



Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

## **Trabajo Final de Grado**

Seminario Audiovisual Opción Sonido  
Licenciatura en Comunicación

### **La música en el cine nacional, tres estudios de caso.**

Análisis comunicacional de tres películas uruguayas premiadas por su música original.

Autora: Josefina Gutiérrez Puig

Tutor: Luis Dufuur

## **Resumen**

El presente Trabajo Final de Grado pretende estudiar el vínculo entre el cine y la música. Elegimos apoyar la investigación en tres películas del cine uruguayo que fueron galardonadas por los premios ACCU (2017, 2019, 2021) en la categoría a mejor música original. Es decir, que la investigación se enfoca en estudiar la incidencia de la música desde el punto de vista de la comunicación en cada pieza cinematográfica. Las películas elegidas son: *Ojos de madera* de Roberto Suárez y Germán Tejeira, *Los tiburones* de Lucía Garibaldi y *La teoría de los vidrios rotos* de Diego Fernández Pujol. El marco teórico está basado particularmente en los aportes de autores como Zofía Lissa, Michel Chion y Alejandro Román -entre otros-. El trabajo pretende relacionar la música con los filmes, vinculando los campos teóricos para estudiar las funciones de la música en el cine. Los elementos del lenguaje musical y la semiótica son los componentes centrales de la metodología de investigación. Entre los conceptos que se desarrollan se puede distinguir las siguientes categorías: síntesis, síncresis, sinestesia, música diegética y extradiegética, valor añadido, *leitmotiv*, empático, anempático y acusmática, entre otras. Otros recursos utilizados pertenecen a la categorización musical de Alejandro Román, quien plantea un conjunto de subcategorías que clasifican la preparación del espectador hacia lo que va a escuchar. Por su parte, la musicóloga Zofía Lissa distingue diez funciones de la música, diferenciándolas como subcategorías. En este trabajo se analizan los tres filmes referenciados estudiando la incidencia de la música desde el punto de vista de la comunicación y de la emocionalidad que recibe la audiencia.

**Palabras claves:** cine, música, comunicación, emocionalidad y semiótica

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| CAPÍTULO I.....   | 1  |
| 1.1 Introducción .....  | 1  |
| 1.2 Justificación del tema .....  | 1  |
| 1.3 Tema de Investigación .....   | 2  |
| 1.4 Preguntas de Investigación.....   | 2  |
| 1.5 Objetivo general .....  | 2  |
| 1.5.1 Objetivos específicos .....   | 3  |
| 1.6 Selección del objeto de estudio .....                                     | 3  |
| 1.7 Fundamentación .....  | 3  |
| 1.8 Descripción de los capítulos del Trabajo Final de Grado .....             | 4  |
| CAPÍTULO II.....  | 5  |
| 2.1 Estado del arte .....   | 5  |
| CAPÍTULO III .....  | 7  |
| 3.1 Marco teórico .....   | 7  |
| 3.2 Introducción .....  | 7  |
| 3.3 Función de la música en el cine .....                                     | 7  |
| 3.4 Elementos del lenguaje musical .....                                      | 8  |
| 3.5 El problema del significado en el lenguaje musical .....                  | 9  |
| 3.6 Semiótica de la música.....   | 10 |
| 3.7 La emoción de la música en los filmes .....                               | 11 |
| 3.8 Algunos conceptos sobre la metodología.....                               | 12 |
| 3.9 Polisemia y Estilema .....  | 13 |
| CAPÍTULO IV .....   | 15 |
| 4.1 Metodología de la investigación .....                                     | 15 |
| 4.2 Estudios de los signos sonoros .....                                      | 15 |
| 4.3 Categorización musical del público .....                                  | 16 |
| 4.4 Perspectiva funcional de la música .....                                  | 17 |
| CAPÍTULO V.....   | 20 |
| 5.1 Análisis de los filmes .....  | 20 |
| 5.2 Introducción .....  | 20 |
| 5.3 La sonoridad del silencio en <i>Ojos de madera</i> .....                  | 20 |
| 5.3.1 Resumen del análisis.....   | 30 |
| 5.4 Un juicio en versión canción: <i>La teoría de los vidrios rotos</i> ..... | 30 |
| 5.4.1 Resumen del análisis.....   | 42 |
| 5.5 Verdades o Mentiras en <i>Los tiburones</i> .....                         | 43 |
| 5.5.1 Resumen del filme .....   | 49 |
| 5.6 Tabla comparativa de las categorías analizadas .....                      | 50 |
| CAPÍTULO VI .....   | 52 |
| 6.1 Conclusiones y reflexiones finales.....                                   | 52 |
| CAPÍTULO VII.....   | 54 |
| 7.1 Bibliografía.....   | 54 |
| 7.2 Páginas web.....  | 55 |
| 7.3 Filmes citados.....   | 55 |

|  |    |
|--|----|
| CAPÍTULO VIII.....   | 56 |
| 8.1 Anexos.....  | 56 |
| 8.2 Ficha técnica del filme: <i>Ojos de madera</i> .....                 | 56 |
| 8.3 Ficha técnica del filme: <i>La teoría de los vidrios rotos</i> ..... | 56 |
| 8.4 Ficha técnica del filme: <i>Los tiburones</i> .....                  | 57 |

## **CAPÍTULO I**

### **1.1 Introducción**

El presente Trabajo Final de Grado tiene como propósito estudiar el vínculo entre cine y música, manteniendo como objeto de estudio al cine uruguayo. Los estudios sobre cine en Uruguay se han incrementado desde dos aspectos, por un lado, el incremento en la producción cinematográfica uruguaya, ello lleva a tener una atenta mirada sobre el fenómeno y por otro lado la preocupación en el campo universitario por estudiar el mencionado fenómeno.

Con respecto al primer aspecto la producción audiovisual uruguaya respaldó su difusión nacional e internacional entre otras medidas con el apoyo de la Ley de Cine. El cine nacional ha mejorado su inserción en los mercados del exterior, participando en festivales internacionales y gestionando servicios de producción destinados a varios países, apoyado por el fondo de Fomento. Este crecimiento generó que la industria nacional recibiera muchísimos premios y distinciones. Las coproducciones en el ámbito internacional, sumadas a la exoneración de impuestos, a la exportación de servicios, internacionalizaron escenarios, empresas, productos y servicios que ahora tienen un mercado en el mundo.

Con respecto al segundo aspecto, los estudios sobre la imagen en el campo del audiovisual proporcionan un espacio formativo desde varias dimensiones que se apoya en herramientas de expresión creativa. El cine debe incluirse como opción didáctica e instrumento de aprendizaje en los sistemas educativos; es decir como herramienta de trabajo académico, que permite a los docentes crear, transmitir información, conocimientos y valores para crear programas que cuenten con medios audiovisuales para investigar.

### **1.2 Justificación del tema**

La presente investigación tiene como propósito vincular el cine y la música desde aspectos fílmicos y sonoros apoyándose en diversas fuentes bibliográficas, autores que escribieron sobre el tema, asesoría de académicos, docentes, tutores y consultantes relacionados con la temática. La música cinematográfica acompaña la narración de una película pudiendo aportarle emocionalidad y fuerza. Es esa sonoridad la que prepara a la audiencia para recibir los momentos importantes que cuentan las historias, mientras guía las emociones de los personajes y dejan un impacto duradero. Por definición la narrativa está

vinculada al contenido, mientras la música aporta intensidad a la acción dramática, da información a las historias que se cuentan enriqueciendo la interpretación. La música en los filmes puede darle impulso a la narración rápidamente o puede ralentizarla. Es decir, la música como lenguaje universal imprime de emoción a la narración y conecta intensamente a la audiencia con la trama de la película. En muchas ocasiones se la utiliza para contar una historia a través de diferentes géneros musicales que se adaptan a cada estilo de narración. A través del análisis de tres películas uruguayas –premiadas por la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay a mejor música original– se pretende por medio de varias categorías de análisis que se describen en el Capítulo III del Marco Teórico profundizar en el estudio del rol que cumple la música en la narrativa cinematográfica.

### 1.3 Tema de Investigación

El tema que se propone investigar es la incidencia que tiene la música (banda sonora) desde el punto de vista comunicacional, en los filmes: *Ojos de madera* (2017)<sup>1</sup> de Roberto Suárez y Germán Tejeira, *Los tiburones* (2019)<sup>2</sup> de Lucía Garibaldi y *La teoría de los vidrios rotos* (2021)<sup>3</sup> de Diego Fernández Pujol.

### 1.4 Preguntas de Investigación

- ¿Incidirá la banda sonora, desde el punto de vista comunicacional en los filmes elegidos?
- ¿Cumple la misma función la música en cada uno de los filmes elegidos?
- ¿Hay similitudes entre la música y lo que el filme narra?

### 1.5 Objetivo general

---

<sup>1</sup> *Ojos de madera*, (2017). Duración 63 min, (B&N), Uruguay. Dirección: Roberto Suárez y Germán Tejeira. Asistente de dirección: Lolo Paradell. 2do asistente de dirección: Diego Ferrando. Meritorios dirección: María Angélica Gil y Manuel Berriel. Guion: Roberto Suárez, Germán Tejeira. Diseño de sonido y música original: Nicolás Rodríguez Mieres, Manuel Scavone. Fotografía: Arauco Hernández. Montaje: Guillermo Casanova. Producción: Guillermo Casanova.

<sup>2</sup> *Los tiburones*, (2019). Duración 83 min, (Color), Uruguay, Argentina y España. Dirección: Lucía Garibaldi. Asistente de dirección: Ernesto Gillman. 2do asistente de dirección: Guion: Lucía Garibaldi. Diseño de sonido: Mercedes Tennina. Música original: Fabrizio Rossi y Miguel Recalde. Fotografía: Germán Nocella Sedes. Montaje: Sebastián Schjaer. Producción: Montelona Cine, Nephilim Producciones y Trapecio Cine.

<sup>3</sup> *La teoría de los vidrios rotos*, (2021). Duración: 82 min, (Color), Uruguay, Brasil y Argentina. Dirección: Diego Fernández Pujol. Asistente de dirección: Diego Ferrando. Guion: Diego Fernández Pujol y Rodolfo Santullo. Diseño de sonido: Kiko Ferraz y Christian Vaisz. Música original: Gonzalo Deniz. Fotografía: Lucio Bonelli Montaje: Pablo Riera. Producción: Parking Films y Cordón Films (Uruguay)/Okna Produções (Brasil) y Tarea Fina (Argentina).

- Profundizar el campo de estudios sobre la relación música-imagen aplicada a tres casos del cine uruguayo: *Ojos de madera* (2017) de Roberto Suárez y Germán Tejeira, *Los tiburones* (2019) de Lucía Garibaldi y *La teoría de los vidrios rotos* (2021) de Diego Fernández Pujol.

### **1.5.1 Objetivos específicos**

- Aplicar los conceptos desarrollados por Zofia Lissa, Michel Chion y Alejandro Román en sus libros *Ästhetik der Filmmusik* (1959), *La audiovisión* (1993) y *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* (2008) respectivamente, con la finalidad de vincular en los tres filmes uruguayos la imagen y la música.
- Analizar la música y qué relación cumple con los filmes elegidos.

### **1.6 Selección del objeto de estudio**

La selección de los filmes se funda en que fueron elegidos por la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay (ACCU) como mejor música original. En tal sentido los filmes *Ojos de madera* (2017) de Roberto Suárez y Germán Tejeira, *Los tiburones* (2019) de Lucía Garibaldi y *La teoría de los vidrios rotos* (2021) de Diego Fernández Pujol, reúnen los requisitos previamente establecidos. Este principio, ordenador de nuestro Trabajo Final de Grado (desde ahora TFG) le da sentido al análisis de las obras musicales de: Nicolás Rodríguez Mieres y Manuel Scavone en *Ojos de madera*, Fabrizio Rossi y Miguel Recalde en *Los tiburones* y Gonzalo Deniz en la *Teoría de los vidrios rotos*.

### **1.7 Fundamentación**

En este punto se considera relevante aplicar los conceptos de: síncrexis, sinestesia, música diegética y extradiegética, valor añadido, *leitmotiv*, empático, anempático y acusmática, entre otros, con el fin de vincularlos con el objeto de estudio. El interés en este caso es comprender y vincular el cine con la música con la finalidad de redactar un texto

académico que pueda ser tomado en cuenta por quienes estudian el tema. Asimismo, es relevante para la Universidad de la República que existan este tipo de investigaciones que se constituyan en antecedentes para futuros proyectos y así contribuir al desarrollo de una línea de trabajo que tenga en el cine uruguayo un tema de investigación. Si consideramos que el arte en general, el cine y la música en particular son elementos que enriquecen la cultura nacional, advertiremos que un trabajo de estas características constituye un aporte a la academia. La realización de un filme en el contexto nacional implica un gran esfuerzo de directores, equipo técnico y actores, por lo tanto, el campo productivo y el campo académico pueden enriquecerse mutuamente a partir de estudios sobre las producciones nacionales.

### **1.8 Descripción de los capítulos del Trabajo Final de Grado**

La estructura del TFG es la siguiente: En el Capítulo I se presenta la introducción, la justificación del tema, los objetivos tanto generales como específicos de la investigación y una breve fundamentación al tema. En el capítulo II se aborda el estado del arte del trabajo a investigar con la finalidad de observar algunos conceptos que son fundamentales en este TFG. En el Capítulo III se exponen los fundamentos del marco teórico así como los conceptos que rigen la investigación. La metodología que sustenta el TFG se expone en el Capítulo IV dejando para el Capítulo V los análisis de los filmes. En el Capítulo VI se describen las conclusiones del TFG y por último en el Capítulo VII se expone la bibliografía utilizada en la investigación y en el VIII las fichas técnicas de cada uno de los filmes que forman parte de nuestro objeto de estudio.

## CAPÍTULO II

### 2.1 Estado del arte

En el marco de la producción académica de la Facultad de Información y Comunicación se encuentra sumo interés en los trabajos realizados por Carolina Zubelso (2019) titulado: *Análisis de los recursos de la audiovisión participantes en la generación de la riqueza discursiva, en filmes de ficción uruguayos premiados a mejor sonido por la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay entre 2008 y 2017*. Dicho trabajo analiza un conjunto de filmes uruguayos en un período determinado desde una perspectiva narrativa, enfocándose en la banda sonora (sonidos, música y silencios) fundamentándose en el concepto de valor añadido de Michel Chion y otras categorías que el autor plasma en sus libros. Seleccionamos este TFG ya que hace referencia al cine nacional y porque al igual que este trabajo está enfocado en el análisis de la sonoridad en algunas películas del cine nacional.

También se tomó en cuenta el trabajo de Rosa Chalkho titulado: *La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film* (2018). El trabajo aborda el tema de la música cinematográfica y cómo ésta repercute en el filme y cuál es el sentido que le da la música a la imagen que se aprecia en la pantalla. En este caso la autora formula un análisis de la construcción narrativa, elemento que constituye un antecedente muy importante en el desarrollo de esta investigación. Al decir de la autora los significados de la música se apoyan en la expresión de las emociones y los sentimientos que se manifiestan con un importante grado de polisemia propios del discurso artístico (Chalkho, 2018, p.72). Estos procesos de significación se codificaron -en la música cinematográfica-, para amplificar el sentido de las producciones. Se trata de mostrar cómo la música se vio afectada por la imagen de un filme. La fusión de la producción y la recepción logró explicar a través de la expresión y el estilo musical, el carácter de la escena (personajes, género, etc). Asimismo, explicó como concederle a la música, emociones, sentimientos y géneros que, si bien se funden en una película, alcanzan al auditorio. La autora explica cómo los modos de recepción musical que se exponen en pantallas se pueden utilizar tanto para la música académica preexistente como para la música de cine original. También relaciona conceptos como la resignificación de la música, su construcción sociocultural, la consideración del contexto y el paso del tiempo, los géneros musicales, nuevos instrumentos para representar nuevas temáticas y el sincronismo.

El trabajo de Alexander Peralta y Andrés Durán titulado: *El fenómeno sonoro del cine* (2009) destaca los efectos de la sonoridad y la fusión de música e imagen. Se rescata de este trabajo el método de investigación donde partiendo de fuentes académicas llega a explicar conceptos de manera sencilla y de fácil comprensión, enfatizando las posibilidades narrativas que ofrece el sonido para el espectador. La tesis busca explorar la narrativa que propone la música en producciones audiovisuales y montajes escénicos relacionando música-imagen. Se profundiza en la descripción técnica de la música encontrando un punto de partida en partituras o en arreglos musicales vinculándolos con el montaje audiovisual. Nos interesa además el trabajo porque conecta –a través de la comunicación musical– el lenguaje con un mensaje que marca la intención de los actores para transmitir una emoción al auditorio. Asimismo, se considera que la música asiste a la comprensión de ese mensaje que sin duda integra la ficción que narra una historia.

En el artículo de Francisco José Cuadrado Méndez titulado: *Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática* (2002) se afirma que las diferentes formas de narración pueden unificarse en un solo discurso que contenga toda la música que se escuche en el filme. La comunicación cinematográfica con el espectador es el punto de partida de su investigación. Propone un modelo para interpretar la música audiovisual porque considera que la fuente sonora aporta información sobre lo que está ocurriendo en el entorno del filme. Admite que existe una sonoridad natural, producto de una compleja mezcla de sonidos. Asimismo, distingue diferentes fases en el proceso cultural que abarca el entorno, lo auditivo y los lenguajes. Cuadrado Méndez aborda el recurso de la acusmática –musicalizar sin exhibir la fuente de la que provienen los sonidos–, que se utilizará a lo largo de mi TFG por entender que es significativo a la hora de comunicar musicalmente lo que la cámara muestra.

El trabajo de Christian Andrés Méndez Buitrago titulado: *Bandas sonoras: la magia de la música en el cine* (2021) estudia los efectos que produce la música y las bandas sonoras en los espectadores. La metodología utilizada es cualitativa y el criterio de análisis está orientado a comprobar que la banda sonora al acompañar las imágenes provoca emociones muy concretas en las personas. El trabajo presenta funciones de la música para demostrar que la sonoridad proporciona estados de ánimo diversos para que los seres humanos se predispongan a sentir determinadas emociones sin contar con un apoyo visual en ese momento. Es decir, la investigación hace referencia a la importancia que tiene la banda sonora en el cine a la hora de transmitir emociones, ambas disciplinas –la música y el cine– tienen la capacidad de conmover al ser humano. Por este camino también nos interesa transitar esta investigación.

## CAPÍTULO III

### 3.1 Marco teórico

### 3.2 Introducción

En este capítulo presentaremos autores y conceptos que entendemos centrales a la hora de desarrollar el TFG. En tal sentido el marco teórico define, ordena y delimita la investigación. Así, este trabajo pretende vincular la música con los filmes, desde una perspectiva comunicacional, análisis en el que conviven una multiplicidad de campos teóricos. Dichos campos limitan y delimitan el análisis y es así como se recurre a los estudios sobre la función de la música en el cine, a los elementos del lenguaje musical y por último a la semiótica, no solo como campo general de análisis sino también como un componente central de la metodología de investigación.

### 3.3 Función de la música en el cine

Michel Chion en su libro *La audiovisión* (1993) se ocupó de abordar el tema de la música en el cine desde una perspectiva musical pero también cinematográfica. Para el mencionado autor la música tiene un rol específico en el cine, ya que tiene como objetivo otorgar significación a las imágenes y a su vez generar atención y emoción en el espectador. Por lo tanto, no se puede hablar de la música en un filme como algo insignificante o inútil ya que en el filme lo sonoro y en particular la música cobra sentido. Así, música y cine se retroalimentan dando una narrativa general al filme. Para Chion el cine es el arte donde la música, a partir de combinaciones, coexiste es decir se pueden encontrar diferentes estilos y épocas en un filme, lo cual hace que la música sea un recurso que configura tiempo y espacio a lo narrado.

Pero también la música es portadora de un carácter sinestésico en la medida que tanto el sentido de la vista como del oído se pueden mezclar en el momento de la recepción de la obra, en este caso se estaría direccionando a lo emocional. En este punto se hace necesario formular una distinción entre diferentes tipos de música en un filme ya que algunas pueden representar aspectos sensoriales, pero no sonoros, ejemplo de ello es la música impresionista, da impresión de la realidad y los dibuja con efectos externos como pueden ser: cambios de luz, olas del mar, un grupo de animales o de objetos diversos. Así, la música sinestésica describe situaciones utilizando cruce de sentidos, pero también en ocasiones la música

sinestésica hace referencia a los movimientos y a los gestos, por ejemplo, imitando el sonido del vuelo de un picaflor y al mismo tiempo captando el sonido del movimiento de sus alas en el aire.

### **3.4 Elementos del lenguaje musical**

En cuanto a los elementos del lenguaje musical se pueden entender como un sistema sonoro subjetivo que no se relaciona con significados específicos, sino que construye mensajes expresivos que conforman “paisajes sonoros” (Schafer, 1977, p. 274). Asimismo, son los que acompañan la acción de los personajes y que muchas veces influyen en el público produciendo determinados estados de ánimo, mediante evocaciones que sugieren situaciones o acciones ya vividas o pensadas (Román, 2008, pp. 48-52). Estos resultados están condicionados en gran medida por las distintas capas de sonidos que podemos escuchar sobre una obra y que van desde el plano sensual hasta el expresivo o el estrictamente musical.

En tal sentido algunos autores consideran la posibilidad de comparar las cualidades musicales con las del lenguaje ya que esas capas bien pueden ser una gramática sonora, en tal sentido Mariano Pérez sostiene que:

[...] la música es comparable al lenguaje gramatical. Así, como éste, se compone de menos a más, de letras, sílabas y palabras, frase, período, párrafo, capítulo y obra, así también estos elementos encuentran su plena correspondencia musical en la nota, motivo o inciso, frase, período, sección, movimiento y obra completa. (1981, p. 41).

En definitiva, la tesis básica que maneja este autor es la del paralelismo entre lenguaje y música y en que ambos representan formas de expresión humana que, de una forma u otra, tienen como objetivo la comunicación.

Los elementos que constituyen el lenguaje musical varían, pero Román (2008) los sistematizó en: ritmo, melodía, armonía, orquestación, tesitura, además de las cualidades comunes a todos los códigos sonoros: duración, tono, intensidad y timbre.

- El ritmo musical consiste en la frecuencia de repetición con que se suceden regular o irregularmente los sonidos que, marcados por los acentos o pulsos en una secuencia temporal determinada, se perciben como una estructura.
- La melodía es la manifestación estética que se obtiene al combinar una sucesión de sonidos.

- La armonía se logra mediante combinaciones de sonidos diferentes pero coordinados y simultáneos.
- Los fraseos, comparables a las frases del lenguaje, son fragmentos compositivos que se abarcan en cadencias con sentido propio y que usualmente se repiten durante la obra musical.
- El movimiento se establece en relación con la velocidad con que se ejecuta cada obra y es análogo al concepto de tempo.
- La tesitura es el tono característico de cada voz o instrumento (soprano, contralto, tenor o bajo).
- La orquestación consiste en la cantidad y variedad de instrumentos con que se ejecutan las obras musicales.

De esta taxonomía planteada por Román (2008), que permite ordenar los elementos del lenguaje, se puede inferir que el uso del lenguaje musical en un filme produce significación ya que, si todo lenguaje está compuesto por una sucesión de signos, es dable esperar que esa asociación o secuencia produzca significados.

### **3.5 El problema del significado en el lenguaje musical**

En el caso del lenguaje musical el significado es un problema en sí ya que son distintas las perspectivas que existen sobre la teoría del significado en el ámbito musical. En este punto, nos centraremos en dos perspectivas que propone Meyer (2001) la formalista y la referencialista del significado musical. Entiendo que estas perspectivas tienen como objetivos:

- a) Servir de referencia para el desarrollo de los diversos análisis en el campo de la significación en la música,
- b) Son dos visiones que le dan solidez a la investigación sobre los significados musicales y en dichas perspectivas se hace explícita la formulación del lenguaje como fundamento teórico.

La concepción formalista del significado musical observa las diferencias que existen entre lenguaje y música, las cuales se establecen porque en el lenguaje, el sonido es el medio y el significado es el fin de la comunicación, en tanto, en la música el sonido constituye el

medio y el fin. En consecuencia, para la propuesta formalista todo remite a la estructura sonora; es decir, a la estructura gramatical de la obra musical. (Meyer, 2001)<sup>4</sup>

Por su parte, los referencialistas sostienen que la música posee significado y dicho significado consiste en elementos extra musicales: conceptos, objetos, acciones de naturaleza emocional o sentimental, que tiene una estructura objetiva.

Es así cómo estamos delante de dos perspectivas que abren el juego desde la significación a los procesos de la comunicación. En definitiva, cuál es el vínculo que se establece entre la música y los filmes y bajo qué aspectos del proceso comunicacional se realiza. Cuando hablamos de significación estamos hablando de las emociones o sentimientos que el público percibe mediante la música, ya que el filme habla a través de imágenes y sonidos intentando siempre comunicar algo para alguien, por lo que estamos siempre en un proceso de semiosis. Así la semiótica considera pues que toda cultura es comunicación: “Esto no quiere decir que la cultura sea solamente comunicación sino, más bien, que la cultura se puede entender mejor y de manera más completa si se estudia como fenómeno de comunicación.” (Eco, 1968, p. 40). En este sentido no parece que haya ninguna razón especial para separar la música de los demás fenómenos culturales, teniendo en cuenta, además, los rasgos expresivos que, en tanto arte, le han reconocido.

### **3.6 Semiótica de la música**

La semiótica de la música es generalmente una teoría de la música establecida desde una metodología semiótica para el análisis de los fenómenos musicales como en este caso la música de los filmes. Sobre ella podremos desarrollar un modelo de análisis de obras musicales consideradas como objetos significantes que dan lugar a un análisis específico del proceso de comunicación. Es cuando desde su perspectiva interdisciplinaria la semiótica se asegura el estudio de los códigos, los signos musicales, la naturaleza signifiante y la significación. En efecto, la semiótica musical explora los eventos sonoros codificados que en nuestro caso apuntan a la relación música/imágenes y cómo dicha relación produce significación, es decir un proceso de semiosis que es simultáneamente un proceso de comunicación.

La existencia del lenguaje musical queda determinada por el proceso de significación, que le da sentido a la relación que se establece entre signos. Es decir, la

---

<sup>4</sup> Meyer, L. B. (2001). *Emoción y significado en la música*; Alianza Musical Editorial.

condición del signo como “algo por algo para alguien” (Peirce, 1986, p. 24) determina estar entre signos como forma de pertenecer “ese alguien” al proceso de semiosis, es así como los signos adquieren significación y espesor semántico. En la música los signos se presentan bajo un orden sintáctico que le da sentido y orden a la estructura musical y también permite vincularse con la imagen configurando una de las tantas interpretaciones dentro del universo semiótico. Por lo tanto, la semiótica será - en este trabajo- un campo y un método de análisis a la vez, es decir dará datos indicadores del hecho analizado, pero también ordenará esos datos para proceder a la interpretación de los datos y configurar el análisis. Es decir que aprovechamos la información que puede dar la música de cada uno de los filmes para entender el fenómeno musical desde lo particular y general. Desde este punto de vista, la función de la semiótica de la música sería la de servir de marco para desarrollar un análisis que vincule cada música (cada texto sonoro) con cada filme desde su estructura y en relación con la narración visual. Dicha relación no es más que un conjunto de signos ordenados que desde la forma y la estructura nos permite analizar el hecho comunicacional.

### **3.7 La emoción de la música en los filmes**

Hemos abordado los parámetros estructurales y funcionales en los filmes, lo cual me lleva a determinar qué tipo de emociones desarrolla la música en el cine. La música parece vincular la imagen con el argumento del filme, es decir que la música en el cine es funcional, es práctica y siempre existe vinculada a la imagen. Es una manifestación sensorial que aplica códigos inherentes a la música de un filme y cuando se fusionan se retroalimentan para poder narrar una historia de forma efectiva generando emoción en el público. El lenguaje cinematográfico aporta los elementos que se requieren para cumplir con el desarrollo del filme y la música logra suturar la distancia entre imagen y diálogo. Michel Chion considera que la música tiene una función práctica.

En un objeto constituido, por definición, por elementos ensamblados y mezclados, como es el filme, la música tiene, en efecto una función de pegamento, de navaja multiuso, de pinza universal, de caja de herramientas, [...] La música une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los raccords de ruidos o imágenes que no funcionan. (Chion, 1997, p. 195).

Es así como en la categoría música emocional puedo diferenciar las subcategorías denominadas música anempática y música empática.

En la pantalla el efecto anempático ha adquirido tal importancia que impulsa a crearlo íntimamente relacionado con la esencia del cine: su mecánica oculta. Toda película procede, en efecto, de un fluir indiferente y automático, el de la proyección, que provoca en la pantalla y en los altavoces simulacros de movimientos y de vida, y este fluir debe ocultarse y olvidarse. (Chion, 1993, pp. 15-16).

Pero también el uso de la música puede provocar una emoción empática hacia los espectadores cuando el sonido musical acompaña el sentido de la escena, adaptando el ritmo y el tono. Pero también se puede provocar una emoción anempática, cuando se aprecia una gran distancia, casi una oposición entre la música y el texto cinematográfico, generando una escena reforzada, de difícil comprensión. El espectador va recorriendo un camino detrás de esa música que le es familiar y la va conectando con las diferentes imágenes que se suceden en la pantalla. (Chion, 1993, p. 232).

A veces la música colabora a definir la psicología de un personaje, es decir, contribuye a formar el carácter, la sensibilidad o la intención para ubicarlos en un perfil psicológico y social, Chion (1997) afirma "si hay algo que la música traduzca fina y ricamente, sin que ningún otro elemento del cine pueda reemplazarla en esta función es el flujo cambiante de las emociones sentidas por un personaje" (p.229).

Dicha cita contiene un recurso musical que recoge la música llamado *leitmotiv*, este es un recurso que identifica un motivo armónico o rítmico con un personaje o situación por medio de la música, que destaca el argumento al punto de representarlo, es decir, que el espectador vincula la música con el argumento produciendo así el proceso de semiosis. En algunas ocasiones la música tiene como cometido revelar situaciones que aún no se han visto en el filme funciona como analepsis, son momentos no esperados que mediante la música permite al espectador captar más allá de la expectativa de lo que va a suceder.

### **3.8 Algunos conceptos sobre la metodología**

En cuanto a lo metodológico elegimos analizar la música como elemento comunicacional en los filmes elegidos, desde los elementos semióticos que propone Charles Morris (1985) quien determina tres niveles de funcionamiento de los signos y tres niveles de análisis: sintaxis, semántica y pragmática. Dichas categorías las abordaremos en el capítulo que describirá la metodología de la investigación.

En lo que se refiere a la categorización musical utilizaremos la descripción de Alejandro Román (2008, p 48-52)<sup>5</sup> quien toma de Leonard Meyer (2001, p 89-97) el estudio de la predisposición o preparación del oyente hacia lo que va a oír, lo cual determinará su percepción sonora.

### 3.9 Polisemia y Estilema

Con el objetivo de poner fin a este marco teórico se hace necesario detallar dos conceptos que recorrerán la investigación, ellos son: *Polisemia* y *Estilema*.

Por *polisemia* entendemos “la reunión de varios significados en una palabra” (Lázaro, 1968, p. 327) siendo un adjetivo que se utiliza en lingüística cuando hace referencia a la condición de una palabra o discurso que puede admitir más de un significado. (Aumont Marie, 2001, p. 173).<sup>6</sup> Por ejemplo, la condición polisémica puede admitir figuras retóricas como la metonimia o la metáfora. El lenguaje musical es polisémico en la medida que la música construye algunos significados que no fueron previstos por el autor. En estos casos el espectador configura desde la música su mundo, algo propio del arte, es decir sería la creación del arte. En el caso de la música en el cine lo polisémico es discutido ya que en un filme la música puede describir un personaje o determinada situación planteada en una escena. Por lo tanto, la música se transforma en algo diegético en la medida que puede identificar un personaje o una acción.

En el caso de los *estilemas* estos pueden entenderse como la traza de un pensamiento en otro por medio de un estilo<sup>7</sup>. Lázaro Carreter en su *Diccionario de Términos Filológicos* sostiene que es “un rasgo o constante de un estilo” (1968, p. 172) definiendo al estilo como “un conjunto de rasgos o caracteres que permiten construir una categoría fija e inamovible en la expresión literaria” (1968, p. 173).

En el caso de la música, el estilema nos permitirá observar las repeticiones de estilos en la composición musical pero también sus vinculaciones con la imagen de manera que distinguiremos dos tipos de estilemas los que son propios de la composición musical y los que se unen a la imagen y se presentan como repeticiones que muchas veces facilitan la tarea de interpretación del espectador ya que configuran, o mejor expresado sellan el universo semiótico.

---

<sup>5</sup> Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros.

<sup>6</sup> Aumont, J., & Marie, M. (2001): *Diccionario teórico y crítico de cine*; La Marca Editora.

<sup>7</sup> Cita.es. (2024, abril 21). *Estilema*. <https://cita.es/estilema/>

Una de las sistematizaciones más interesantes es la formulada por la musicóloga Zofía Lissa (1959), donde agrupa diez funciones de la música que describiré en el capítulo IV. Dicha enumeración permite que en las producciones audiovisuales puedan presentarse varias funciones en una misma escena.

## CAPÍTULO IV

### 4.1 Metodología de la investigación

Este capítulo está dedicado a describir la metodología de la investigación del Trabajo Final de Grado, analizando los capítulos que lo comprenden.

Este trabajo de investigación se propone estudiar la música en un conjunto de filmes y observar la dimensión comunicacional que las mismas producen. En cuanto a la metodología hemos optado por un diseño de carácter cualitativo debido a que el análisis parte de una mirada interpretativa que trata de estudiar la relación obra musical con la obra visual. El método de investigación consiste un análisis que en forma diacrónica analiza la música y las imágenes, con el fin de determinar qué tipo de comunicación configuran las composiciones musicales de nuestro objeto de estudio, que son los tres filmes. Para desarrollar la tarea antes mencionada utilizaremos tres herramientas de carácter analítico: a) la semiótica como teoría de los signos que me ayuda al análisis de los signos sonoros, b) la categorización musical de Alejandro Román, autor que plantea un conjunto de categorías con la finalidad de estudiar la predisposición o preparación del oyente hacia lo que va a oír, lo cual determinará su percepción sonora al decir de Leonard Meyer y c) las funciones de la música descritas por Zofia Lissa las cuales me permitirán estudiar la música de los filmes desde una perspectiva funcional.

### 4.2 Estudios de los signos sonoros

Acudimos a la teoría semiótica como herramienta de análisis con la finalidad de obtener datos que nos indiquen qué tipo de comunicación desarrolla la música en los filmes. Para ello tomaremos a Charles Morris (1985)<sup>8</sup> quien distingue tres niveles de funcionamiento de los signos sintáctico, semántico y pragmático (Morris, 1985, p. 35)<sup>9</sup>, que a su vez determinan tres niveles de análisis:

- Sintáctico: considera las relaciones entre los signos. Cuando hablo de la sintagmática en el caso del arte no debo identificarla necesariamente con la sintagmática lineal de las lenguas naturales. En el caso de la música, la dimensión vertical, el eje de la

---

<sup>8</sup> Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.

<sup>9</sup> Op. Cit.

simultaneidad, interactúa de manera constante con la dimensión horizontal, el eje de la sucesión (pensemos en la interacción armonía vs. melodía).

- Semántico: considera el significado de los signos. Esta es una dimensión fundamental, ya que el significado es una propiedad de la música, que se haya en la forma de modo que ese significado una vez interpretado, puede ser reconocido como música y transformarse en símbolo.
- Pragmático: considera las relaciones entre los signos y los sujetos implicados en el proceso.

Fundamentalmente se trata de entender la relación entre autor y obra y entre ésta y el receptor, así como la manera en la que ambos participan en el proceso y aparecen implícitos en el propio texto. En el caso de la música habrá que considerar la labor de intermediación del intérprete, quien de alguna manera participa de las funciones del autor y del receptor, en la medida en que es el emisor del mensaje, tal y como lo percibe el receptor y es también, antes que nada, receptor del mensaje del autor. En este punto hay que tener claro que pretendo adoptar una perspectiva semiótica. Dicho de otro modo: interesan los aspectos extratextuales, básicamente las relaciones entre los signos y los agentes implicados en el proceso (autor-intérprete-receptor); para determinar cómo funcionan en el texto y cómo éste adquiere sentido en su relación con los sistemas culturales en los que se inscribe en el momento de la creación o de la recepción.

### **4.3 Categorización musical del público**

La categorización musical que usaremos en este TFG pertenece a Alejandro Román en su libro *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* (2008, pp 48-52) quien configura dentro de la música audiovisual un conjunto de subcategorías que clasifican la predisposición o preparación del oyente hacia lo que va a oír, lo cual determina su percepción sonora. Bajo estas subcategorías desarrollaremos el análisis de las tres películas uruguayas elegidas. Las subcategorías de análisis son las siguientes:

1. La música evocativa, es decir, aquella que recuerda el pasado a veces con nostalgia, a veces con añoranza, pero siempre con cierta imprecisión que será concretada por el espectador cuando la reciba.
2. También podemos enfrentarnos a la música narrativa-representativa de la diégesis, que se refiere a hechos, a situaciones u objetos que van evolucionando en el tiempo.

Es la llamada música figurativa (diegética). Debe distinguir la música vocal-textual que refiere evidentemente a música-texto, este último le aporta un significado mayor, pero a la vez conforman una unidad que se basa en la palabra. Podemos diferenciar la música vocal narrativa que se refiere a textos en prosa, característicos de la ópera y la música vocal-poética que se refiere a canciones con un texto poético, por ejemplo, el caso de un aria en una ópera. Con respecto a la música narrativa no textual estamos ante una música sin texto cuyo objetivo es la narración sonora no textual. En esta categoría adhieren la gran mayoría de las músicas cinematográficas.

3. La música programática es instrumental por naturaleza y utiliza un programa que se apoya en temas fuera de la música como, por ejemplo, la naturaleza, la pintura, la escultura y la literatura, pero el espectador debería conocer esos temas para poder entender la obra.
4. La música abstracta referencial está vinculada a los afectos y a los conceptos, por lo tanto, es una música no figurativa.
5. Con respecto a la música psicológica-emocional se refiere a estados emocionales o afectivos por ejemplo el desprecio, la melancolía, el desengaño, la angustia. En un audiovisual a través de la música se puede describir el modo de ser o la apariencia de un personaje determinado; sobre todo eligiendo personajes que encuadran en un estereotipo culturalmente aceptado, por ejemplo, un villano, una heroína, etc.
6. Podemos distinguir también la música conceptual que representa conceptos que no se circunscriben al campo de los sentidos y que a través de la música hipertextual evoca o remite a otra música.
7. La música abstracta absoluta –no referencial– es la que no tiene contenido referencial por lo tanto conlleva a un estilo de música no figurativa.
8. Para completar la clasificación diremos que la música práctica-pura tiene una finalidad práctica y funcional, como por ejemplo festejar, acompañar, bailar (sin programa), étnica-instrumental e instrumental-religiosa.

#### **4.4 Perspectiva funcional de la música**

Una de las sistematizaciones más interesantes es la formulada por la musicóloga Zofia Lissa donde se agruparon diez funciones de la música (pp. 115-256). Su enumeración permitió que en las producciones audiovisuales puedan coincidir diversas funciones en una misma escena. Adentrándonos en la categoría de análisis “funciones de la música

cinematográfica” podemos diferenciar las siguientes sub-categorías o funciones que describiremos a continuación:

1. Función que *Enfatiza el movimiento*, de esa forma se acentúa a través de la música un movimiento visible o audible, por ejemplo, una caminata, un golpe, una acción rápida, lenta o entrecortada.
2. Función que consiste en *Enfatizar los sonidos reales*, es decir, acentuar por medio de la música sonidos que no están incluidos en la música original. Por ejemplo, la lluvia, el viento, los pasos, un portazo, el fuego, etc.
3. Función que colabora en la *Representación de ubicación*, y es a través de la música que los espectadores asocian la imagen a un entorno histórico, cultural y social. Por ejemplo, el entorno físico sería una ciudad, el entorno social sería por ejemplo una clase social y el entorno histórico sería una década determinada.
4. Función que se denomina *Música fuente*, y en este caso la autora realiza algunas precisiones: se estaría frente a una música diegética, es decir la música que surge de la propia película y que naturalmente fluye, ya que la fuente que la genera surge de la propia diégesis del personaje. Es decir, la fuente forma parte de la realidad ficticia de una producción visual. En la mayoría de las producciones, la *Música fuente* puede ser audible y visible para los personajes, es decir, la música de una radio, de una orquesta o de un coro, pero también puede ser invisible, por ejemplo, la música de una propaganda.
5. Función que se denomina *Comentar*, se trata de utilizar la música para comentar o describir imágenes. Un caso típico se aprecia cuando se utiliza el Contrapunto, es decir se contradice musicalmente una acción visual, por ejemplo, se musicaliza con una melodía romántica una escena de terror.
6. Función de *Expresión de las emociones del actor*, utiliza la música para comunicar el sentir de los personajes, musicalizar una escena dramática con una melodía melancólica.
7. Función que da *Base para las emociones de la audiencia*, a través del uso de la música se comunican emociones que vibran desde los actores para traspasar la pantalla y llegar a los espectadores.
8. Función que se denomina *Símbolo*, en este caso a través de la música se busca representar a algún personaje o alguna situación que hasta ese momento no formaba parte de la narrativa.

9. Función de *Anticipación de la acción subsiguiente*, en el caso, sonaría una música desagradable mientras se desarrolla una acción ingenua, anticipando un momento desgraciado en el desarrollo de la ficción.
10. Función de *Realce y delimitación de la estructura formal del filme*, que incluye varios conceptos y varios recursos. El *leitmotiv* se utiliza para identificar a un personaje, un estado de ánimo o un entorno. A su vez brinda la oportunidad de unir a la narrativa, mediante el uso de las aperturas, de los enlaces, y de los puentes. Por medio de la música se puede lograr el empalme de varias escenas, aunque sean muy diferentes. Esta función también alcanza a la utilización del recurso de cola de corte, que se refiere a los finales, tanto abruptos como anunciados y asimismo a través de la música se puede lograr desvanecer una escena para abrir el inicio de otra escena.

## CAPÍTULO V

### 5.1 Análisis de los filmes

### 5.2 Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo analizar los filmes: *Ojos de madera* (2017) de Roberto Suarez y Germán Tejeira, *Los tiburones* (2019) de Lucía Garibaldi y *La teoría de los vidrios rotos* (2021) de Diego Fernández Pujol estudiando la incidencia que desarrolla la banda sonora, desde el punto de vista comunicacional en la relación que se establece con las imágenes. Para desarrollar dicha tarea dividiremos al Capítulo V en varios ítems, tres de ellos exponen el análisis de cada uno de los filmes, y un cuarto ítem tiene como tarea comparar –si es que las hay– algunas similitudes y diferencias en la relación imagen-banda sonora que emergieron del mencionado análisis.

### 5.3 La sonoridad del silencio en *Ojos de madera*

*Ojos de madera* (2017) es una película dirigida por Roberto Suárez y Germán Tejeira cuya duración es de una hora cuatro minutos treinta y ocho segundos. A los efectos de desarrollar el análisis sonoro del filme elegimos una serie de escenas donde la música le da sentido a la película. Recordemos que Víctor (Pedro Cruz) el niño protagonista del filme no habla y es la música la que pauta algunas de sus acciones, entendemos este hecho desde el punto de vista comunicacional como una situación decisiva a lo largo del filme. Es la música quien a lo largo de todo el filme muchas veces cumple con la finalidad de generar el clima apropiado en cada escena. En ese panorama sonoro las referencias a Nino Rota, Ángelo Baladamenti y David Lynch son notorias ya que en el filme se combina música clásica, jazz y electrónica. La música a su vez acompaña al personaje, en la medida que permite generar climas, situaciones y emociones ante la carencia o mejor dicho ausencia de la palabra. Es la soledad y el silencio que se apoderan de Víctor, quien al perder a sus padres en un accidente de tránsito –y pasar a vivir con sus tíos–, desata una situación que marca el sentido del filme. Pero es esa soledad, en la cual habita el personaje, que lo enfrenta a la ausencia de la palabra, ausencia de habla y son los conflictos del nuevo hogar más los recuerdos (imágenes) sobre sus padres quienes rasgan su silencio. Los recuerdos lo atormentan y en su mente aparecen

personas reales e imaginarias que se diseminan a lo largo de los seis actos en los que se cuenta la historia. En este capítulo analizaremos los diferentes recursos musicales y distinguiremos algunas funciones de la música que recorren la vida del personaje y le dan sentido narrativo al filme. Para tales propósitos tomaremos algunas categorías de análisis que fueron descritas en el Capítulo IV y las confrontaremos con algunas escenas del filme.

La primera categoría que utilizaremos para el análisis es la que Zofia Lissa denomina *Énfasis del movimiento* en su libro *Ästhetik der Filmmusik* (1959) y la observamos a la luz de tres escenas que van de los minutos: 02:39 a 03:37, 19:59 a 22:02 y del 23:45 a 24:55. La Función *énfasis del movimiento* genera un destaque de la música extradiegética, audible o visible, que subraya las acciones de los personajes. Esta función provoca el aumento de la intensidad de las acciones.

En la escena 02:39 a 03:37 Víctor llega a su nueva casa con los tíos y otra vida comienza. Recorren la casa, el niño se instala y una suave melodía destaca la escena.



Fotogramas 1 y 2 - Víctor llegando a su nueva casa.

Esta función también se puede apreciar en la escena que va desde el minuto 19:59 a 22:02, los recuerdos del pasado atormentan al protagonista y la emotividad se intensifica. El niño recuerda a sus padres y padece alucinaciones con la presencia de su madre muerta mientras que una música suave intensifica la dinámica de la escena.



Fotogramas 3 y 4 - Víctor alucina con su madre muerta.

Esta función también se puede apreciar en la escena que va del minuto 23:45 al 24:55 cuando Víctor avanza por un largo corredor con los ojos cerrados anticipando el desenlace de la acción, en este caso la música funciona como una prolepsis de lo que sucederá.



Fotogramas 5 y 6 - Víctor avanza por un corredor con los ojos cerrados.

La Función de *Énfasis del movimiento* va marcando los fuertes cambios en la escena que coinciden con los acordes de la música.

Un tema central en el filme es la emoción que produce la obra en el espectador, la misma proviene de los actores o de la melodía. La condición emocional tiene como objetivo involucrar, es decir, sumergir a los espectadores en la historia del filme. En este punto la emocionalidad se desdobra en dos planos, como *expresión de las emociones que se producen en el actor* y como *sentido que afecta al público*. Dice Zofia Lissa que ambas funciones se despliegan en toda la película de forma alternada en algunas escenas y de forma conjunta en otras. (1959, pp. 115 -256).

Con la finalidad de tratar dicha función se observan algunas escenas del filme que van de los minutos: 10:13 al 10:58, 31:30 al 31:40 y del 53:25 al 59:14. En dichas escenas es posible apreciar las emociones de Víctor y cómo las mismas apuntan a provocar emociones en el espectador.

En la primera escena que va del minuto 10:13 a 10:58, Víctor integra un coro de niños, pero en ese momento le aparecen recuerdos de su familia, la música acentúa sus sentimientos que unido con un primer plano de su mirada –la cual se la muestra como perdida– configura en el protagonista y promueve en el público un estado de tristeza.



Fotogramas 7 y 8 - Víctor y el coro de niños. Víctor alucina.

La segunda escena que va desde el minuto 31:30 a 31:40 es muy breve pero cargada de intensidad, Víctor padece una fuerte alucinación, la música en este caso es de corte extradiegético, ya que, fue compuesta para el filme, subraya el miedo al sentir la presencia de una gran ausencia: sus padres muertos. Esta escena si bien es breve apunta a la emoción de un espectador que percibiría los mismos efectos de la alucinación del protagonista, una vez más los dos planos emocionales se unen o mejor dicho se yuxtaponen. La música que se escucha es al decir de Alejandro Román, hipertextual de carácter evocativo y se utiliza para rescatar el pasado del niño cargado de nostalgia y añoranza.



Fotogramas 9 y 10 - Víctor asustado. Víctor alucina con sus padres muertos.

En la tercera escena, que se desarrolla desde el minuto 53:25 al 59:14, el protagonista vuelve a alucinar, el horror y la oscuridad se apodera de él, se esconde en un carrozco de circo donde toma una determinación, lastimarse sus ojos. En este caso la música le da sentido a toda la escena generando una atmósfera tortuosa en el protagonista y por consiguiente en el espectador. Las funciones referidas a las emociones del niño son las que el público percibe configurando también sus propias emociones.



Fotogramas 11 y 12 - Víctor se escapa de su casa. Víctor se lastima en un carronato de circo.

En estas tres escenas la música comunica las emociones del protagonista, pero son esas emociones las que se transportan al público, en el caso, la música cumple un papel muy importante a la hora de comunicar los sentimientos, es decir el oído media sobre lo percibido y provoca la emoción en el público.

Otra de las funciones que vincula la música con lo mostrado es lo que Zoffa Lissa llama: *Representación de ubicación*. Dicha función abarca un amplio espectro de posibilidades a la hora de comunicar un tiempo o lugar determinado, es primordialmente musical pero también, se apoya en locaciones, vestuario y maquillaje.

La escena que analizaremos se desarrolla desde el minuto 28:27 al 29:20 donde un grupo de personas, que a juzgar por sus vestimentas inferimos que pertenecen a una clase social media alta, disfrutan de una fiesta. Un plano medio corto aporta contexto como el mobiliario, vestuario, de dicha mostración se observa una arquitectura de estilo que hace referencia al lugar (espacio), mientras que la música de la orquesta –con una finalidad funcional–, nos ubica en un tiempo pasado. Se escucha una música práctica-pura que acompaña el evento social.



Fotogramas 13 y 14 - Fiesta de época.

En el desarrollo de varias escenas se utilizó la Función de *Símbolo*, en algunas, –como la escena que se desarrolla desde el minuto 10:13 a 10:58– la aparición de un payaso asociado a la muerte y a las alucinaciones da sentido a lo oscuro y sórdido de la trama. La escena es una prolepsis de algo terrible que está por suceder y la audiencia lo advierte, ya que en este caso el mensaje funciona a modo de símbolo que une la historia con el público. Es un recurso que proporciona empatía en el filme ya que a través de la música se comunican emociones que el protagonista puede sentir en un plano de padecimiento mental. Tal vez sea la oportunidad de una liberación psicológica temporal mediante un símbolo nefasto. Se presenta así la dualidad que genera la presencia del payaso, que en ciertos entornos denota alegría y diversión, mientras que en esta historia connota, simboliza tragedia y espanto, es decir el símbolo es transformado, transustanciado. Ahora la música de suspenso y confusión que se escucha en este filme colabora a generar un clima de horror con el afán de incorporar al espectador a la tragedia (Fotograma 8).

Asimismo, la música –una melodía suave, (que va desde el minuto 19:59 al 22:02)– se constituye en el *Símbolo* que representa a la madre muerta del niño protagonista y transporta desde la sonoridad la contención a Víctor.

En el caso de la Función de *Encuadre y marcación de la estructura formal del filme* tal como la propone Zofia Lissa, permite analizar la película desde un punto de vista musical con diferentes recursos, uno de ellos es la cola de corte. Este recurso apoya los cambios de planos temporales y mentales que se manejan en la película, pero se advierte su utilización a la hora de marcar cambios de escenas y remarcar la estructura formal del filme.



Fotogramas 15 y 16 - Víctor alucina con la presencia de la madre.

En la escena que se desarrolla del minuto 36:47 al 37:27, se destaca dicha función ya que el corte brusco generado por una música de suspenso marca el cambio repentino de una escena cotidiana entre el tío (César Troncoso) y Víctor, a otra escena donde Víctor camina solo por un camino oscuro, anunciando el final de la escena.

La función anterior se vincula directamente con el recurso de *leitmotiv*, que puede entenderse como “guiar el motivo”. Es decir, la música aporta contenido emotivo al filme que a su vez aparece en el desarrollo de este. En *Ojos de madera* los “*leitmotivs* sonoros” representan a los personajes y determinan situaciones en el filme. A través del *leitmotiv* se enlentece el ritmo de la película provocando que fluyan las escenas a través de la música. Si bien por momentos Víctor se muestra distante e indiferente, durante el transcurrir de la historia llega a vivir escenas intensas de locura y aturdimiento. Este recurso se presenta a lo largo de toda la producción cinematográfica como elemento artístico y narrativo. A través del *leitmotiv*, el director marca los significativos silencios y también expone los sentimientos del protagonista. La música describe el perfil psicológico de Víctor, –un niño confundido, trastornado, triste–, el recurso aporta mayor intensidad, densidad y oscuridad a la narración.

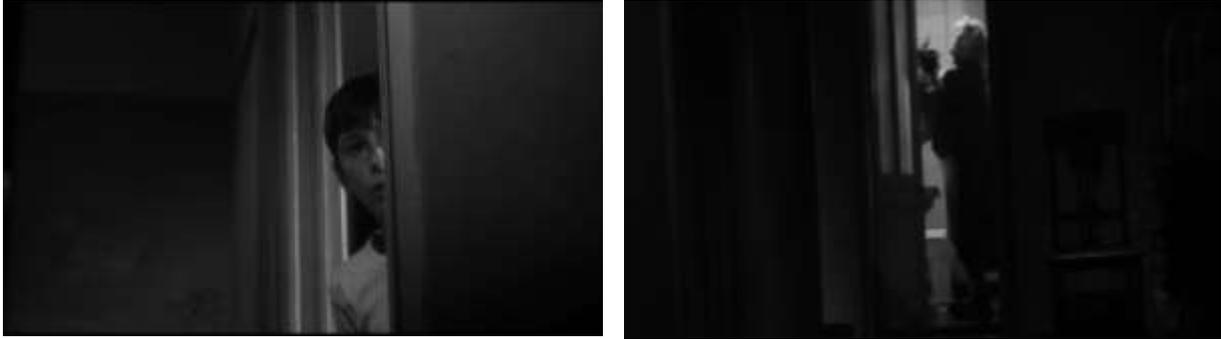
Una categoría que también se puede analizar en el filme es el “valor añadido”, por medio del cual tanto la música como las imágenes ganan en valor expresivo y son ellas las que determinan un vínculo recíproco que se nutre mutuamente (Chion, 1993, p. 13).

En la escena que se desarrolla desde el minuto 23:45 al 25:55, la ópera *Una Voce Poco Fa* del compositor G. Rossini aporta dramatismo e intriga que refuerzan el doble vínculo entre la sonoridad y la imagen. La escena muestra a Víctor caminando lentamente con los ojos cerrados por un largo pasillo de la casa; en un marcado cambio de escena el niño ya con los ojos abiertos encuentra un álbum de fotos familiares que lo acerca a su pasado y especialmente a sus padres muertos. Es decir, se enlazan y añaden valor varios acordes musicales provocando exaltar la nostalgia del protagonista.



Fotogramas 17 y 18 - Víctor avanza por un pasillo y observa un álbum de fotos.

En la escena que se desarrolla desde el minuto 37:29 al 40:20 el manejo del acorde actúa como dominante, generando mayor tensión en los espectadores, la sonoridad se intensifica por los intervalos musicales y las notas generan una atmósfera de oscuridad, en una escena donde se presentan elementos que pueden ser interpretados como la locura de Víctor, que se pone de manifiesto.



Fotogramas 19 y 20 - Víctor alucinando.

En este análisis que apunta a estudiar la relación entre imagen / música y su impacto en el espectador no puedo dejar de mencionar el uso de la síncrexis, que según Michel Chion refiere a cómo se fusiona en forma espontánea música e imagen, coincidiendo en un mismo momento (1993, p. 56).

Esta situación se aprecia en la escena que va del minuto 10:13 al 10:58 donde los niños de un coro entonan la letra A, mientras que con el movimiento de la cabeza siguen el ritmo de la música (Fotograma 7).

En otra escena, que se presenta del minuto 23:45 al 25:55, se muestra al protagonista avanzando por el corredor de la casa con los ojos cerrados, dicho caminar coincide con los acordes musicales que refuerzan el ambiente sórdido del lugar, identificando la escena (Fotograma 5).

En la escena que se desarrolla del minuto 29:17 al 30:53 se presenta una peregrinación de fieles religiosos que avanza a paso lento por la calle, en tal caso la música – narrativa no textual– la asocio con la liturgia cristiana y marca el ritmo de la escena.



Fotogramas 21 y 22 - Peregrinación de fieles, Víctor aprecia la peregrinación.

En resumen, en las tres escenas la síncrexis logra configurar que cada espectador asocie imágenes y música y que esa asociación se traslade a la mente de la audiencia, pero que también se configure el proceso de semiosis que termina por dar sentido a su interpretación, que es personal y colectiva a la vez.

Con respecto a la música del filme se advierten dos tipos: diegética y extradiegética, que acompañan la mayoría de las escenas. Ambas pretenden generar instancias de emoción con el objetivo de fortalecer el relato, aportando dramatismo y suspenso al filme. La música diegética surge del filme, pertenece a la diégesis de los personajes y de las escenas, sumergiendo al espectador en el tiempo del protagonista, en este caso, radios, tocadiscos, coros y orquestas. Del mismo modo en la escena que va desde el minuto 02:39 al 03:37 el tío de Víctor enciende un tocadiscos (fuente) y comienza a sonar una música clásica.



Fotogramas 23 y 24 - Víctor y su tío comparten la casa.

Sin embargo, en algunos casos estoy frente a lo que Michel Chion denomina acusmática ya que se percibe el sonido, mas no los medios que lo producen. Esto ocurre en la escena que va desde el minuto 04:29 al 05:00 cuando Víctor y su tía visitan un negocio de venta de antigüedades donde se escucha sonar una caja de música que justamente está fuera de campo (Chion 1993, p. 63).



Fotogramas 25 y 26 - Víctor y su tía en un negocio de antigüedades.

La música extradiegética es externa a la diégesis de los personajes y tiene como finalidad crear climas que apoyan cada escena, imprimiéndole: tensión, romanticismo, aturdimiento, confusión, y misticismo a la película; es el caso de la escena que va del minuto 53:25 al 59:14, donde se observa como la música extradiegética apoya el sentir del espectador frente a lo tortuoso del sentir del niño, que entre alucinaciones y delirios revive aquel accidente fatal de sus padres. Esta escena anuncia al espectador el terrible mal que rodea al personaje.

Para finalizar el análisis decimos que en *Ojos de madera* la música apunta a involucrar a los espectadores en las situaciones más diversas. En este filme prima el criterio del sincronismo y de la convención cultural, con la finalidad de promover muchas veces la superposición de la música a las imágenes y ese recurso es clave ya que la música es el habla que Víctor no posee. A medida que el filme transcurre es posible distinguir la música empática, que es la que participa de la emoción de la escena, como se puede apreciar en las escenas que se desarrollan en los minutos 10:13 a 10:58 y 19:59 a 22:02, entre otras. En la escena que se desarrolla en el minuto 10:13 a 10:58 la música desafinada cantada por un coro infantil es coincidente con la imagen de unos niños sometidos al rigor del ensayo y por lo tanto se expresa en gestos de aburrimiento (Fotograma 7). En la escena que va del minuto 19:59 a 22:02 se escucha una música suave acompañada con una alucinación en la que Víctor –acostado en su cama– visualiza a su madre acariciándolo y expresándole su amor fraterno (Fotograma 3). En este punto noto una coincidencia entre la intención musical y la trama del

filme, situación que apunta a involucrar desde los códigos culturales mediante los cuales los espectadores percibirán las emociones, alegrías y tristezas que muestra la película.

### 5.3.1 Resumen del análisis

Este análisis del filme tuvo como objetivo demostrar que las categorías de Michel Chion, Zofia Lissa y Alejandro Román se aplicaron en la película *Ojos de madera*; como película que pertenece al género drama mostró fuertes momentos de suspenso y temor. Utilizando los diferentes recursos musicales los directores le aportaron al filme a través de la actuación de los actores una fuerte emocionalidad, transmitiendo a los espectadores el miedo, la desazón, la locura y la oscuridad. Es una película que ofrece en su desarrollo dos planos, claramente diferenciables, por un lado, el plano de la realidad –presente y pasado–, que llega inclusive a marcarse con escenas en blanco y negro contrapuestas con escenas en color. Y por otro lado el plano psíquico del protagonista, donde se describe un comportamiento patológico de alucinaciones, aturdimiento y feos recuerdos. La sonoridad de las escenas completa la oscuridad, la tragedia y los recuerdos tormentosos que vive el niño Víctor, sensaciones que llegan con profunda intensidad a la platea, teniendo en cuenta que es un personaje que no habla durante todo el desarrollo del filme y es la música quien completa el sentido narrativo de la película.

### 5.4 Un juicio en versión canción: *La teoría de los vidrios rotos*

En este ítem, nos focalizaremos en el análisis desde el punto de vista musical del filme *La teoría de los vidrios rotos* (2021) coproducción uruguaya, argentina y brasileña, dirigida por Diego Fernández Pujol. Con respecto a la música de la película<sup>10</sup> se puede observar o mejor dicho percibir que en su gran mayoría es extradiegética, es decir que se encuentra fuera de la diégesis de los personajes. En varias escenas se utilizó música compuesta especialmente para esta película. Es una música textual que narra los momentos claves del filme y les hace saber a los espectadores cuál es el sentimiento de los personajes a medida que la historia avanza.

---

<sup>10</sup> La música del filme *La teoría de los vidrios rotos* pertenece al compositor uruguayo Gonzalo Deniz y al director Diego Fernández Pujol.

La película aborda la temática de la compañía de seguros “Santa Marta” y algunos incidentes que se suceden en la regional número 15 de dicha empresa. El empleado, Claudio Tapia (Martín Slipak) es trasladado a esa región fronteriza del país donde se incendian doce automóviles en un breve lapso de tiempo. Tapia intenta gestionar cada póliza, pero las presiones de los asegurados son demasiado fuertes y lo abruman. La situación conflictiva se resuelve en un juicio, en el cual el protagonista a través de la Teoría de los vidrios rotos descubre quiénes son los responsables de los siniestros.

En el ítem 5.4 analizaremos los diferentes recursos musicales, distinguiendo algunas funciones de la música que recorren la historia contada y le dan sentido narrativo al filme. Para cumplir tal propósito tomaremos las categorías de análisis que fueron desarrolladas en el Capítulo IV de este TFG.

Dichas categorías las confrontaremos con el análisis de algunas escenas del filme siguiendo la metodología empleada para el análisis del filme *Ojos de madera*.

La primera categoría que utilizaremos para el análisis será el *leitmotiv*, recurso que lo observaremos a modo de estilema durante todo el desarrollo de la película. Elegiremos cuatro escenas que van desde los minutos: 01:20 al 03:07, 16:15 al 16:54, 27:12 al 27:35 y 59:23 al 61:16.

En la primera escena –que incluye los títulos y el inicio del desarrollo de la película– se aprecian tres jóvenes que circulan por la calle en bicicleta y arrojan combustible sobre un auto y lo prenden fuego, huyendo inmediatamente del lugar. Se escucha una música de percusión que se superpone con el sonido del fuego provocado por el incendio.

Cuando un compositor genera una escritura musical como la que se escucha en esta escena se unifica la intención del sonido con una emoción o un recuerdo. Este recurso abarca la memoria emotiva del espectador porque la intención de comunicar enlaza al compositor y al auditor, que utilizando los mismos códigos culturales (sociales) logran interpretar el mensaje adecuado. Hay una asociación de la melodía con la acción que se repite mientras se desarrolla el largometraje. El *leitmotiv* sonoro aporta contenido emotivo y sensaciones muy variadas entre las cuales destacan la intriga y el suspenso. Es un recurso artístico y narrativo que representa la acción incendiaria que se repite a lo largo de la película. Es decir, en estas escenas el *leitmotiv* se refiere al motivo rítmico.

Las otras tres escenas que van del minuto 16:15 al 16:54, 27:12 al 27:35 y 59:23 al 61:16 también muestran incendios de automóviles y son musicalizadas con el mismo ritmo

sumado al sonido del fuego, en estos casos las escenas también son fortalecidas por el recurso de *leitmotiv* sonoro.

Otro estilo de *leitmotiv* es el que representa a determinados personajes, destacando el carácter, la psicología y los movimientos de estos. En las escenas que van desde los minutos 11:45 al 12:08, 24:26 al 24:35 y 47:18 al 47:40, el *leitmotiv* anticipa lo que está por suceder en la trama, acelerando o retardando las acciones; provocando que las escenas fluyan al son de la música.

En la escena desarrollada en los minutos 11:45 al 12:08, el personaje de Mendizábal (Roberto Birindelli), identificado por un jingle político que suena en forma repetida a lo largo del filme, lo muestra como un político poderoso, omnipotente y prepotente en el pueblo. El jingle constituye música de carácter diegético, ya que proviene de un autoparlante que circula por las calles, es decir estamos frente a la *música fuente*, ya que se detecta claramente el vehículo de donde proviene la música. Esta música se utiliza para conectar y reafirmar en qué lugar y en qué momento se desarrolla la acción.

En la escena que va desde los minutos 24:27 al 24:34 nuevamente se escucha la música del jingle político para fomentar la campaña de Mendizábal mientras el protagonista observa los códigos del pueblo.



Fotogramas 1 y 2 - Tapia camina por el pueblo escuchando el jingle.

En la escena que va desde los minutos 47:18 al 47:40 mientras suena la música del jingle político, Mendizábal invita a Tapia a recorrer el pueblo y lo abandona en el medio del campo, en una actitud mafiosa de sometimiento que procuraba presionarlo para que le pagara su póliza rápidamente.



Fotogramas 3 y 4 - Tapia recorre el pueblo con Mendizábal.

El *leitmotiv* sonoro de efecto narrativo también se utiliza relacionado con el personaje de Serveto –asegurador de la competencia de la empresa Santa Marta– cuando se escucha en la escena que va desde los minutos 18:34 al 18:50 una sonoridad generada por una música instrumental, apoyada en los silbidos. Es un tema rítmico que dentro del contexto del audiovisual se asocia de forma recurrente al personaje.



Fotogramas 5 y 6 - Serveto y Tapia pensativos.

Ese motivo musical produce en los espectadores la idea de anticipación e inminencia. Desde esta escena en adelante esta música de silbidos se asocia con Serveto (Roberto Moré) y el público siente una correlación significativa en la cual la música transmite coherencia, pensamiento crítico, experiencia e inteligencia del personaje. En esta película el recurso configura la trama del filme aportando la llamada: Teoría de los vidrios rotos.

El transcurrir del filme nos permite advertir que la figura del *leitmotiv* se repite en forma constante y las escenas que van desde los minutos: 07:40 a 08:46, 30:07 a 31:42 y 57:10 a 59:00, son otra prueba de ello.

En la primera escena mencionada, el protagonista se dirige en ómnibus a la Regional 15 de la empresa Santa Marta donde se escucha una canción, que el profesor Alejandro Román, –mencionado en el capítulo III– califica como música vocal-textual. Es decir, se

refiere a la música que contiene texto, en donde se evidencia que ese texto aporta significado explícito a la música, conformando una unidad que tiene su base en la palabra como estructura semántica. Se enlazan las escenas en el transcurso del filme provocando en el espectador una situación familiar que a su vez lo va vinculando con las diferentes imágenes que aparecen en la pantalla que configuran la trama.



Fotogramas 7 y 8 - Tapia llegando al pueblo de la regional 15.

En estas escenas podemos distinguir una música, que el compositor/escritor Alejandro Román, –autor de varios libros, entre otros *El lenguaje musivisual*, *Semiótica y estética de la música cinematográfica*– llama autónoma, porque no tiene una música de referencia. Según el autor esta circunstancia convierte a la música autónoma en música pragmática, ya que deja de ser música abstracta –desde el momento en que el autor la titula– para convertirse en música impresionista. Quiere decir que en esta escena la música sigue el relato de la historia y habla por los personajes.

En la segunda escena mencionada que va del minuto 30:07 al 31:42, el protagonista Claudio Tapia está en su oficina, muy pensativo, y se escucha la música vocal textual (ya descripta) que aporta carácter narrativo en la historia del filme y se refiere al misterio que rodea a los incendios de los automóviles.

En la tercera escena mencionada, que se desarrolla del minuto 57:10 al 59:00, Tapia se sienta en un lugar alejado, se alcoholiza y comienza a recordar cómo llegó a ese lugar, imagina situaciones y se lo percibe perdido, temeroso y desalentado. La canción *Se revuelca* que se escucha durante la escena marca la incertidumbre que vive el protagonista mientras que avanza en el relato de la historia.

Con respecto a la música del filme distinguimos dos tipos: diegética y extradiegética, ambas tienen como propósito aumentar la emoción y fortalecer el relato con la finalidad de aportar suspenso al filme. La música extradiegética es externa a la película y tiene como

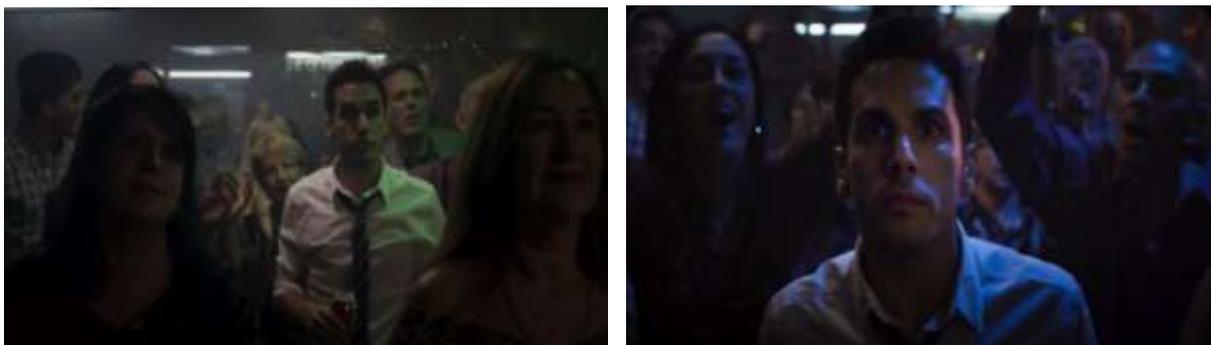
finalidad apoyar la narrativa, en este caso generar climas de tensión e intriga. Es música que los personajes no escuchan, pero es percibida por el público.

En la breve escena que va desde el minuto 05:12 al 05:28 se puede distinguir claramente la música llamada acusmática porque a través de ella se designa todo sonido que se oye, sin lograr visualizar la fuente que la origina.



Fotogramas 9 y 10 - Tapia conversa con Reynoso y se va.

En la escena que se desarrolla del minuto 11:45 al 12:08 el protagonista camina por el pueblo y se instala en un hotel. Durante esa caminata se escucha nuevamente la música del jingle político que proviene de un autoparlante que circula por las calles del pueblo. Ese jingle también forma parte de la música diegética ya que pertenece al universo del personaje, –Tapia escucha el jingle y ve el autoparlante–, y además se puede ver la fuente de donde proviene la música. Otra de las escenas que permite escuchar la música diegética es la que se desarrolla desde el minuto 41:10 al 44:42. En este caso la música que proviene de un club nocturno del pueblo y más exactamente de una orquesta que suena en vivo en dicho lugar es escuchada por Tapia y Serveto cuando llegan al lugar. Esta música es vocal-textual, ya que la orquesta tiene un cantante que interpreta un tema que cuenta la historia que recoge el filme. La letra de la canción provoca en el protagonista una gran incomodidad ya que los personajes que están en el club le exigen el pago de su póliza.



Fotogramas 11 y 12 - Tapia en un club nocturno del pueblo.

Otra de las funciones que vincula la música con las locaciones, Zofia Lissa lo denomina: *Representación de ubicación*. A través de esta función se alcanza un gran abanico de posibilidades para comunicar un lugar o un tiempo determinado. Si bien esta función es musical se apoya en los distintos escenarios que muestra el filme.

En la escena que va desde el minuto 19:20 al 20:02 se escucha el jingle político mientras al protagonista se lo ve fotografiando los autos incendiados como forma de encontrar indicios de lo que está sucediendo. La música sitúa la escena referenciando explícitamente a un pueblo ubicado en la frontera con Brasil. Esta música conecta y reafirma en qué lugar y en qué momento se desarrolla la acción.



Fotogramas 13 y 14 - Tapia fotografiando los autos incendiados.

En el caso de la Función de *Encuadre y marcación de la estructura formal del filme*, se despliegan diferentes recursos. En las escenas que van desde los minutos: 24:09 al 24:35 y 76:39 al 82:00, se utilizó la cola de corte y los tiempos musicales abruptos que anuncian el final. En la primera escena la música de jingle marca la escena cambiando el plano y variando los decibeles del sonido. Mientras que, en la segunda escena, la música vocal textual –con la canción *Puedo contar contigo*–, marca el final de la escena apoyándose también en el uso de los acordes que potencian un final triunfante. El uso del acorde, sumado a la fuerza de ciertas notas musicales, genera un clima de intensidad emotiva tanto para los actores como para los espectadores.

La música transmite diversidad de sensaciones, en este filme en particular el vínculo entre imagen y música da o produce la sensación de angustia e incertidumbre entre otras sensaciones.

En la escena que va desde el minuto 16:15 al 16:54 la música de percusión anuncia el incendio de otro automóvil y nuevamente se genera preocupación y desconcierto en los

personajes. En los momentos que se escucha la sonoridad provocada por el fuego de los incendios estamos ante lo que Michel Chion llama música sinestésica, ya que los diferentes sentidos confluyen en una emoción nueva para el auditorio.



Fotogramas 15 y 16 - Tapia preocupado y desconcertado.

Otra categoría de análisis es la que Zofía Lissa denomina Función de *expresión de las emociones del actor* y Función *base para las emociones de la audiencia* (1959, pp. 115-256).

Observando la escena que se desarrolla desde el minuto 34:30 al 34:56 se ve al protagonista durmiendo en el hotel. Paralelamente se escucha música instrumental, con fuerte volumen que intensifica el agobio mientras que las imágenes recrean los recuerdos y el aturdimiento que padece Tapia.



Fotogramas 17 y 18 - Tapia acostado agobiado por los recuerdos y el aturdimiento.

La sonoridad que provoca la superposición de la música con el sonido del fuego involucra al personaje expresando su sentir y su desconcierto a los espectadores que mantienen la intriga de una trama aún incierta. La música –de corte extradiegético–, añade muchísima emoción a la imagen del fuego, que ya de por sí es muy intensa y así se percibe por el personaje y por la audiencia.

En la escena que va desde el minuto 50:30 al 51:27 Tapia fue abandonado en un campo por el político más influyente del pueblo y desconcertado camina hacia la ciudad. La música que se escucha apoya la escena aportándole al personaje una sensibilidad extrema. Estas escenas se pueden apreciar a través de la Función de las *expresiones del actor* y de la Función *base para las emociones de la audiencia*, cómo las emociones del personaje, –desconcierto, incertidumbre y cansancio– provocan emociones en los espectadores.



Fotogramas 19 y 20 - Tapia fue abandonado en el campo por Mendizábal.

Zofia Lissa afirma que la Función de *Representación de ubicación* provoca una asociación con un destino, en esta oportunidad situado en el interior del país, más precisamente en la zona fronteriza con Brasil, por lo cual estamos frente a una Función Temporal y referencial, ya que señala un tiempo y un lugar determinado.

La escena que se desarrolla desde el minuto 19:20 al 20:02 se musicaliza con un jingle de campaña política que identifica al personaje interpretado por Mendizábal –con letra narrativa– que describe el momento donde el protagonista recorre el pueblo. Se muestran fotografías de automóviles incendiados mientras el protagonista reflexiona sobre lo que está sucediendo en la historia.

La escena que va desde el minuto 41:10 al 44:42 se ubica en un club nocturno del pueblo que muestra la idiosincrasia del lugar y al son de una orquesta que toca en vivo, acerca las emociones a la audiencia.



Fotogramas 21 y 22 - Tapia y Serveto reflexionan sobre los incendios.

La escena que va desde el minuto 07:34 al 08:46 se musicalizó con la canción *Forastero* –compuesta por Gonzalo Deniz–, creada para este filme. El protagonista se traslada en un ómnibus hacia la regional 15 de la Compañía de Seguros Santa Marta, es una escena donde al personaje se lo muestra pensativo. La música en cuestión utiliza el recurso del fraseo, que se refiere a la forma en que se van articulando las frases, de esta manera se provoca que la voz se destaque y el sentido de la letra, en este caso el canto transmite expresividad a lo mostrado.

Otra de las categorías de Lissa que se utilizó para este análisis, es la llamada Función *Énfasis del movimiento* y la observare a la luz de dos escenas que van desde los minutos 27:12 a 27:35 y 59:23 a 61:16.

En la primera escena, mientras Tapia duerme, se incendia un nuevo automóvil, se escucha una música de percusión que se identifica con los incendios, la cual se funde con la Función de *Énfasis del movimiento* que intensifica el sonido de las corridas del protagonista detrás de los posibles autores del incendio, aumentado la tensión de la historia.



Fotogramas 23 y 24 - Tapia preocupado, persisten los incendios.

En la segunda escena se incendia otro automóvil, el protagonista persigue en moto a los responsables del delito, se accidenta, cae al piso terminando internado.



Fotogramas 25 y 26 - Tapia persigue a los responsables de los incendios.

Desde el punto de vista sonoro, la percusión a través de la Función *anticipativa* anuncia los incendios y es a partir de ese momento que comienzan a aparecer en la mente del protagonista, sueños recurrentes y fuertes alucinaciones asociadas a la desagradable situación que está viviendo. La *anticipación de la acción subsiguiente* a través de la música sugiere a los espectadores la posibilidad de vislumbrar una acción futura. Función que se presenta en otros momentos del filme y que por medio de acordes que se perciben muchas veces como suspenso y/o miedo, se anuncian o se anticipan a una nueva situación signada por la desgracia.

En la escena que se desarrolla desde el minuto 16:15 al 16:54 se utiliza la Función de *Énfasis de los sonidos reales* que expone Lissa –en este caso la sonoridad– provocada por los automóviles en llamas se apoya en la música de percusión fusión sonora que anticipa los incendios durante todo el desarrollo del filme. De esa forma la escena se carga de dramatismo y suspenso que acompañada por las expresiones del protagonista permiten transmitir a los espectadores un mayor interés por las secuencias de la película.



Fotogramas 27 y 28 - Tapia desconcertado ante un nuevo incendio.

Este análisis tiene por objetivo estudiar el relacionamiento entre la imagen y la música –destacando como ello impacta en los espectadores–, es decir el uso del recurso de la síncrexis de Michel Chion fusiona espontáneamente ambos conceptos –imagen, música– coincidiendo en el tiempo del audiovisual.

En varias escenas a lo largo del filme el recurso del valor añadido –al que alude Chion en varias oportunidades– acrecienta la emoción (1993, p. 13). Es un concepto que utiliza al sonido como recurso fílmico y tiene como objetivo transmitir mayor información, podría decirse que se trata de una información emocional. En la película que se analiza, y a modo de ejemplo afirmaremos que las canciones que se escuchan a lo largo del film, –*Forastero*, *Misterio*, *Fuego que arde*, *Puedo contar contigo* y *Se revuelca*–, así como la música de percusión referenciada, son un claro ejemplo del uso del recurso del valor añadido.

En la escena que se desarrolla desde el minuto 69:23 al 77:15 el protagonista llega a declarar al Juzgado del pueblo y se escucha nuevamente la música de persecución, pero de una forma más difusa, acompañando el relato de los hechos. Mientras se desarrolla el juicio la música evoca secuencias de todo el filme reforzando la narración. Se perciben intervalos en la música que se hacen presentes durante la escena para provocar que la audiencia reviva nuevamente la historia.



Fotogramas 29 y 30 - Momentos del juicio, cuando Tapia llega a declarar.

En realidad, el juicio resume la película. En el mismo se explica que los tres jóvenes prendieron fuego nueve autos argumentando que habían sido maltratados por los dueños de esos autos.

Con respecto al resto de los autos, los responsables de los incendios son personajes que emergen de la historia y surgen de conflictos personales. Aplicando la llamada teoría de los vidrios rotos, una vez que se rompe el vidrio del primer auto, esa acción habilitaría a otras personas a continuar los destrozos imitando el acto inicial. Trasladado a la película la anciana madre de Mirta (Lourdes Kauffmann) prendió fuego el auto de su hija para culpar al

Comisario (César Troncoso), éste por enojo y para vengarse prendió fuego el auto del político Mendizábal (Robert Birindelli) y este último llevado por los celos y la venganza quemó el auto del comisario. En los intervalos del juicio se escucha una suave música instrumental y extradiegética que es apoyada por la Función *base para exaltar las emociones de la audiencia*, ya que le traslada un sentimiento triunfalista al protagonista. En esta oportunidad se unen ambos recursos ya que se anuncia el gran final por medio de los intensos acordes de la música y a través de la letra de la canción.

Esta historia si bien fue narrada en clave de comedia mostró algunos tintes de serie negra policial, que fueron descriptos durante este análisis. Se escucha la música con texto que describe el fin de la película abarcando la escena final y los créditos. La última canción se llama *Puedo contar contigo* y a través de la Función de *encuadre y marcación de la estructura formal del film* –de Zofia Lissa– logra enmarcar la última escena. En esta oportunidad se unen ambos recursos ya que se anuncia el final por medio de acordes de la música y a través de los versos de la canción.

#### **5.4.1 Resumen del análisis**

Este análisis de la película tuvo como objetivo demostrar que los recursos musicales propuestos por Michel Chion, Alejandro Román y Zofia Lissa pueden explicar la sinestesia imagen-sonido.

A lo largo del desarrollo de la película se puede apreciar que el concepto de vidrio roto se encuentra asociado con la traición y la música vocal-textual (cantada), fue la encargada de provocar una narrativa directa y clara que guie al público durante el desarrollo del filme. Se propone que el protagonista Tapia se deje llevar por cada uno de los detalles recogidos durante la película, (música instrumental, de percusión y vocal) para de esa forma descubrir el entrañado misterio.

A modo de conclusión se puede advertir que este film atraviesa la psicología de la sociedad, ya que la rotura del vidrio de un automóvil abre las puertas para el inicio de un proceso de violencia que se fue desencadenando progresivamente hasta llegar a la destrucción en serie de varios autos.

Si bien este filme interpela a los espectadores por la historia que se narra, entre los personajes juegan las traiciones, los odios, los celos, la competencia y los prejuicios, por lo tanto, la música de la película proporciona un efecto narrativo y dramático que se transporta a

la audiencia con gran intensidad. Es una película en la que la música y más especialmente la música cantada guía la historia con un *leitmotiv* sonoro que le describe al público diferentes situaciones de la narración. La sonoridad de esta película, en la mayoría de las escenas anticipa lo que está por suceder en la trama y la intensidad de los significados aumenta el efecto del recurso referido. En este filme la música crea un clima, un estilo narrativo para acelerar o enlentecer las acciones, provocando en cada espectador una percepción realista.

### 5.5 Verdades o Mentiras en *Los tiburones*

Pasemos ahora al análisis del filme *Los tiburones* (2019) coproducción uruguaya, argentina y española, dirigida por Lucía Garibaldi. Por ejemplo, en el filme se pueden distinguir tres bloques musicales –claramente diferenciados– si tomamos en cuenta la *Poética* de Aristóteles notamos: principio, medio y fin<sup>11</sup>.

- Primer bloque musical va desde el inicio y las dos primeras escenas, desde el minuto 03:26 al 08:18 y es portador de una música instrumental abierta y de apariencia positiva.
- Segundo bloque corresponde al medio o nudo de la película, –desarrollo del film– va desde el minuto 09:37 al 57:06, donde se escucha mayoritariamente música diegética.
- Tercer bloque musical que se desarrolla fin o escena final, que va desde el minuto 74:10 al 78:58, con una pieza musical clave a lo largo del filme que se analizará oportunamente.

Durante la película la música está vinculada directamente a la acción y al estado emocional que vive la protagonista Rosina (Romina Bentancur), que interpreta una joven de catorce años que vivía en un pueblo del interior de nuestro país.

La sonoridad del filme es mayoritariamente electrónica no textual, al decir del autor Alejandro Román es música no cantada y sin letra, que acompaña una historia sencilla.

---

<sup>11</sup> Aristóteles (1999). *Poética*. Gredos.

En las escenas que van desde los minutos: 03:26 al 03:48, 38:00 al 39:09 se puede percibir música extradiegética. Si nos ajustamos a las categorías musicales que realiza Alejandro Román la podemos definir como música narrativa no textual (2008, p. 49).

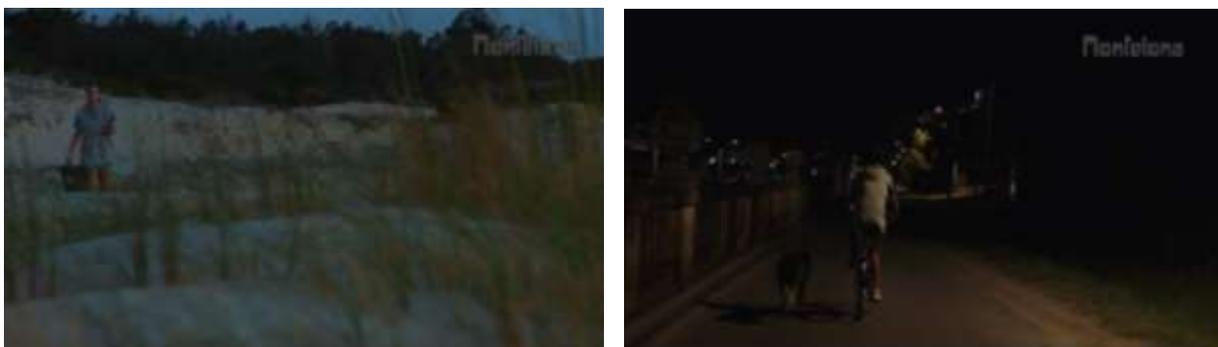
La escena que se desarrolla desde el minuto 03:26 al 03:48 se inicia con los créditos del filme y a continuación se presenta una playa en un plano general como forma de mostrar el lugar desde el filme.



Fotogramas 1 y 2 - Se presentan los títulos.

Esta primera pieza musical logró fusionar la música con las imágenes para de esa manera encontrar la sonoridad de estas últimas y así transmitir ideas narrativas mezcladas hábilmente.

En la escena que va desde el minuto 38:00 a 39:09, Rosina persigue con una intención vengativa al coprotagonista Joselo (Federico Morosini) por los médanos de la playa, ocultándole a su mascota. En dicha escena la música aumenta lentamente su volumen y al mismo tiempo aumenta la tensión entre los protagonistas para rápidamente cambiar la escena.



Fotogramas 3 y 4 - Rosina camina por los médanos y se aleja en bicicleta.

Son escasas las escenas en las que el filme es portador de música diegética, se trata de una categoría de análisis que Michel Chion describe como “la música que escuchan los

personajes y también la audiencia a través de una fuente visible tanto por el actor como por los espectadores” (1997, p.193).

En este punto se analizarán las escenas que van desde los minutos 09:37 al 10:00, 33:50 al 34:26 y 56:30 al 58:11 para explicar cómo se aplica tal categoría.

En la primera escena Joselo corta el pasto con una bordeadora mientras escucha música pop con unos auriculares, mientras Rosina lo mira a través de un ventanal sin dejarse ver. La música que suena pertenece al universo del personaje y proviene de una fuente – auriculares– visible para los espectadores.



Fotogramas 5 y 6 - Rosina observa a Joselo sin ser vista.

En la segunda escena Rosina trabaja en el mantenimiento de una cancha de tenis mientras escucha en sus auriculares la canción *Mala racha*, del grupo MUX. La música expone indirectamente algunos estados de ánimo, sentimientos encontrados en Rosina que oscilan entre la frustración y el sometimiento.



Fotogramas 7 y 8 - Rosina trabajando.

En la tercera escena que va del minuto 56.30 al 57.06, mientras la familia de Rosina acompañada de Joselo se trasladaban en su automóvil por el balneario en busca de Ramona (la perra de Joselo) suena en el celular de la protagonista la canción *Arenas negras* de la banda Mux, la cual describe el vínculo entre ambos jóvenes.



Fotogramas 9 y 10 - Rosina y Joselo vuelven del trabajo en la camioneta.

La letra de la canción aporta claridad a lo que sucede entre los protagonistas de la escena. Se refiere a un amor, que puede salir bien o mal, con derecho a equivocarse y momentos para compartir. La canción dice “Lo quiero intentar, voy a repetirlo. Me voy a equivocar, voy a repetirlo”.

En las escenas que se desarrollan en los minutos 03:26 al 03:48 y 33:50 al 34:26 se distingue la función que Zofía Lissa denomina *Representación de ubicación*, recurso que ofrece un abanico de alternativas al momento de comunicar una ubicación temporal o una locación en el filme.

En la escena que va del minuto 03.26 al 03.48 el sonido aporta, mediante planos generales, una mayor sensibilidad y nos ubica en el lugar, es decir nos aporta datos, signos de una geografía costera, donde las familias desarrollan tareas de pesca artesanal en conjunto con otras tareas que podrían denominarse de corte zafral. El sonido envuelve la escena y ubica al espectador en el lugar (Fotograma 1).

Por su parte en la escena que va desde el minuto 33:50 al 34:26 suena una música de estilo pop que nos sitúa en el presente de los protagonistas. Esta situación es respaldada por los diálogos entre Rosina y Joselo que además hacen uso de aplicaciones tecnológicas como WhatsApp y Mails que marcan lo contemporáneo de la escena.

Si bien lo emocional se presenta muy discretamente en este filme –tal vez por el rol que cumplen los personajes protagónicos y por la esencia narrativa del filme–, de todas maneras, el filme intenta sumergir a los espectadores en la historia que los protagonistas quieren contar, y me permite analizar el desdoblamiento de la emoción en dos planos bien

diferenciados que a decir de Zoffa Lissa son dos funciones de la música: una, la *expresión de las emociones que se generan en el filme* y otra *las emociones que configuran el sustento donde se ubica el sentir de los espectadores*.

Ambas funciones pueden apreciarse durante el desarrollo de la película en forma individual o en forma conjunta.

En la escena que se desarrolla desde el minuto 38:00 al 39:09, –que es breve pero no por ello menos significativa–, se puede apreciar como la música instrumental aumenta el volumen a medida que se desarrolla la escena donde Rosina encuentra a la perra de Joselo y la mantiene oculta, lejos de su dueño, en un monte, con la finalidad de llamar la atención de Joselo. La escena cambia abruptamente perdiendo por un momento el sonido lo cual se identifica con una historia de amor que se vislumbra en silencio (Fotograma 3).

A Rosina se la presenta como una joven que proviene del interior del país a juzgar por su atuendo y la música de estilo latinoamericano que le dan sentido al personaje. En este caso es el sonido del charango quien aporta distensión a la primera escena.

En el desarrollo de las escenas que van desde el minuto 09:37 al 10:00, y 38:00 al 39:09 las acciones de los actores apoyados por la música ponen de manifiesto la Función de *anticipación* propuesta por Zoffa Lissa.

En la primera escena, Joselo corta el pasto mientras tanto suena una canción pop en sus auriculares, que también es escuchada por los espectadores. Es una música contemporánea y juvenil que acompaña el plano en el que Rosina contempla al joven anticipando su atracción por él (Fotogramas 5 y 6).

En la segunda escena la protagonista oculta a la perra de Joselo, la música deja de sonar, –cola de corte– y cambia la situación ya que la escena es en silencio y sugiere una historia de amor sin palabras. La Función de *anticipación* es analéptica en relación con el vínculo afectivo que no prosperó.

De acuerdo a la categorización de la música que propone Alejandro Román, la escena que se desarrolla desde el minuto 25:28 al 27:00 se acompaña con música instrumental no textual, concepto tratado en el Capítulo III (Marco teórico). En la escena suena la música en

volumen más bajo, –música de fondo– mientras la protagonista colabora con su madre trabajando en la computadora. Se escucha una música de meditación que transmite un vínculo distendido entre la madre y la hija.

Esta escena marca momentos extradiegéticos en la película ya que el resto de la trama muestra un clima directo y real.



Fotogramas 11 y 12 - Rosina y su madre compartiendo la computadora.

La escena final de la película se desarrolla desde el minuto 74:10 al 78:58, se escucha un tema musical que pertenece al género pop electrónico instrumental, pero tiene un carácter más oscuro y tenso que la melodía que musicalizó la primera escena del filme. En este caso dicha música instrumental no textual generará una sonoridad donde se nota el sentir de Rosina. En la pieza musical se jugó con diferentes melodías, acordes danzantes, tempos y tonos. Rosina realiza una caminata final acompañada por la pieza musical antes mencionada.



Fotogramas 13 y 14 - Rosina en la caminata final.

La protagonista camina sola, el filme utiliza el recurso de síncrexis (Chion) apreciando así un claro paralelismo de identificación entre el ritmo de la música y el andar de la adolescente. Esta escena permite destacar el uso de varias Funciones de la música descritas por Zofía Lissa, a saber: a) *Énfasis del movimiento*, el andar de la joven se percibe más intenso, b) *Representación de ubicación*, porque se aprecia el entorno costero fortalecido

por la música, c) *Expresión de las emociones* donde la actriz destaca la actitud afectiva ante Joselo, lo cual da una base para las emociones de los espectadores. Al decir de Chion la música de esta escena muestra gran empatía con respecto a la historia y a la actuación de Rosina que trasmite una interpretación llana, sin sobresaltos ni grandes matices. El final de la película se fortalece musicalmente mediante el uso de la *Función de Encuadre y marcación de la estructura formal del filme*, con el recurso de cola de corte propuesto por Zofía Lissa.

### 5.5.1 Resumen del filme

La película *Los tiburones* desde el punto de vista musical puede dividirse en tres bloques bien diferenciados. El primero y el último se musicalizaron al decir de los compositores Rossi y Recalde, con música pop electrónica instrumental y en el segundo bloque, si bien se mantuvo el mismo estilo musical se escucha en un tono más suave que acompaña una actuación distendida de los personajes. En cuanto a la comunicación musical que transmite el filme se la percibe tímida y afloran de forma escasa los recursos musicales (funciones de Lissa, empatía, síncretismo y categorización de la música), que se eligió para el análisis. La sonoridad no logra aportar a la película un contenido narrativo claro, aunque en algunas escenas se percibe la Función de *anticipación* por la natural conjunción de la actuación y la música. Si bien finalmente la relación amorosa entre los protagonistas de la historia no se concretó, la joven Rosina supera ese desamor reflejándolo en una particular caminata al son de una fuerte melodía que potencia su actitud de fortaleza y triunfo.

## 5.6 Tabla comparativa de las categorías analizadas

| RECURSOS                          | OJOS DE MADERA           | TEORÍA DE LOS VIDRIOS ROTOS | LOS TIBURONES               |
|-----------------------------------|--------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Diegética                         | Se utiliza moderadamente | Se utiliza moderadamente    | Se utiliza excepcionalmente |
| Extradiegética                    | Se utiliza moderadamente | Se utiliza en exceso        | Se utiliza moderadamente    |
| Empática                          | Se utiliza escasamente   | Se utiliza moderadamente    | Se utiliza moderadamente    |
| Anempática                        | No se utiliza            | No se utiliza               | No se utiliza               |
| Valor añadido                     | Se utiliza moderadamente | Se utiliza moderadamente    | No se utiliza               |
| Síncresis                         | Se utiliza moderadamente | No se utiliza               | Se utiliza moderadamente    |
| <i>Leitmotiv</i>                  | Se utiliza escasamente   | Se utiliza en exceso        | No se utiliza               |
| Acordes                           | Se utiliza moderadamente | Se utiliza moderadamente    | No se utiliza               |
| Acusmática                        | Se utiliza moderadamente | Se utiliza moderadamente    | Se utiliza escasamente      |
| Función de ubicación              | Se utiliza moderadamente | Se utiliza moderadamente    | Se utiliza moderadamente    |
| Función de Expresión de emociones | Se utiliza en exceso     | Se utiliza en exceso        | Se utiliza escasamente      |
| Función de Énfasis del movimiento | Se utiliza moderadamente | Se utiliza moderadamente    | Se utiliza moderadamente    |
| Función de Encuadre de escena     | Se utiliza moderadamente | Se utiliza en exceso        | Se utiliza moderadamente    |
| Función de Símbolo                | Se utiliza en exceso     | Se utiliza escasamente      | No se utiliza.              |
| Función de Anticipación           | Se utiliza moderadamente | Se utiliza en exceso        | Se utiliza escasamente      |
| Música vocal-textual              | Se utiliza moderadamente | Se utiliza en exceso        | Se utiliza escasamente      |
| Música narrativa no textual       | Se utiliza en exceso     | Se utiliza escasamente      | Se utiliza moderadamente    |
| Música hipertextual               | Se utiliza moderadamente | Se utiliza escasamente      | No se utiliza               |
| Sinestésica                       | Se utiliza moderadamente | Se utiliza moderadamente    | Se utiliza escasamente      |

La tabla comparativa (de autoría propia) permite advertir a través de las categorías presentadas a lo largo del TFG, diferencias en cuanto a la incidencia de la música en cada uno de los tres filmes elegidos como objeto de estudio. *Ojos de madera* es un filme donde se utiliza con gran habilidad la Función de Símbolo (Zofia Lissa) para representar y comunicar situaciones, emociones y personajes. A través de la comunicación sinestésica el filme logra

que los actores proyecten en los espectadores un abanico de emociones, donde se mezcla la tristeza y locura. La sonoridad provocada por la música narrativa no textual (Alejandro Román) conjuga la narración sonora instrumental con la intensa emoción que el filme transmite.

*La teoría de los vidrios rotos* es una película que adhiere al paradigma de narrar una historia por medio de la música cantada, enmarcando la comunicación entre ella y la imagen. Es un filme que se apoya en el uso excesivo de la música extradiegética utilizándola asociada al recurso de *leitmotiv* (Michel Chion) para sostener la narrativa de la historia. De acuerdo a la categorización de la música (Alejandro Román) presentada en el capítulo IV de este trabajo, el uso excesivo de la música vocal-textual colabora para contar claramente la historia sin desvanecer las emociones que genera el filme.

Por último, de la tabla comparativa presentada se advierte que el filme *Los tiburones*, si bien contiene tres piezas musicales compuestas especialmente para esta película, no logra nivelar con claridad la ecuación imagen-música, advirtiendo un tímido uso de las categorías de análisis propuestas. Como se dijo al analizar el filme, las emociones se revelan muy discretamente por la narrativa de la película. A pesar de ello se intenta que la historia capture a la audiencia con la emoción que emana de los personajes para conmover a los espectadores.

## CAPÍTULO VI

### 6.1 Conclusiones y reflexiones finales

El presente trabajo de investigación estudia la incidencia de la música desde el punto de vista de la comunicación en tres filmes, *Ojos de madera* (2017), *Los tiburones* (2019) y la *Teoría de los vidrios rotos* (2021). Se debe entender cómo incide la música cuando comunica desde las historias que se cuentan en las películas elegidas. Las tres películas permiten apreciar cómo a través de la sonoridad o de la ausencia de ella se logra marcar una narrativa cargada de emoción. En otras palabras, la música tiene la intención de causar sensaciones en el público. Los argumentos suelen centrarse en las vivencias de los personajes, tragedias cotidianas, sufrimientos y rutinas. El objetivo siempre es emocionar y en algunos casos provocar el llanto de la audiencia, expresándolo a través de representaciones narrativas reafirmadas con la música.

Es significativo verificar si la música cumple la misma función en cada filme. Clarifica distinguir que la función de la música está ligada a los géneros cinematográficos de cada uno de los filmes, es decir en *Ojos de madera*, –película de drama y suspenso– la sonoridad intensifica la intriga, la confusión y el desconcierto. Mientras que en el filme *Los tiburones*, las piezas musicales acompañan la historia discretamente, sin sobresaltos, ni cambios de clima. Por su parte, el filme *La teoría de los vidrios rotos*, tiene un predominio de música vocal textual que acompaña a la película desde el principio hasta el final. Asimismo, interesa evaluar si en las películas elegidas existe un paralelismo entre la música audiovisual y la narrativa que se llevará adelante. Si bien las tres películas son muy diferentes entre sí, la música utilizada en cada una de ellas tiene una clara motivación, ya que se logra transmitir y enfatizar la acción de cada personaje y a su vez trasladar esa emoción a la audiencia. Sin embargo, se aprecian variados matices, por ejemplo, en el filme *Ojos de madera* la sonoridad apoya la narrativa, mientras que en el filme *Los tiburones* las piezas musicales si bien son originales, –música extradiegética– y fueron compuestas por músicos nacionales para esta película, se apegan a la narrativa del filme en escasas escenas. A su vez en la película *La teoría de los vidrios rotos* la música vocal textual arroja la historia de tal forma que ambas se funden en una única narración (musical y literaria). Con respecto a la metodología utilizada en el TFG se eligió un diseño de carácter cualitativo, estudiando la relación música-imagen, los signos sonoros y la categorización musical

expuesta en el Capítulo IV. Se refiere al conjunto de categorías que estudian la preparación del oyente hacia lo que va a oír y las funciones de la música.

De acuerdo con el objetivo general de esta investigación se pone de manifiesto que la relación música-imagen en las producciones cinematográficas, es fundamental al momento de comunicar, narrar y emocionar a partir de una historia. La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar.

A través de los objetivos específicos se despliegan las categorías y subcategorías descritas en el capítulo III. En este sentido cabe aclarar que algunas de las categorías de análisis son aplicables en todo el filme, mientras que otras lo son en algunas escenas y secuencias seleccionadas.

Con respecto a las categorías que se encuentran desplegadas en todo el filme, nos referimos a aquellas que no requieren de un análisis exhaustivo, sino que se desprende naturalmente del propio visionado del filme. De esta forma el grado de dificultad es menor porque se puede obtener información precisa a simple vista a medida que avanza el largometraje. En cuanto a las categorías que se aplican en las muestras, el grado de dificultad aumenta porque se requiere un análisis plano a plano de las escenas y secuencias seleccionadas con el fin de obtener conclusiones certeras que no podrán extraerse a simple vista en la globalidad de la película. En esta experiencia de analizar la música se puede afirmar que la sonoridad eleva las emociones enfatizando momentos claves que pretenden permanecer en la memoria de los espectadores, porque la música actúa –de acuerdo a las categorías de análisis vistas– como intensificador de sentimientos y fortalecedor de la narrativa. En las tres películas elegidas, las bandas sonoras forman parte de la historia que se cuenta, es decir, música, imagen, personajes y emociones se ensamblan. Los recursos musicales utilizados en este análisis permiten distinguir un lenguaje que se comunica directamente con las emociones de la audiencia. Asimismo, la elección de la música permite intensificar la tensión en escenas de suspenso, resaltar la alegría en momentos de triunfo y sumergir a los espectadores en un mundo de fantasía. Por todo lo expresado afirmaremos que este trabajo es un punto de partida en mi carrera, que intentaremos profundizar de ahora en más en el análisis de la sinestesia cinematográfica para desentrañar ese misterio que produce la comunicación visual-sonora con el espectador.

## CAPÍTULO VII

### 7.1 Bibliografía

Aristóteles. (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.

Aumont, J., & Marie, M. (2001). *Diccionario teórico y crítico de cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Barberá, E. (2004). *La educación en la red: Actividades virtuales de enseñanza y aprendizaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Castells, M., et al. (2006). *Comunicación móvil y desarrollo económico y social en América Latina*. Barcelona: Ariel.

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Eco, U. (1968). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Lázaro Carreter, F. (1968). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

Lissa, Z. (1959). *Ästhetik der Filmmusik*. Berlín: Henschelverlag.

Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.

Peirce, C. S. (1986). *La ciencia semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Peralta, A., & Durán, A. (2009). *El fenómeno sonoro en el cine*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Pérez, M. (1981). *El universo de la música*. Madrid: Musicalis.

Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.

## 7.2 Páginas web

Buitrago Méndez, C. A. (2021). *Bandas sonoras: La magia de la música en el cine* [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/61984>

Chalkho, R. (2018). La música cinematográfica y la construcción del sentido en el filme. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (66), 1–10. [https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-35232018000100007](https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232018000100007)

Cita.es. (2024, abril 21). *Estilema*. <https://cita.es/estilema/>

Cuadrado Méndez, F. J. (2002). Lo sonoro cinematográfico: Una percepción acusmática. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*. <https://idus.us.es/handle/11441/11729>

Parlamento de Uruguay. (2008). *Ley N.º 18.284*. IMPO. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008>

Zubelso, C. (2019). *Análisis de los recursos de la audiovisión participantes en la generación de la riqueza discursiva en filmes de ficción uruguayos premiados a mejor sonido por la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay entre 2008 y 2017* [Trabajo final de grado, Universidad de la República]. Colibrí. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/33995>

## 7.3 Filmes citados

Suárez, R. (Director). (2017). *Ojos de madera* [Película]. Uruguay: Cordón Films.

Garibaldi, L. (Directora). (2019). *Los tiburones* [Película]. Uruguay: Montelona Cine.

Fernández Pujol, D. (Director). (2021). *La teoría de los vidrios rotos* [Película]. Uruguay: Parking Films.

## CAPÍTULO VIII

### 8.1 Anexos

#### 8.2 Ficha técnica del filme: *Ojos de madera*

*Ojos de madera*, (2017). Duración 63 min, (B&N), Uruguay. Dirección: Roberto Suárez y Germán Tejeira. Asistente de dirección: Lolo Paradell. 2do asistente de dirección: Diego Ferrando. Meritorios dirección: María Angélica Gil y Manuel Berriel. Guion: Roberto Suárez, Germán Tejeira. Diseño de sonido y música original: Nicolás Rodríguez Mieres, Manuel Scavone. Fotografía: Arauco Hernández. Montaje: Guillermo Casanova. Producción: Guillermo Casanova. Producción ejecutiva: Natacha López. Asistente de producción ejecutiva: Ana Ravera y Virginia Bogliolo. Jefa de producción: Mirtha Molina. Asistente de producción: Pedro Barcia y Ángel Buonavota. Primero de cámara: Gerardo González. Segundo de cámara: Joshua Pallota. Dirección de arte y vestuario: Paula Villalba. Escenografía: Francisco Garay. Continuidad y video asist: Iván Mazza. Elenco: Pedro Cruz (Víctor), Florencia Zabaleta (Tía), César Troncoso (Tío), Ana Victoria Kollaian (ciega), Guillermo Lamolle (uguetero), Elena Zuasti (viuda 1), Elsie Mildwurf (vecina 1), Haydeé Faverola (viuda 2), Nancy Salaberry (vecina 2), Gloria Demassi, (madre ciega), Juan Sánchez, (padre de Víctor), Soledad Pelayo (madre de Víctor, Diego Fleitas (payaso de cumpleaños), Yamandú Cruz (carnicero), Ernesto Laiño (payaso de circo), Susana Castro (maestra), Susana Anselmi (mujer payaso de circo), Nelly Pacheco (profesora de canto), Ángel "Meneco" Setien, Miguel Cabrera, Ruben Vieira, Monina Bonelli, María Elena Pérez, Lucía Trentini, Sara de los Santos (amigos de tíos), Óscar Pernas (empleado de carnicería), Nacho Mendy (cliente de carnicería), Willow Vaz (folletero de circo), Evangelina Suárez (vocero de circo), Mauricio Figueredo (chofer de circo), Antonio Enderis (cura), Mirtha Broncini (monja), Marcelo Cabrera (chofer de institutriz), Carla Moscatelli (madre de cumpleaños), Gustavo Suárez (padre de cumpleaños), Julio César Broncini (amigo tío de cumpleaños), Mariano Prince (hombre cumpleaños), Adriana Marín, Silvia Estol, María José Pelayo, María Aiello, Pelusa Vidal, Victoria Silva, Soledad Fornero (mujeres de cumpleaños). Compañía: Lavorágine Films.

#### 8.3 Ficha técnica del filme: *La teoría de los vidrios rotos*

*La teoría de los vidrios rotos*, (2021). Duración: 82 min (Uruguay) Dirección: Diego Fernández Pujol. Asistente de dirección: Diego Ferrando. Guionistas: Diego Fernández Pujol y Rodolfo Santullo. Productores: Micaela Solé, Aletéia Selonk, Diego Fernández Pujol y Juan Pablo Miller. Jefa de producción: Patricia Oliveira. Fotografía: Lucio Bonelli. Cámara: Lucio Bonelli. Música: Gonzalo Deniz. Sonido directo: Diego Martínez. Montaje: Pablo Riera. Dirección de arte: Gonzalo Delgado y Mariana Pereira. Post producción de sonido: Kiko Ferraz. 1° Asistente de dirección: Diego Ferrando. 2° asistente de dirección: Rodrigo Gils. Continuidad y video assist: Agustín Álvarez. Asistente cast aiguá: Camila Rijo. Casting adicional y extras: Marcela Gil - Montecristo casting. Locacionista: Felipe Fernandez. Asistentes de producción: Guillermo Barbat y Virginia González. Runner: Mauro Sol. Asistentes de arte: Inés Carriquiry y Paula Domínguez. Utilero: Nicolás Hernández.

Vestuario: Nicole Davrieux. Asistente de vestuario: Pilar Barreiro. Maquillaje y peinado: Virginia Silva. Asistente de maquillaje: Sofía Sellanes. Refuerzo maquillaje: Adela López. Sonido directo: Diego Martínez. Microfonista: Lucas Tartaglia. 1° Asistente de cámara: Guido Tomeo. 2° Asistente de cámara: Victoria Pena. Asistencia de cámara adicional: Ana Micenmacher. Data manager: Belén Ballesteros. Gaffer: Aníbal Ibáñez. Eléctrico/Grip: Emiliano Silvera. Eléctricos: Gabriel De Carlo, Andrés Álvarez, Miguel Rosa, Eduardo Rosa y Manuel Escobar. Grips y construcciones especiales: Paul Luzardo. Efectos especiales en set: Matías Félix y Rafael Allende. Doble moto: Gastón Guerra. Choferes: Omar Melo y Carlos Torres. Animación teoría: Matías Bervejillo. Diseño gráfico: Claudio Burguez. Animación créditos: Sebastián Rodríguez. Edición de tráiler: Nicolás Ciganda. Community manager: Camila Mendoza. Equipos, luces y cámaras: Musitelli film & digital. Transportes: Camiones: Rafael Barbé. Camioneta: Pedro Barbé. Autos de alquiler: Dyp renta a car. Ómnibus de alquiler: Andrés Álvarez. Otras camionetas: Diego Arduino y Agustín García. Elenco: Martín Slipak (Claudio), Robert Moré (Servetto), Roberto Birindelli (Mendizabal), Jenny Galván (Mirta), César Troncoso (el comisario), Lourdes Kauffmann (la madre de Mirta), Kian Gómez, Joaquín Batista y Matías Bitancur (los pibes), Gustavo Cabrera, Ernesto Liotti y Julio Icasuriaga (los gordos), Carlos Frasca (Reynoso), Verónica Perrotta (Adelita), Jorge Temponi (Fanzini), Guillermo Arengo (El jefe), Josefina Trías (Lucía), Lucio Hernández (el juez), Christian Font (el locutor), Rodolfo Santullo (Gutiérrez), Rafael Barbé y Sergio Rodríguez (los matones), Pablo Abdala y Adrián Biniez (los tololos), Selva Tourné y Myriam Centurión (las vecinas), Manuel Silveyra y José Pedro Rodríguez (los vecinos), Jorge Bazzano y Susana Anselmi (los del bar), Nelson Bustamante (el pistero). Compañía: Parking Films y Cordón Films, Okna Produções y Tarea Fina.

#### **8.4 Ficha técnica del filme: *Los tiburones***

*Los tiburones* (2019). Duración: 83 min (Uruguay) Dirección: Lucía Garibaldi. Asistente de dirección: Ernesto Gillman. Guionista: Lucía Garibaldi. Producción: Montelona Cine, Isabel García y Pancho Magnou Arnábal. Productor Ejecutivo: Pancho Magnou Arnábal. Coproducción: Trapecio Cine, Melanie Schapiro. Coproducción en Postproducción: Nephilim Producciones, Luis Collar y Jorge Moreno. Dirección de fotografía: Germán Nocella Sedes S.C.U. Dirección de sonido: Mercedes Tennina ASA. Dirección de arte: Nicole Davrieux y María Victoria Figueredo. Asistencia de dirección: Ernesto Gillman. Jefatura de producción: Isabel García. Montaje: Sebastián Schjaer. Música original: Fabrizio Rossi y Miguel Recalde. Casting: Chiara Hourcade. Diseño de vestuario: Gabriela de Armas. Maquillaje, peluquería y vestuario: Rocío Mattos. Gaffer: Martín Varela Andreoni. Asistencia de cámara: Vicky Zunino. Data manager: Mariana Cencic. Microfonista: Andrés Polonsky ASA. Utilería: Matías Félix. Asistencia de producción: Fabián Ortega. 2da Asistencia de dirección: Chiara Hourcade. 2da Asistencia de cámara: María Victoria Pena. 2da Asistencia de producción: Virginia González. Continuidad de vestuario: Rocío Mattos. Eléctricos: Miguel Rosa y Florencia Martínez. Grip: Paul Luzardo. Ayudante de Montaje: Mariana Cencic. Operador steadicam: Gerardo González. Meritoria de cámara: Belén Schneider. Meritoria de arte: Nicole Almalandra. Eléctricos auxiliares: Santiago Edye, Emanuel Ojeda y Fabián Rojas. Meritoria de luces: Mariana Wainstein. Fotografía adicional: Ramiro González Pampillón. Foto fija: Sofía Cordoba y Florencia Martínez. Asistencia de locaciones: Federico Borgia y Dahyana Posada. Meritorios de producción: Moira Umpiérrez, Maximiliano Cravea y Alfonsina Pereira. Catering: Las Gurisas – Jacqueline Almeida, Jimena Rodríguez, Giuliana Rodríguez, Flavia Rodríguez, Ada Piñeiro y Florencia Techera. Transportista de luces: Rafael Barbe. Chofer de luces: Pablo Pesok Yarzabal. Traslados pasajeros: Guillermo Rosas.

Transporte de producción: Potenza Rent a Car. Equipos de cámara: Juan Cruz Sorron, Silvia Susana Garibaldi y Santiago Quartino. Equipos de luces: Musitelli Film & Digital. Equipos de sonido: Emilio Martín Iglesias y Juan Frau. Discos rígidos: Walker Sistemas de Walker Alberto, Distrihub, FS Computers de Fernando Stisman. Seguros: Brignoni Seguros. Despachante de aduana: Juan y Gustavo Querol, Data Cargo. Diseño de título y gráfica: Venado. Traducciones: Pedro Peña y José Pedro Favaro. Consultoría de guion: Inés Bortagaray. Consultoría de montaje: Soledad Salfate. Equipo extra en teaser: Hermano: Santiago Agüero. Hermana: Luciana Korndorfer. Sonido: Rafael Álvarez. Asistencia de arte: Patricia Iccardi. Luces: Guillermo Trochón y Joel Richard. Asistencia de producción: Miguel Recalde. Dosificación de Color en Uruguay: ColoUr Studio. Productor Ejecutivo: Germán Nocella. Colorista: Daff Schneydher. Efectos visuales en Uruguay: Pedro Carzolio. Subtítulos en Uruguay: José Pedro Favaro. Música: Temas originales: Principio, Secuestro y Final. Músicos intérpretes: Santiago Marrero, Miguel Recalde y Fabrizio Rossi. Edición y Mix de música original: Fabrizio Rossi en Estudio Yacaré. Master de música original: Álvaro Reyes en Estudio Dos Reís. Producción musical: Fabrizio Rossi y Miguel Recalde. Productor asociado: Santiago Marrero. Músicas adicionales: Miguel Recalde y Fabrizio Rossi. Otras músicas: “Asado de faso”, letra y musica por Sara Hebe. “Arena negras”, letra y musica MUX, Feel de agua. Imágenes de archivo: “Buscando talentos” de Marcos Roberto Rodríguez y Sebastián Gómez, Minas Cable Visión 2007. Radios de archivo: “En Frecuencia” de Diego Cabral, “Plaza de Noticias” de Silvana Díaz, “El Banquete” de Gabriel Blanco, “Placido Domingo” de Cacho Mariño, “Minuto 90” de Cono Vignoli con Matías González, todos programas de FM El Lugar 99.1, San José de Mayo. Post producción de sonido en Uruguay: Estudio La Mayor. Dirección: Federico Moreira. Coordinación y producción: Gonzalo Moreira, Guillermina Moreira, Marcela González y Julio Di Bono. Edición de diálogos, efectos y ambientes: Alejandro Grillo, Joaquín Moreira, Eder Fructos, Pablo Fernández, Ariel Grillo y Juan Andres Lepore.

Elenco: Camilo: Dylan Cortés / Abuela: Susana Adrien / Pescador Pedro: Pablo Tate / Sabrina: Camila Sánchez / Amigas de Mariana: Martina Maresca, Micaela Silva y Nicole Katzenstein / Dueños de casa: Soledad Pelayo y Gustavo Suárez / Pescador con caña: Lucio Hernández / Periodista: Eugenia Rodríguez Cattaneo / Entrevistada: Lucía Garibaldi / Pareja entrevistados: Graciela Abeledo y Quique Permy / Extras: Rosa Tavares, Wilson Benítez, Alvarito Gandela, Nelson Maggiolo, Andrea Laborde, Federico de Palleja, Aurora Nin, Carlos Fleitas, Carlos Vera, Penny Álvarez, Matías Ramos, Andrea Wilson, Anita Irilarry, Susana Mazzucchi, Agustina Sequeira, David Luna, Sabrina Benítez, Adriana Souza, Alvarito Barneche, Angelina Farias, Emilio Márquez, Silvana Prieto, Gustavo Fernández, Fernando Alonso, Inés Casella, Juan de los Santos, Paolo Fedulio, Macarena Sebarroz, Fátima Sebarroz, Nelson Delmas, Braian Ferreira, Marcelo, Julio y Atilio. Compañía: Montelona Cine, Nephilim Producciones y Trapecio Cine.