentos de Canterbury” (1972), “Las Mil y Una Noches” (1974), estas últimas tres como parte de la “Trilogía de la Vida”, y “Salò o los 120 días de Sodoma” (1945). Las intervenciones musicales en los filmes de Pasolini se caracterizan por su sobriedad, similar a la música de los conciertos de Morricone.

Con Bernardo Bertolucci realizó “Prima della Revoluzoine” (1964), “Novocento” (1976), en la que resalta su lirismo épico; “La Tragedia de un Hombre Ridículo” (1981).

En 1979, el autor consigue la primera de cinco nominaciones al Óscar que ha recibido en su trayectoria, por su partitura para la película “Días de Cielo” (Terrence Malick, 1978). Sin embargo, la estatuilla de la Academia estadounidense nunca ha caído en

las manos de Morricone, hasta la ceremonia de 2007, en la que se le entregaría un Óscar Honorario por su amplia trayectoria.

No obstante, la carrera de Morricone ha estado plagada de premios y reconocimientos, entre Globos de Oro, BAFTA, David y el León de Oro de Venecia.

En años más recientes, el trabajo de Morricone ha destacado en cintas italianas de cineastas como Giuseppe Tornatore, como "Estanno Tutti Ben" (1990) y "Cinema Paradiso", presentando en ésta última uno de sus más aclamados trabajos musicales.

Esta es una buena razón por la que Morricone comienza muchos de sus conciertos independientes con los temas principales de Cinema Paradiso. Éstos no son muy largos ni pesados, sino apacibles, íntimos y sentimentales, siempre matizados con un toque de pena y arrepentimiento.

Estas melodías inician con piano, pero gradualmente se van sumando sonidos de cuerdas y, ocasionalmente, de saxofón. El track "Love Theme" está tan matizado de romance que un nombre como ese se vuelve redundante.

La paz presente en el score de "Cinema Paradiso" no varía en gran grado, es un caso generalmente íntimo, pero a diferencia de las melodías de muchos dramas similares, tiene tan fuerte núcleo emocional y gracia melódica, que nunca se vuelve aburrido. Morricone lleva esta banda sonora entre melodías que parecen similares, pero que suenan como si fácilmente pudieran ser variaciones de los temas principales, los cuales aseguran un perfecto flujo del tono, pero sin repeticiones abiertas.

Con Tornatore volvería a hacer equipo en "Malena" (2000), en la que maneja música incidental compuesta para el leitmotiv que acompaña de manera omnipresente a las imágenes del filme.

El trabajo en este score varía de "Cinema Paradiso", en el sentido que en éste último Morricone creó temas centrales a base de reconocibles melodías, musicalizadas con grandes orquestaciones y esquemas sinfónicos generalizados en la música para cine. Sin embargo, en "Malena" se aleja de esos parámetros. Morricone compuso un score que apoya irónicamente el intercambio de rumores y comentarios mordaces que circulan entre la gente de pueblo sobre Malena, la protagonista encarnada por Monica Belucci, sobre todo mientras ésta camina.

La música de Morricone se convierte en una especie de comentario sarcástico, confiriendo a estos personajes un matiz de rusticidad y trivialidad. Con este objetivo utiliza una instrumentación típicamente italiana, con claras alusiones a las orquestas de pueblo, con sonidos arrítmicos y atonales.<sup>18</sup>

El timbre es un elemento constante en la obra de Morricone, a tal grado que, a diferencia de otros compositores, él no elabora un marco, fortaleciendo así una melodía con armonías, ni tampoco arregla para orquesta una pieza pianística. Su música proviene de una partitura y son las partes que la integran las que determinan la estructura misma de la pieza.

La música llega a convertirse en el procedimiento expresivo más importante de la cinta, por encima del significado que pretenden transmitir las propias imágenes. Las melodías de "Malena" profundizan en la idealización y el amor platónico. Morricone transmite un romanticismo sereno con sencillas notas de cuerda, que brindan melancolía a las escenas. La música presenta la psicología del personaje, mientras que las imágenes carecen de las sugerencias que la música ofrece. (música extradiegética. CHION, 1993: 133)

Otro de los ejemplos más interesantes de música no diegética en la obra de Morricone se puede encontrar en la banda sonora compuesta para "La Misión" (Roland Joffé, 1986).

De acuerdo con Enrique Téllez, la música de dicha cinta contiene casi todos los recursos expresivos de la música cinematográfica, ordenados de tal manera que constituyen un discurso narrativo propio, integrado plenamente en una producción audiovisual.

Desde el punto de vista estrictamente musical, Ennio Morricone emplea en la cinta de Joffé la capacidad simbólica de representación cultural y antropológica de los timbres instrumentales y de sus registros sonoros, gestos y referencias musicales que impregnan el conjunto de la obra.<sup>19</sup>

De acuerdo con Sergio Miceli, en "La Misión", Morricone plasma una síntesis técnica, estética y ética de toda su carrera. Técnica, porque lleva a consecuencias extremas el sistema modular de composición con el que había experimentado en los setenta

---

<sup>18</sup> José Antonio Planes. Reseña de "Malena". [www.bsospirit.com/comentarios/malena.php](http://www.bsospirit.com/comentarios/malena.php) Consultada el 20 de febrero de 2007.

<sup>19</sup> Enrique Téllez. El Discurso Musical como Soporte del Discurso Cinematográfico. [www.ucm.es/info/especulo/numero6/e\\_tellez.htm/](http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/e_tellez.htm/) Consultada el 20 de febrero de 2007.

(con un tema principal y diversas partes autónomas susceptibles de superposición). Estética, porque la mezcla de estilos y las partes populares y cultas realizada en películas de Leone, Petri, Boisset, Pasolini y otros alcanza aquí su culminación. Y ética, porque la música entendida como fraternidad y salvación espiritual encuentra su perfecta encarnación en el padre Gabriel y en el oboe.

Ennio Morricone llegó a crear más de veinte partituras para filmes en un año, pero su trabajo no se limitó a las fronteras italianas, pues también ha colaborado en las partituras de cintas de grandes directores internacionales.

Su trabajo más destacable fuera de Italia se ha hecho presente en filmes de cineastas rusos, como "La Tienda Roja" (Mikhail Kalatozov, 1968); británicos, como Roland Joffé, con "La Misión", "Creadores de Sombra" (1989) y "La Ciudad de la Alegría" (1993); estadounidenses, como Brian De Palma con "Los Intocables" (1987) y "Corazones de Hierro" (1988), William Friedkin con "Desbocado" (1987), o John Carpenter con "La Cosa" (1982).

Morricone también ha compuesto partituras para directores como Zeffirelli -"Hamlet" (1991)-, Roman Polansky -"Frantic" (1990)-, Wolfgang Petersen -"En la Línea de Fuego" (1994)-, Mike Nichols -"Lobo" (1994), considerada una de las mejores obras de Morricone-, Adrian Lyne -"Lolita" (1996)- y Warren Beatty -"Bulworth" (1997), entre otras cintas y realizadores.

Hablar de Ennio Morricone es hablar de un mito dentro de las bandas sonoras. Un hombre culto y refinado con un carácter algo especial que siempre ha supeditado su música a las imágenes y ha sabido innovar cuando era necesario, creando escuela y dejando una huella imborrable en el mundo del cine y de la música en general.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Ricardo Borrero. [Ennio Morricone](http://www.cineybo.com/compositores/biografia_ennio_morricone.htm/). www.cineybo.com/compositores/biografia\_ennio\_morricone.htm/ Consultada el 23 de febrero de 2007.

### 2.3 LA MÚSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO

Como cualquier otro lenguaje, el cine forma parte de un proceso de comunicación característico. La comunicación cinematográfica, como todas las clases de comunicación, es un proceso en el que se trasmite una determinada información a través de un vehículo físico y mediante un conjunto de signos que se seleccionan y luego se combinan entre sí de acuerdo al significado que se desea exteriorizar y de acuerdo a las circunstancias de la situación y del contexto social.

Toda comunicación se define como un sistema de relaciones entre esos elementos que acabamos de señalar, es decir: en primer lugar, un contexto en el que se dan unas circunstancias de espacio-tiempo, unos participantes ubicados en esas circunstancias y unos propósitos o intenciones que comprometen de alguna manera a esos participantes; en segundo lugar, un cuerpo de información o significados que se transmiten entre sí los participantes (emisores a destinatarios); en tercer lugar, un lenguaje o sistema de signos que cuando se combinan entre sí adquieren el poder de representar cosas de la realidad, ideas, sentimientos, etcétera. (tal como las letras del alfabeto o las señales de humo) y que, por tanto, sirven para exteriorizar la información que se desea transmitir; por último, en cuarto lugar, está un vehículo físico o medio a través del cual son conducidas esas combinaciones o cadenas de signos, tal como una cinta magnética, una hoja de papel, etcétera.

Así, el contexto, el significado, el lenguaje y el medio son los componentes básicos sobre los cuales se producen todas las relaciones de comunicación, también en la comunicación cinematográfica.

Por otro lado, la música cinematográfica es una forma de mensaje emocional. Sus notas parecen apelar a algo en el interior del espectador que desencadena la respuesta emocional correcta en el momento apropiado. (LACK, 1997: 225)

En un plano empírico, el valor de la música como elemento del lenguaje cinematográfico se relaciona con problemas tales como el efecto que tiene la música sobre el mensaje que trasmite la imagen, la relación de la música con los demás elementos de la banda sonora, tales como los silencios, los textos verbales y demás efectos sonoros, los criterios para decidir si un cierto tipo de música es o no adecuado a un determinado contenido visual, las propiedades rítmicas, melódicas y armónicas específicas de la música cinematográfica, los datos fílmicos que debe

manejar un compositor o musicalizador para crear o elegir el tipo de música que debe llevar un determinado filme, etcétera.

La música incorporada en la banda sonora cinematográfica es un elemento narrativo que, analizándolo desde un punto de vista funcional, opera de un modo semejante al de géneros teatrales como el ballet o la comedia musical. Además de este sentido narrativo, la música de cine da coherencia al desarrollo de la acción, ambienta geográfica o históricamente el relato, matiza las emociones mostradas, marca el ritmo, presta coherencia a los diálogos y sonidos, fija el sentido de continuidad y remarca el género del argumento, sea éste un divertimento de acción, un asunto terrorífico, una comedia o un melodrama romántico.

Según Michel Chion, se puede hablar de dos tipos de música presentes en un filme:

- La música diegética se refiere a la que se escucha dentro de la acción del film. Por ejemplo, la melodía que los personajes oyen a través de una radio, la música de una orquesta que se ve en la película o una canción en una secuencia rodada en una discoteca.
- La música incidental es aquella que comenta y matiza todo aquello que los espectadores pueden ver en la pantalla, pero desde una fuente ajena, externa, nunca localizable en la aparente realidad vivida por los personajes. (CHION, 1993: 155)

Se suele decir que la música «sirve» al filme, que es utilizada como reparación, vínculo, aliño, parche y camuflaje. Es un objeto constituido por elementos ensamblados y mezclados como es el filme.

La música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos (...) La música une y separa, puntúa o diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los "raccords"<sup>21</sup> de ruidos o imágenes que «no funcionan». (CHION, 1997: 195)

---

<sup>21</sup> La Continuidad o (raccord) hace referencia a la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación a fin de que no rompan en el receptor o espectador la ilusión de secuencia. Cada plano ha de tener relación con el anterior y servir de base para el siguiente.

El carácter narrativo de la música es indisoluble de su dimensión temporal. Ésta puede superar la gran limitación que el cine tiene para asimilar el relato. La música aporta la dimensión temporal y la continuidad a la narración del filme.

Según Albert Laffay, la música ocupa un lugar dentro de la relación, respecto a los ingredientes asociados más directamente a ésta, como el diálogo. La música debe unir los fragmentos de diálogo, debe establecer una asociación de ideas y desarrollar la evolución del pensamiento y, sobre todo, debe intensificar la incidencia del clímax y servir de prólogo para la siguiente acción dramática. (LAFFAY, 1973:37)

La música se introduce en la narración a diferentes niveles y en ocasiones, es el elemento que mayor capacidad tiene para identificarse con la figura del narrador. Materializa más que ningún otro elemento los movimientos de anticipación y retardamiento del enunciador.

La música, por su carácter de temporal, facilita la narración fílmica, pero también se introduce en el proceso narrativo, y puede llegar a ocupar cualquiera de los estatutos presentes en él: la música puede representar la función del narrador e incluso de personaje.

Según Carlos Colón Perales, otra forma de entender la sustancialización de la música en relación con el relato es la de su capacidad de asimilarse a una imagen-recuerdo, para representar y sustituir una imagen con la que previamente se ha asociado. (COLÓN PERALES, 1997: 243)

En ese sentido, la música juega en muchas ocasiones el papel de sustituir y evocar a algo que no se muestra en imagen. Al igual que ocurre con otros recursos, la música puede señalar la presencia ausente de un personaje, lo que se conoce como "leitmotiv".

Otra de las funciones de la música como elemento narrativo del cine es la emotiva. Este aspecto constituye para el cine la parte más manipulable de la subjetividad, especialmente por medio de la música.

Varios autores sostienen que la función emotiva de la música es la esencia de este elemento en el cine. Es decir, que sólo funciona como potencializador de las emociones generadas en el espectador a partir de un filme.

Por otro lado, hay otros autores, como Béla Balázs, que exponen este fenómeno de manera contraria. Es decir, afirma que es la emoción la que proyecta el poder de la música. Como si la música fuera un fin en sí misma. (Béla Balázs, 1952: 137)

Según cita Carlos Colón Perales, es tan básica la función emotiva de la música en el cine, que antes de que sus efectos se cristalizaran de forma natural a partir del uso prolongado, se construyeron en tiempos del cine mudo catálogos que codificaban musicalmente toda una serie de estados anímicos. (COLÓN, 1997: 246)

Con lo anterior, se deriva otra función de la música en el cine, que es la significativa, pues se puede decir que la música puede en un solo movimiento hacer sentir y significar una misma cosa, es decir, hacer al espectador experimentar un sentimiento e indicarle al mismo que el personaje que está viendo está experimentando ese mismo sentimiento.

Esa es la relación que se da en la música de cine entre lo emotivo, con el trabajo de identificación que realiza el espectador, y lo significativo.

Al respecto, Steven C. Smith menciona que:

La música en el cine puede poner de manifiesto e intensificar los más íntimos pensamientos de los personajes. Puede conferir a una escena terror, grandeza, alegría o miseria. Suele transformar el mero diálogo en auténtica poesía. Es el vínculo de comunicación entre la pantalla y el espectador. (SMITH, 1991: 215)

La música no puede condicionar las reacciones del espectador sin significar, sin delimitar la significación de lo que sucede en la pantalla. La música del filme no es ni explicación ni acompañamiento; es un elemento de significación, pero de ahí obtiene su fuerza una vez referida a otros elementos, como las imágenes, los ruidos, las palabras, etcétera. (COLÓN PERALES, 1997: 246)

Una característica importante de la música utilizada como elemento narrativo es que ofrece una dimensión temporal a la narración fílmica. De modo individual, la música y el cine son dos formas artísticas que se desarrollan en la duración temporal.

Albert Laffay divide a las disciplinas artísticas en artes de reproducción, aquellas que se desarrollan en el espacio -como la literatura o la pintura-, en artes de encantación

-es decir, las que se organizan en la duración, como el cine y la música-. (LAFFAY, 1973: 178)

La duración musical se entrelaza con la temporalidad del discurso visual brindándole el carácter de una duración real.

Michel Chion dice que la música es flexibilizadora, en el sentido que fuera del tiempo y fuera del espacio, ésta comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero los deja existir separada y distintamente. La música es, por tanto, un flexibilizador del tiempo y del espacio, según Chion. (CHION, 1993: 83)

Los autores han establecido que la música tiene el poder de reorganizar el tiempo de las imágenes, de adelantar y retrasar acontecimientos al tiempo que le brinda continuidad temporal.

Sin embargo, la música no apela al tiempo interior del espectador, que es quien finalmente experimenta las dilataciones y contracciones temporales y es quien sufre la sensación de una duración determinada.

El tiempo material de la música organiza y estructura el tiempo interior, subjetivo, que es el que tiene la última palabra: en el caso de la temporalidad, como en el de todas sus funciones y dimensiones, la actividad principal de la música es instar a la actividad del espectador.

Otro aspecto que varios autores resaltan sobre las funciones de la música con respecto a la temporalidad cinematográfica es el que proviene de su carácter de inmediata. La música interviene en un filme para resolver uno de los problemas del cine, que es el tiempo.

La música soluciona la economía temporal por su capacidad de dirigirse inmediatamente al receptor e intensificar su reacción.

Según Sergio Miceli, la función principal de la música que acompaña un filme es la de reflejar en la mente del que escucha el clima de la escena y suscitar lo más rápida e intensamente posible en el espectador el devenir de las emociones de la historia narrada en el filme. (MICELI, 1994: 59)

En relación al papel de la música como elemento narrativo que forma parte del lenguaje cinematográfico, se puede decir que la música es un elemento funcional en

el sentido de que ella asigna determinados valores específicos a determinadas estructuras visuales.

Estos valores son de tipo emocional, de tipo temporal, de tipo significativo. Estas funciones pertenecen al conjunto de los elementos funcionales del lenguaje, igual que el plano, el ángulo y demás elementos narrativos del lenguaje cinematográfico.

Es decir, la capacidad comunicacional de cualquier imagen varía cualitativamente según el tipo de música que la acompañe. De ahí la importancia de la música en el cine.

Por otro lado, la música tiene un emisor o autor bien diferenciado, que es el compositor o musicalizador, mientras que los demás elementos funcionales tienen otro emisor o autor, que es el director cinematográfico. Esto implica una relación que influye en el destinatario y que puede ser de armonía o de choque.

En el primer caso el compositor incrementa la capacidad comunicativa de las imágenes produciéndose una especie de asociación entre ambos, hasta el punto de conformar un sólo emisor en el proceso. En el segundo caso, la disociación entre ambos roles puede destruir toda la capacidad del lenguaje. Una vez más resalta la importancia de la música en cuanto proceso de creación conjunta o de coautoría.

De hecho, existen filmes que destacan por su música, hasta el punto de que casi nadie recuerda en detalle el contenido, pero sí recuerdan exactamente el tema musical.

La música cinematográfica es absolutamente específica con respecto a las demás aplicaciones y usos que pueda tener. Su principal rasgo es que no está hecha para oírse, sino para verse. El hecho de que la música deba acompañar informaciones visuales determinadas hace que sus elementos melódicos, armónicos, y rítmicos no puedan ser autónomos sino interdependientes con respecto a las estructuras visuales.

Esto hace que la música deje de ser un lenguaje en sí mismo para convertirse en elemento de otro lenguaje más complejo. Un compositor cinematográfico no puede ser simplemente un compositor musical como cualquier otro. Debe ser, ante todo, un emisor de la comunicación cinematográfica, es decir, un individuo que, por encima de sus competencias de músico, domina de manera integral el lenguaje del cine.

## **CAPÍTULO 3**

### **PROYECTO DE PROGRAMA RADIOFÓNICO**

## CAPÍTULO 3

### PROYECTO DE PROGRAMA RADIOFÓNICO

#### 3.1 DIAGNÓSTICO DE LA PROPUESTA EN EL DF

En la actual programación de la banda radial del Distrito Federal existen pocos programas referentes a cine. La propuesta de una serie radiofónica cuyo tema principal sea la música de cine resultaría novedosa.

Grupo Radio Centro tiene dentro de sus estaciones un programa de nombre “Cinema Red”, que se transmite los sábados a las 12:00 por su estación Radio Red 1110 AM. La emisión, de acuerdo a su página web, presenta lo mejor de la crítica a la industria del cine, bajo la conducción de Gustavo García.

“Cinema Red” funciona como una guía cinematográfica, con análisis y críticas de películas y directores.

La cadena Televisa Radio presenta una propuesta más enfocada al público juvenil. “De Película”, que se transmite los jueves a las 20:00 horas, ofrece noticias, entrevistas y críticas de filmes, pero también aprovechan el estilo musical de la estación para presentar los temas de algunas películas, aunque principalmente los que se adaptan al género pop de la emisora.

“Reporte Cine y Teatro” de Reporte 98.5 FM (Grupo Imagen), que se transmite los sábados a las 13:00 horas bajo la conducción de Lucero Solórzano, se trata de un programa de recomendaciones de lo mejor en cuanto a cine y teatro como entretenimiento.

Como puede verse, de los pocos programas dedicados al cine, ninguno trata principalmente de su música, lo cual resultaría irónico en un medio como la radio, en el que la música es un elemento fundamental.

#### 3.2 OBJETIVOS DEL PROGRAMA

- Realizar una propuesta de programa radiofónico cuya temática principal sea la banda sonora de cine, mismo que resulte en un producto rentable para alguna emisora de radio.

- Crear un espacio para los interesados en cine en general, en especial, en la banda sonora y demás elementos que componen el lenguaje cinematográfico.
- Construir una emisión que amplíe las posibilidades de difusión de la música cinematográfica tanto entre conocedores como neófitos en la materia.

Así mismo, de estos objetivos generales, se pueden desglosar los siguientes objetivos particulares:

- Servir como guía para conocer a fondo lo más actual en cuanto a cine.
- Llegar a la audiencia que gusta de apreciar el cine desde un punto de vista más especializado, sin dejar de ser entendible para aquellos que no tengan una amplia cultura cinematográfica.
- Consolidar un espacio en el que el programa y los radioescuchas se mantengan en retroalimentación permanente.

Por otro lado, como metas iniciales del proyecto del programa se encuentran:

- Colocar el programa en una estación posicionada de FM, con amplia cobertura, en un inicio, del Valle de México.
- Establecer el programa en un horario de amplia audiencia, acorde al perfil del público al que va dirigido (jóvenes de 18 a 25 años. Nivel socioeconómico medio-alto y nivel cultural alto).
- Lograr uno o dos patrocinios con el fin de sostener la etapa inicial del programa.

Habiendo logrado colocar en el aire el programa, bajo las circunstancias anteriores, se tendrían planteadas varias metas durante la evolución de la emisión. En una primera etapa del programa se pretende llegar al público conocedor y que gusta de la música y del cine en general, sector que se encuentra claramente definido. Entre las metas para esta etapa están:

- 1.5 puntos de rating mínimo de promedio durante los primeros 10 programas.
- Lograr convenio con una empresa (exhibidora, tienda de música, alquiladora o revista) para patrocinio del programa y que sustente diversas promociones con los radioescuchas.

En una segunda etapa del proyecto, la meta principal es abarcar más allá del sector del público inicial: el sector que no necesariamente gusta del cine, pero que busca

de un espacio entretenido en la radio en el horario de nuestro programa. De igual forma se definirían las metas de ésta etapa como sigue:

- Aumentar el rating en .5 puntos durante los siguientes 10 programas.
- Aumentar patrocinios y con ello más promociones para el público de tal forma que se afiance la preferencia del radioescucha por el programa frente a los demás.

Como metas a largo plazo y con base en el éxito del programa son:

- Aumentar gradualmente el nivel de rating a lo largo de las emisiones.
- Lograr una cobertura a nivel nacional.

A continuación se presentan las actividades del proyecto, así como la planeación de la primera temporada, en un paquete de 10 programas.

### 3.3 CARACTERÍSTICAS DE LA RADIODIFUSORA

Nace el 17 de Julio de 1977 transmitiendo desde sus inicios selecciones de balada en inglés y música pop de los años setenta, ochenta y noventa, además de “Enfoque” el espacio informativo de Núcleo Radio Mil.

Esta estación perteneciente al Grupo Somer, es incorporada a NRM por medio de un convenio de fusión para fines operativos y de representación comercial.

Entre su programación incluye programas musicales (que ocupan la mayor parte del espacio), noticiosos y de revista.

### 3.4 PROTOCOLO DE PRODUCCIÓN

#### 3.4.1 Datos generales

NOMBRE DEL PROGRAMA. Movie Trax

ESLOGAN. “El cine también se escucha”

LOGOTIPO.



HORARIO. Viernes 18:00-19:00 horas

FRECUENCIA. Stereo Cien 100.1 FM (NRM)

DURACIÓN. 1 hora (51 minutos de tiempo real de programa)

FORMATO. En vivo con secciones pregrabadas

PÚBLICO. Jóvenes de 18 a 25 años. Nivel social medio-alto. Nivel cultural alto (universitarios, adultos jóvenes)

POSIBLES PATROCINADORES.

- Cinemex\*
- Mix Up\*
- Blockbuster\*
- Cinemanía\*
- Pepsi
- Telcel
- Antros

\* Patrocinios principales

### 3.4.2 Presupuesto

<b>Recursos humanos. Presupuesto por programa</b>			
CONCEPTO	COSTO POR HORA	TIEMPO REQUERIDO	SUBTOTAL
Productor	\$3200.00	2 horas	\$6400.00
Asistente	\$1100.00	2 horas	\$2200.00
Musicalizador	\$1800.00	2 horas	\$3600.00
Guionista	\$2200.00	1 hora	\$2200.00
Investigador	\$1400.00	2 horas	\$2800.00
Conductor	\$3000.00	1 hora	\$3000.00
Especialista	\$2600.00	1 hora	\$2600.00
		<b>Total</b>	<b>\$22800.00</b>

Recursos técnicos. Presupuesto por programa			
CONCEPTO	COSTO POR HORA	TIEMPO REQUERIDO	SUBTOTAL
Estudio 90 m <sup>2</sup> con sistema Pro Tools, Consola, Grabadora-Reproductora de cinta de 1/4, Dat, Tornamesa, Minidiscos, Reproductores de CD, Procesadores de efectos, reductores de ruido (dbx) y Micrófonos	\$1200.00	2 horas	\$2400.00
		<b>Total</b>	<b>\$2400.00</b>

PRESUPUESTO TOTAL	
RECURSOS HUMANOS	\$22800.00
RECURSOS TÉCNICOS	\$2400.00
<b>GRAN TOTAL</b>	<b>\$25200.00</b>
<b>COSTO POR PROGRAMA</b>	<b>\$25200.00</b>
<b>TOTAL INVERSIÓN POR TEMPORADA (10 PROGRAMAS)</b>	<b>\$252000.00</b>

### 3.5 PROGRAMACIÓN PRIMERA TEMPORADA

#### 3.5.1 Calendario de Contenidos

No.	Fecha	Programa	Tema	Invitado
1	5 de octubre	Bertolucci	El score de algunos de los filmes de Bernardo Bertolucci	Javier Arath
2	12 de octubre	Cine español	Cintas clásicas de la cinematografía ibérica	Gerardo Salcedo
3	19 de octubre	Tarantino	La música en las cintas de Quentin Tarantino	Rafael Aviña
4	26 de octubre	Musicales al acecho	Películas musicales de los últimos tiempos	Javier Arath
5	2 de noviembre	La censura y la música	Soundtracks de filmes que alguna vez fueron censurados.	Gerardo Salcedo
6	9 de noviembre	Ireland at sight	Música presente en piezas clásicas del cine irlandés	Rafael Aviña
7	16 de noviembre	Hollywood blockbusters	Las piezas musicales de los éxitos más taquilleros de Hollywood	Javier Arath
8	23 de noviembre	Woody Allen	La música en las obras maestras de Woody Allen	Rafael Aviña
9	7 de diciembre	Hecho en México	Música de los hits taquilleros de origen mexicano de los últimos años	Gerardo Salcedo
10	14 de diciembre	Ang Lee	Soundtracks de las últimas cintas de Ang Lee	Rafael Aviña

### 3.5.2 Calendario de actividades

(Temporada 1, 10 programas)

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
30	1 OCTUBRE Reunión de Producción	2	3	4 Guión terminado	5 Al aire Programa 1	6
7	8 Reunión de Producción	9	10	11 Guión terminado	12 Al aire Programa 2	13
14	15 Reunión de Producción	16	17	18 Guión terminado	19 Al aire Programa 3	20 Trax exhibit
21	22 Reunión de Producción	23	24	25 Guión terminado	26 Al aire Programa 4	27
28	29 Reunión de Producción	30	31	1 NOVIEMBRE Guión terminado	2 Al aire Programa 5	3
4	5 Reunión de Producción	6	7	8 Guión terminado	9 Al aire Programa 6	10 Trax exhibit
11	12 Reunión de Producción	13	14	15 Guión terminado	16 Al aire Programa 7	17
18	19 Reunión de Producción	20	21	22 Guión terminado	23 Al aire Programa 8	24
25	26 Reunión de Producción	27	28	29 Guión terminado	30 Al aire Programa 9	1 DICIEMBRE Trax exhibit
2	3 Reunión de Producción	4	5	6 Guión terminado	7 Al aire Programa 10	8

### 3.6 PROGRAMA PILOTO

#### 3.6.1 Guión

*Ver Anexo 1*

### 3.6.2 Escaleta

Contenido	Tiempo Parcial	Tiempo Total
<b>Bloque 1</b>		<b>(14 min)</b>
Rúbrica de entrada	00:30	00:30
Presentación del programa conductor	01:00	01:30
Cápsula de la película del día. (datos del director, actores, fecha de estreno, sinopsis, etcétera)	02:00	03:30
Comentarios de conductor. Presentan invitado	01:00	04:30
Conductor comenta con el invitado la película y su banda sonora	04:30	09:00
Bloque musical	05:00	14:00
Corte comercial	03:00	17:00
<b>Bloque 2</b>		<b>(13 min)</b>
Conductor anuncia promoción de patrocinador 1	02:00	19:00
Bloque musical	04:00	23:00
Conductor e invitado comentan datos de la película	03:00	26:00
Bloque musical	04:00	30:00
Corte Comercial	03:00	33:00
<b>Bloque 3</b>		<b>(13 min)</b>
Cápsula informativa sobre notas de cine	04:00	37:00
Conductor presenta promoción de patrocinador 2	02:00	39:00
Bloque musical	05:00	44:00
Conductores comentan bloque musical	02:00	46:00
Corte comercial	03:00	49:00
<b>Bloque 4</b>		<b>(10 min)</b>
Cápsula de estrenos de la semana	04:00	53:00
Conductores presentan promoción patrocinador 3	01:30	54:30
Bloque musical (temas de películas de estreno)	04:00	58:30
Despedida del programa	01:00	59:30
Rúbrica salida	00:30	60:00

EMISORA: Stereo Cien  
 FRECUENCIA: 100.1  
 PROGRAMA: Movie Trax 001  
 FECHA DE GRABACIÓN: 05OCT07  
 DURACIÓN: 1 hora

CONDUCTOR: César E. López Linares  
 GUIONISTA: César E. López Linares  
 PRODUCTOR: César E. López Linares  
 FECHA DE TRANSMISIÓN: 05OCT07

- 
1. OP. ENTRADA INSTITUCIONAL
  2. OP. ENTRA RÚBRICA (30 seg) EN PRIMER PLANO Y BAJA A FONDO
  3. LOC. Qué tal, muy buenas tardes, bienvenidos a Movie Trax. Muchas gracias
  4. por sintonizarnos. Los invitamos a quedarse en esta estación, porque hoy
  5. tendremos un programa dedicado a un gran director. Estoy hablando nada
  6. más ni nada menos que de Bernardo Bertolucci. Haremos un repaso por su
  7. filmografía y, por supuesto, pondremos énfasis en la música de sus
  8. películas. Así que no esperemos más, ¡comenzamos!
  9. OP. INSERT CÁPSULA DE BERNARDO BERTOLUCCI (2 min)
  10. OP. ENTRA FONDO 1 EN PRIMER PLANO (10 seg), BAJA A SEGUNDO PLANO Y
  11. PERMANECE
  12. LOC. Así es, Bernardo Bertolucci es uno de los cineastas emblemáticos del
  13. cine italiano. Y para contarnos todo sobre el cine de Bertolucci y, por
  14. supuesto, de la música de sus filmes, hoy nos acompaña un experto en el
  15. tema. Él es Javier Arath. Bienvenido.
  16. *Locutor e invitado hablan sobre Bernardo Bertolucci y su filmografía (4:30*
  17. *min)*
  18. LOC. Javier, ¿qué te parece si vamos a escuchar algo de la música de los
  19. primeros filmes de Bertolucci? Y al regresar seguimos hablando del estilo de
  20. este director. Lo que sigue es un tema de la cinta "La Commare Secca", el
  21. primer filme de Bertolucci, del año 1962. El track se llama "Tango Versione
  22. A". Y después vamos a escuchar "Before the Revolution", que es un tema de
  23. Ennio Morricone de la cinta del mismo nombre, también de 1962.
  24. OP. ENTRA "TANGO VERSIONE A" EN PRIMER PLANO Y SE MANTIENE
  25. OP. ENTRA "BEFORE THE REVOLUTION" EN PRIMER PLANO Y SE MANTIENE

26. OP. ENTRA CORTINILLA DE SALIDA A CORTE (15 seg)
27. CORTE COMERCIAL (3 min)
28. OP. ENTRA CORTINILLA DE REGRESO DE CORTE (15 seg)
29. LOC. Estamos de vuelta en Movie Trax, y antes de continuar con el tema de
30. hoy y de seguir escuchando música de los filmes de Bertolucci, déjenme
31. recordarles que Telcel tiene en exclusiva para todos los radioescuchas de
32. Movie Trax los temas de las mejores películas para tu celular.
33. OP. ENTRA TEMA DE PROMOCIÓN TELCEL EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
34. LOC. Lo único que tienes que hacer es enviar un mensaje de texto al 2 11
35. 11 y de inmediato recibirás un menú del que podrás descargar los
36. soundtracks que más te gusten. No esperes más y déjate llevar por los
37. ritmos del séptimo arte con Telcel.
38. OP. SALE TEMA DE PROMOCIÓN TELCEL EN FADE OUT
39. LOC. ¿Y qué les parece si vamos a escuchar más música? Esto que vamos a
40. oír se llama "La Tragedia Di Un Uomo Ridicolo", y pertenece a la cinta "El
41. Conformista", de 1970.
42. OP. ENTRA "LA TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICOLO" EN PRIMER PLANO Y
43. PERMANECE
44. OP. ENTRA FONDO 2 EN PRIMER PLANO (10 seg), BAJA A SEGUNDO PLANO Y
45. PERMANECE
46. LOC. Eso que escuchamos se llamó "La Tragedia Di Un Uomo Ridicolo", de
47. la película "Il Conformista", filmada en el año de 1970. Y, Javier (*a/*
48. *invitado*), después de esta cinta vino una de los filmes más emblemáticos en
49. la filmografía de Bernardo Bertolucci. Estoy hablando de "El Último Tango
50. en París".
51. *Conductor e invitado hablan sobre la película (3:00 min)*
52. LOC. Pues vamos a escuchar justamente música de esta pieza. "Para mi
53. Negra" es el tema que vamos a escuchar a continuación. Y después

54. vendrá "Un Largo Adiós", ambas de "El Último Tango en París". No  
55. se vayan, estamos en Movie Trax.
56. OP. ENTRA "PARA MI NEGRA" EN PRIMER PLANO Y PERMANECE  
57. OP. ENTRA "UN LARGO ADIÓS" EN PRIMER PLANO Y PERMANECE  
58. OP. ENTRA CORTINILLA DE SALIDA A CORTE (15 seg)  
59. **CORTE COMERCIAL (3 min)**  
60. OP. ENTRA CORTINILLA DE REGRESO DE CORTE (15 seg)  
61. OP. ENTRA CÁPSULA INFORMATIVA BREVES DE CINE (4:00 min)  
62. OP. ENTRA TEMA DE PROMOCIÓN TXAI EN PRIMER PLANO (5 seg), BAJA A  
63. FONDO Y PERMANECE
64. LOC. Estamos de vuelta. Y para todos los reventados que andan buscando  
65. dónde irse al terminar el programa, les quiero contar de un nuevo lugar que  
66. ya está creando tradición en el sur de la Ciudad. Hablo, por supuesto, de  
67. Txai, un súper lugar que está en lo que antes era el Bar Río, con un  
68. ambiente súper prendido y con lo mejor de la música pop, electrónica y  
69. oldies. Y no sólo esta noche pueden divertirse en el Txai, pues el próximo  
70. 20 de octubre, Txai recibirá a los radioescuchas de Movie Trax en nuestro  
71. primer Trax Xhibit. ¿Qué es esto? Pues es una reunión entre fanáticos del  
72. cine que realizaremos cada mes para disfrutar de distintas propuestas  
73. fílmicas, con el mejor ambiente y el mejor sonido. Así que ya lo saben.  
74. Láncense esta noche al Txai, que está en Avenida Revolución 2015 y a partir  
75. de las 11 de la noche podrán disfrutar de todo lo que les ofrece.
76. OP. SALE TEMA DE PROMOCIÓN DE TXAI EN FADE OUT  
77. LOC. Y qué tal si vamos a escuchar más de los filmes de Bertolucci.  
78. Antes del corte presentamos dos temas de "El Último Tango en Paris", que  
79. es un filme parteaguas en la cinematografía de Bertolucci. Ahora vamos a  
80. escuchar algo del filme "Novecento", cuya música también estuvo a cargo  
81. de Ennio Morricone. Y al regresar, Javier, ¿qué te parece si hablamos de la

82. importancia que tuvo Morricone en los filmes de Bertolucci? Pues vamos y  
83. volvemos. Esto es Movie Trax.
84. OP. ENTRA "REGALO DI NOZZE" EN PRIMER PLANO Y PERMANECE
85. OP. ENTRA "IL PRIMO SCIOPERO" EN PRIMER PLANO Y PERMANECE
86. OP. ENTRA FONDO 3 EN PRIMER PLANO (10 seg), BAJA A SEGUNDO PLANO Y  
87. PERMANECE
88. LOC. Estamos de vuelta. Eso que escuchamos se llamó "Regalo Di Nozze" y  
89. "Il Primo Sciopero", ambas pertenecientes al soundtrack de "Novecento".
90. Javier, Ennio Morricone colaboró con Bertolucci en varias de sus cintas más  
91. importantes...
92. *Conductor e invitado hablan sobre el tema (2:00 min)*
93. LOC. Vamos a un brevísimo corte y no se vayan, por que al regresar  
94. tendremos los estrenos de la semana y por supuesto seguiremos escuchando  
95. más de los filmes de Bertolucci. No se vayan, esto es Movie Trax.
96. OP. ENTRA CORTINILLA DE SALIDA A CORTE (15 seg)
97. **CORTE COMERCIAL (3 min)**
98. OP. ENTRA CORTINILLA DE REGRESO DE CORTE (15 seg)
99. OP. ENTRA CÁPSULA ESTRENOS DE LA SEMANA (4:00 min)
100. OP. ENTRA TEMA DE PROMOCIÓN BLOCKBUSTER EN PRIMER PLANO (5 seg),  
101. BAJA A FONDO Y PERMANECE
102. LOC. Estamos de regreso, pero antes de continuar les recuerdo que  
103. Blockbuster sigue ofreciendo la súper promoción de Martes a 15 Pesos.  
104. Hasta el 31 de octubre, todas las rentas de películas a sólo 15 pesos.  
105. Aprovechen y láncense los martes y renten lo mejor del cine en Blockbuster,  
106. a tan sólo 15 pesitos. ¡Y además! Acompaña tu película con tres ricas  
107. golosinas al precio de dos. Todos los dulces al 3x2. Llévate 3 productos  
108. marcados y sólo paga dos, sólo en Blockbuster. Aplican restricciones.
109. OP. SALE TEMA DE PROMOCIÓN DE BLOCKBUSTER EN FADE OUT

110. OP. ENTRA FONDO 4 EN PRIMER PLANO (10 seg), BAJA A SEGUNDO PLANO Y  
111. PERMANECE
112. LOC. Y vámonos directo a más música. Vamos a escuchar dos temas de otras  
113. dos cintas muy importantes de Bertolucci. Me refiero a “El Último  
114. Emperador” y “Los Soñadores”. Y al regresar, Javier Arath nos hablará de  
115. estas películas. Regresamos.
116. OP. ENTRA “PAPER EMPEROR” EN PRIMER PLANO Y PERMANECE
117. OP. ENTRA “FERDINAND” EN PRIMER PLANO Y PERMANECE
118. OP. ENTRA FONDO 4 EN PRIMER PLANO (10 seg), BAJA A SEGUNDO PLANO Y  
119. PERMANECE
120. LOC. Estamos de vuelta. Lo que escuchamos fue “Paper Emperor”, de David  
121. Byrne para “El Último Emperador”. Y también escuchamos “Ferdinand”, de  
122. Antoine Duhamel, que es parte del soundtrack de la cinta “Pierrot Le Fou”,  
123. pero que también fue retomada por Bertolucci para “Los Soñadores”, que es  
124. su último filme hasta ahora.
125. *Conductor e invitado hablan sobre el tema (1:00 min)*
126. LOC. Lamentablemente el tiempo se ha terminado. Muchas gracias, Javier  
127. (*al invitado*), por acompañarnos en este programa. Nos escuchamos el  
128. próximo viernes con lo mejor de la música del cine español. Hasta entonces.
129. OP. ENTRA RÚBRICA (30 seg) EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE EN FADE OUT  
130.  
131.  
132.  
133.  
134.  
135.  
136.

EMISORA: Stereo Cien  
 FRECUENCIA: 100.1  
 CÁPSULA: Programa del Día (Movie  
 Trax 001)  
 FECHA DE GRABACIÓN: 05OCT07

DURACIÓN: 2:00 min  
 LOCUTOR: César E. López Linares  
 GUIONISTA: César E. López Linares  
 PRODUCTOR: César E. López Linares  
 FECHA DE TRANSMISIÓN: 05OCT07

- 
1. OP. ENTRA RÚBRICA DE CÁPSULA 1 EN PRIMER PLANO (5 seg) Y DESAPARECE
  2. LOC. Hoy en Movie Trax
  3. OP. ENTRA RÁFAGA 1 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  4. OP. ENTRA FONDO 1 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  5. LOC. Bernardo Bertolucci, poeta y uno de los más importantes cineastas
  6. italianos. Fue asistente de otro de los grandes del cine del país de la bota,
  7. Pier Paolo Pasolini. Desde su primer filme, en 1962, Bertolucci ha trabajado
  8. con grandes actores, como Marlon Brando, Robert De Niro y Gérard
  9. Depardieu.
  10. OP. ENTRA RÁFAGA 2 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  11. OP. ENTRA FONDO 2 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  12. LOC. En 1972 dirige "El Último Tango en París, que obtiene un gran éxito
  13. entre el público y la crítica, y que lo puso en el ojo de la polémica y atrajo
  14. la atención del mundo hacia su trabajo. Filmes como "El Último
  15. Emperador", "Tragedy of a Ridiculous Man", "La Luna" y
  16. "Los Soñadores" terminaron consolidando a Bertolucci como uno de
  17. los principales realizadores del panorama cinematográfico mundial.
  18. OP. ENTRA RÁFAGA 3 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  19. OP. ENTRA FONDO 3 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  20. LOC. En cuanto a la música, las creaciones de Ennio Morricone están
  21. presentes varios de los grandes filmes de Bertolucci. Pero importantes
  22. compositores musicales como Gato Barbieri y David Byrne también han
  23. ilustrado con sus melodías los movimientos de masas magistralmente
  24. coreografiados, los complejos movimientos y el montaje estilizado
  25. característico de las narraciones cinematográficas de Bertolucci.

26. OP. ENTRA RÁFAGA 4 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
27. OP. ENTRA FONDO 4 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
28. LOC. Hoy, en Movie Trax, la espectacularidad de Bernardo Bertolucci.
29. OP. ENTRA RÁFAGA 5 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
- 30.

EMISORA: Stereo Cien  
 FRECUENCIA: 100.1  
 CÁPSULA: Notas de cine (Movie Trax  
 001)  
 FECHA DE GRABACIÓN: 05OCT07

DURACIÓN: 4:00 min  
 LOCUTOR: César E. López Linares  
 GUIONISTA: César E. López Linares  
 PRODUCTOR: César E. López Linares  
 FECHA DE TRANSMISIÓN: 05OCT07

- 
1. OP. ENTRA RÚBRICA DE ENTRADA DE CÁPSULA 2 EN PRIMER PLANO (5 seg) Y
  2. DESAPARECE
  3. OP. ENTRA FONDO 1 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  4. LOC. El protagonista de Harry Potter, Daniel Radcliffe protagonizará la
  5. película "My Boy Jack", su primer trabajo dramático en el cine. El
  6. intérprete del legendario mago adolescente rodará con bigote y el pelo
  7. engomado, interpretando a un soldado. Radcliffe ya sorprendió al público
  8. hace unos meses cuando estrenó la obra teatral "Equus", donde la gente
  9. pudo comprobar que el aprendiz de mago ya se había convertido en un
  10. hombre.
  11. OP. ENTRA RÁFAGA 2 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  12. OP. ENTRA FONDO 2 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  13. LOC. La actriz Cameron Diaz está saliendo con el ex de Sienna Miller, el
  14. actor inglés Jude Law, según informa la prensa estadounidense. La pareja
  15. trabajó junta el año pasado en la comedia romántica "El Descanso", y los
  16. dos fueron vistos juntos este fin de semana en clima de romance.
  17. OP. ENTRA RÁFAGA 2 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  18. OP. ENTRA FONDO 3 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  19. LOC. Al contrario de lo que se pensaba, David Koepp, guionista de la
  20. primera película de "Spider-Man", no escribirá el guión de "Spider-Man 4".
  21. En declaraciones a Empire Online el director Sam Raimi ha dicho: "Hemos
  22. tenido la primera reunión sobre "Spider-Man 4" y estamos buscando un
  23. guionista". Raimi, quien aún no ha sido confirmado como director de la
  24. cuarta entrega de la saga, podría ejercer únicamente como productor.
  25. OP. ENTRA RÁFAGA 2 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE

26. OP. ENTRA FONDO 4 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
27. LOC. Tom Hanks protagonizará “Ángeles y Demonios” y podría estar
28. acompañado por Orlando Bloom y Gisele Bundchen. Cinemablend afirma que
29. Bloom está en negociaciones para hacerse con un papel en la película y que
30. su calendario de trabajo le permite unirse a este proyecto. “Ángeles y
31. Demonios” estará basada en la tercera novela de Dan Brown, titulada
32. “Angels & Demons”. El libro es anterior a “El Código Da Vinci”, pero tiene al
33. mismo protagonista: el experto en simbología Robert Langdon, que en esta
34. ocasión se enfrenta a una peligrosa secta religiosa llamada los Illuminati.
35. OP. ENTRA RÁFAGA 2 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
36. OP. ENTRA FONDO 5 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
37. LOC. Guillermo Arriaga ha elegido a Charlize Theron como protagonista de
38. “The Burning Plain”, película que supone el debut en la dirección del
39. escritor mexicano. Según Variety 2,929 Productions financiará el filme, cuyo
40. presupuesto no ascenderá de los 20 millones de dólares. La película
41. comenzará a rodarse en noviembre. Theron hará de productora ejecutiva
42. con Marc Butan, Todd Wagner y Mark Cuban.
43. OP. ENTRA RÁFAGA 2 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
44. OP. ENTRA FONDO 6 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
45. LOC. Eva Mendes, Jennifer Lopez y Penélope Cruz son las favoritas para dar
46. vida a la protagonista de “La Reina del Sur”, adaptación de la novela del
47. mismo nombre de Arturo Pérez Reverte. Según informaciones de El Mundo,
48. la película será dirigida por el venezolano Jonathan Jakubowicz para Warner
49. Independent. La novela se centra en una mujer que huye de México a
50. España tras la muerte de su verdadero amor y que se convierte en la reina
51. del narcotráfico en busca de venganza.
52. OP. ENTRA RÚBRICA DE SALIDA DE CÁPSULA 2 EN PRIMER PLANO (5 seg) Y
53. DESAPARECE

EMISORA: Stereo Cien  
 FRECUENCIA: 100.1  
 CÁPSULA: Estrenos de la Semana  
 (Movie Trax 001)  
 FECHA DE GRABACIÓN: 05OCT07

DURACIÓN: 4:00 min  
 LOCUTOR: César E. López Linares  
 GUIONISTA: César E. López Linares  
 PRODUCTOR: César E. López Linares  
 FECHA DE TRANSMISIÓN: 05OCT07

- 
1. OP. ENTRA RÚBRICA DE ENTRADA DE CÁPSULA 3 EN PRIMER PLANO (5 seg) Y
  2. DESAPARECE
  3. OP. ENTRA RÁFAGA 1 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  4. OP. ENTRA FONDO 1 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  5. LOC. Esta semana llega a las pantallas “El Búfalo de la Noche”, una cinta
  6. escrita y producida por Guillermo Arriaga, con los estelares de Diego Luna,
  7. Liz Gallardo, Gabriel González, Irene Azuela y Camila Sodi. Bajo la dirección
  8. de Jorge Hernández, este filme narra la historia, de Gregorio, un joven
  9. esquizofrénico con dos grandes amores: su novia Tania y su mejor amigo
  10. Manuel. Mientras Gregorio entra y sale de hospitales psiquiátricos, Manuel y
  11. Tania comienzan a verse en secreto e inician un intenso romance que
  12. termina en amor. La amistad entre Manuel y Gregorio se rompe
  13. amargamente.
  14. OP. ENTRA RÁFAGA 1 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  15. OP. ENTRA FONDO 2 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  16. LOC. Una abeja llamada Barry B. Benson acaba de graduarse de la
  17. Universidad, pero le invade la desilusión cuando comprende que sólo tiene
  18. una opción profesional, la miel. Al salir por primera vez de la colmena, su
  19. instinto lo lleva a transgredir una de las reglas cardinales del mundo de las
  20. abejas al hablar con un ser humano. Se trata de “Bee Movie: La Historia de
  21. una Abeja”, que cuenta con las voces de Jerry Seinfeld, Renée Zellweger,
  22. Matthew Broderick, John Goodman y Chris Rock.
  23. OP. ENTRA RÁFAGA 1 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
  24. OP. ENTRA FONDO 3 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
  25. LOC. La tercera parte de la saga Bourne ya está en las pantallas grandes del

26. País. "Bourne: El Ultimátum" es la nueva entrega de Matt Damon bajo la  
27. dirección de Paul Greengrass. Jason Bourne sólo intentaba desaparecer; sin  
28. embargo, las personas que lo crearon como uno de los más temibles  
29. asesinos, ahora lo quieren capturar. Bourne perdió la memoria y al amor de  
30. su vida, ahora no le importa que lo persigan las nuevas generaciones de  
31. asesinos a sueldo, su único objetivo es volver al principio para descubrir  
32. quién es en realidad.
33. OP. ENTRA RÁFAGA 1 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
34. OP. ENTRA FONDO 4 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
35. LOC. La pasión del pingüino llamado Cody Maverick es surfear y está a  
36. punto de entrar a su primera competencia profesional, para ello, debe de  
37. viajar a la isla Pen Gu. Cody cree que sólo ganando tendrá el respeto y la  
38. admiración de todos, pero cuando se enfrente a Geek, otro surfista  
39. profesional, se dará cuenta de que un verdadero ganador no siempre es el  
40. que llega antes. Esta es la historia de "Reyes de las Olas", una cinta  
41. animada que promete encantar con una notable animación y con su historia  
42. de comedia de acción. Imanol es el actor que da voz al protagonista en el  
43. doblaje al español.
44. OP. ENTRA RÁFAGA 1 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
45. OP. ENTRA FONDO 5 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
46. LOC. "Stardust: El Misterio de la Estrella" llegará a las pantallas mexicanas  
47. este fin de semana. Estelarizada por un elenco multiestelar conformado por  
48. Claire Danes, Robert De Niro, Michelle Pfeiffer, Sienna Miller y Charlie Cox,  
49. esta aventura comienza en un pequeño pueblo de Inglaterra y termina en un  
50. mundo mágico. Un joven llamado Tristan se trata de ganar el corazón de la  
51. bella Victoria, a quien le promete traerle una estrella caída. Su viaje lo guía  
52. a través de los muros del pueblo hacia una misteriosa tierra prohibida.  
53. Cuando Tristan encuentra la estrella, se da cuenta de que no es lo que él

54. imaginaba.
55. OP. ENTRA RÁFAGA 1 EN PRIMER PLANO Y DESAPARECE
56. OP. ENTRA FONDO 6 EN SEGUNDO PLANO Y PERMANECE
57. LOC. Ryan Phillippe vuelve a convertirse en un policía. Esta vez en
58. "Enemigo en Casa", una cinta de Billy Ray que cuenta la historia del joven
59. agente del FBI Eric O'Neill, quien es asignado para trabajar a las órdenes de
60. un reconocido agente en una nueva división creada para proteger
61. información clasificada. Eric muy pronto descubre que su verdadera misión
62. es vigilar a Hanssen, principal sospechoso de estar vendiendo información
63. clasificada a los mayores enemigos de los norteamericanos. Este filme de
64. drama ya está en la cartelera de tu cine favorito.
65. OP. ENTRA RÚBRICA DE SALIDA DE CÁPSULA 3 EN PRIMER PLANO (5 seg) Y
66. DESAPARECE

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

- 📖 Aguilar, B. (1995) *Manual de producción de radio*, México: UAM - IMER.
- 📖 Arnheim, R. (1980) *Estética radiofónica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- 📖 Balázs, B. (1952) *Teoría del Filme*, Londres: Dennis Dobson.
- 📖 Balsebre, A. (1994) *El lenguaje radiofónico*, Madrid: Cátedra.
- 📖 Beltrán, R. (1993) *La ambientación musical*, Madrid: IORTV.
- 📖 Bruneau, A. (1980) *Acompañamiento musical*, Madrid: Cátedra.
- 📖 Burlingame, Jon. (2000) *Sonido y visión; Sesenta años de banda sonora y cine*, Nueva York: Billboard.
- 📖 Chion, M. (1997) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- 📖 Colón Perales, C. (1997) *Historia y Teoría de la Música en el Cine*, Sevilla: Alfar.
- 📖 Escalante, V. (1986) *Comunicación radiofónica; teoría y práctica*, Quito: Centro de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina.
- 📖 Kaplún, M. (1978) *Producción de programas de radio. El guión y la realización*, Quito: CIESPAL.
- 📖 Martínez Albertos J. (1977) *El mensaje informativo: periodismo en radio, TV y cine*, Madrid: A.T.E.
- 📖 McLuhan, M. (2004) *El medio es el mensaje*, California: Ginko Press.
- 📖 Moles, A. (1975) *La comunicación y los mass media*, Bilbao: Mensajero.
- 📖 Moya, F. (1993) *Los grandes músicos del cine*, Barcelona: Royal Books.
- 📖 Muñoz, J (1994) *La Radio*, Madrid: IORTV.

- 📖 Navarro, H. (2003) *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*, Madrid: Universitarias Internacionales.
- 📖 Newman, J. (1966) *La radio informativa en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- 📖 Russell, L. (1997) *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- 📖 Smith, S.C. (1991) *A Heart at Fire's Center: The life and music of Bernard Herrmann*, Berkley: University of California.
- 📖 Volpini, F. (1995) *Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas*, Barcelona: Paidós.
- Vossler, K. (1999) *Espíritu y cultura en el lenguaje*, Madrid: Cultura Hispánica.
- 📖 Xalabarder, C. (1998) *Enciclopedia de las bandas sonoras*, México: Ediciones B.