

**JUEVES 13 DE DICIEMBRE****10:00 - 11:00****Mesa 1: La música en el cine español en la primera mitad del siglo XX***Canciones de película. La música de las comedias españolas de los años cuarenta*Julio Arce Bueno  
Universidad Complutense de Madrid

Dentro de la historiografía cinematográfica española uno de los géneros menos estudiados ha sido el de la comedia. Su carácter frívolo y mundano, su desconexión con la realidad social y política, su descarada vocación popular por encima de pretensiones artísticas o su vinculación con los aparatos comerciales y empresariales, no han favorecido que los estudios académicos le otorguen un espacio equivalente a la popularidad que gozaron. La comedia fue durante los años cuarenta del siglo pasado y, sobre todo, durante la primera mitad de aquella década, el más popular y significativo de los géneros del periodo autárquico. Todas estas comedias tienen ciertos rasgos comunes. Uno de ellos es la inclusión de números musicales y, sobre todo, canciones modernas en el estilo de la música de baile que triunfaba en Europa y en los Estados Unidos.

El propósito de mi comunicación es analizar la significación de las canciones y números musicales dentro del género de la “alta comedia” o de “teléfonos blancos” que tuvo su vigencia en España durante la década de los cuarenta de siglo XX. En este sentido hay que destacar el papel articulador de la música como un elemento significativo de primer orden. La presencia de la música de jazz y, en concreto, del fox-trot y del estilo del swing, pone en evidencia el desajuste entre el modelo de canción popular propugnado desde las altas instancias políticas del nuevo estado franquista y el consumo de la música popular gracias a la promoción cinematográfica.

**Mesa 2: Rock, géneros e Identidades a través del audiovisual***Presencias del Rock Andaluz en el cine de la Transición: identidad y transgresión en la película Manuela (1976)*Diego García Peinazo  
Universidad de Oviedo

El cineasta y productor musical Gonzalo García Pelayo, uno de los impulsores del movimiento del rock andaluz, dirigió varias películas durante la transición que utilizaban como banda sonora diversos grupos de este género. La comunicación ofrece un acercamiento al uso de estas músicas en el cine andaluz y se centra en el análisis intertextual y musicológico del papel del rock andaluz en la articulación de narrativas identitarias en *Manuela* (1976).

Basada en la novela homónima de Manuel Halcón, el largometraje alcanza la cifra de más de 1.200.000 espectadores. Se encuadra en el fenómeno emergente del *cine de las nacionalidades* en Andalucía, implicando una ruptura con los contenidos fílmicos

heredados del franquismo. De esta forma, la Andalucía estereotipada deja paso a problemáticas como el subdesarrollo rural andaluz, el caciquismo o la oligarquía terrateniente. La presencia del rock andaluz como banda sonora juega un doble papel: por un lado, potencia la marcación de formas subalternas de caracterización de la identidad andaluza a través de la música rock, ofreciendo un interesante contrapunto a los usos musicales en el cine anterior sobre Andalucía; por otro, publicita implícitamente la industria discográfica del rock andaluz, que vivió su época de apogeo en el año de estreno del film.

Entre la gran cantidad de escenas en las que la música desarrolla un papel conductor, la presencia del baile flamenco reviste gran interés en la película. Éste representa, siguiendo los postulados de W. Washabaugh, un discurso corporal con capacidad de resistencia simbólica a través del audiovisual. El elemento patriarcal es descentralizado a través de lecturas alternativas de la mujer andaluza, que conviven con otras tradicionales, manteniendo así una ambigüedad discursiva. Canalizado por medio del rock andaluz de *Triana*, el estudio de esta *música corporal* se torna fundamental para comprender el significativo giro ideológico y político articulado en las músicas populares durante la transición. Así, las estéticas sonoras del rock determinan una imagen contrapuesta al nacionalflamenquismo y consiguen diseñar narrativas concomitantes con teorías andalucistas como *cultura en la dependencia*, acaecidas en la Andalucía de los setenta.

*El videoclip en el heavy metal asturiano: el caso de Malefic Time Apocalypse, de Avalanch*

Julia M<sup>a</sup> Martínez-Lombó Testa  
Universidad de Oviedo

Actualmente, Asturias es considerada como una de las comunidades de mayor expansión de este género musical, con numerosas y relevantes bandas a nivel nacional e internacional.

Partiendo de un breve análisis técnico, interpretativo y formal sobre videoclips en torno al heavy metal asturiano y su irrupción en el género, pretendemos construir un marco cronológico en la evolución de este medio audiovisual y los grupos que han existido y existen en el Principado de Asturias. Finalmente nos centraremos en el estudio del videoclip *Malefic Time Apocalypse* (Avalanch: 2012), sumando nuestro trabajo al conjunto de investigaciones que en la musicología de los últimos tiempos abordan el estudio de la relación entre música e imagen

Los grupos de heavy metal asturiano, al igual que hicieran grandes bandas internacionales, protagonizan videoclips en los que mantienen la cohesión estilística música-imagen asociada al género reforzando su identidad. Agregan al imaginario asociado al discurso heavy escenas y rasgos propios que les identifican y diferencian. Todos ellos ven en el ámbito audiovisual un medio adecuado para la promoción y difusión de su música en el mercado actual, así como para el fortalecimiento de las relaciones existentes entre un género, un repertorio, una iconografía y una estética concretas.

En la presente comunicación nos serviremos del videoclip *Malefic Time Apocalypse*, del grupo Avalanch, para relativizar la importancia de las conclusiones de R. Walser (1993) sobre la iconografía del heavy metal, teniendo en cuenta tanto la estructuración musical del tema elegido, como el texto y el imaginario empleados, que parten del trabajo pictórico de los ilustradores Luis y Rómulo Royo.

**11:30 – 13:00**

**Mesa 1: Música, cine y vanguardia**

*Vanguardia soviética: Música creada y música re-creada en Tres Cantos a Lenin de Vertov.*

Eloísa Zamorano Rodríguez  
Universidad Autónoma de Madrid

Las vanguardias artísticas europeas fueron el crisol que permitió la transmisión de una nueva concepción de la realidad. En la vanguardia soviética la línea que separaba las disciplinas artísticas quedó borrada intencionadamente cuando la política de la revolución fijó los objetivos del cambio de vida del pueblo. Surgió así un rico, abierto y revolucionario grupo de artistas que hacían de sus reuniones interdisciplinares la fuente de formación, información y difusión de la nueva era. El periodo leninista permitió, como nunca había ocurrido, al aparato gubernamental descansar y apoyarse en jóvenes artistas que entendían el Arte integrador como medio para llevar la revolución al pueblo. Arquitectos, poetas, ingenieros, cinematógrafos y músicos aunaban y compartían esfuerzos con ese fin.

La filmografía del vanguardista Dziga Vertov, nos permite estudiar las innovaciones teóricas y técnicas que se desarrollaron en la cinematografía de este rico periodo. El film *Tres Cantos a Leni*, resultado vital de sus investigaciones sobre la imagen y el sonido, muestra una revolucionaria forma del montaje y una audaz inclusión de la música.

Junto al músico Yuri Shaporin, compositor, pedagogo y divulgador comprometido con la música contemporánea, autor de extensa producción para teatro, cine, bandas, consigue con música creada y re-creada desarrollar innovadores conceptos audiovisuales. Mi trabajo estudia el homenaje heroico-musical, en el uso de sonatas clásicas y románticas, de piezas nacionalistas de Wagner y Tchaikovski. La música creada, vocal, militar y étnica, como alegoría soviética, y el sonido industrial confieren a la banda sonora un carácter excepcional en su forma y en su contenido y todo ello en un filme mudo en periodo sonoro.

El futurismo soviético (el constructivismo) sentó las bases de una cinematografía integradora tan sorprendentemente creativa que aún hoy podemos seguir su rastro. Necesitamos seguir estudiando esta específica forma de transmisión fílmica que fusiona admirablemente música e imagen.

*La música de cine a través de los autores españoles vanguardistas (1920-1930)*

Virginia Sánchez Rodríguez  
Universidad de Salamanca

El cine es uno de los productos creativos más característicos de nuestra sociedad. Por esa razón resulta de especial interés la investigación sobre esta disciplina y los diferentes elementos que la configuran de forma conjunta. En esta comunicación proponemos un acercamiento a la consideración que los autores vanguardistas tuvieron del cine, en general, y de la música de cine, en particular.

El cine fue algo más que una nueva forma de arte para las vanguardias históricas. Fue, antes que nada, el nuevo par de ojos que la humanidad necesitaba para ver la realidad contemporánea, un medio que trataba de romper con lo anterior y acudir a un arte nuevo a través de la relación entre el hombre y la máquina, símbolo de novedad, juventud y revolución. Por todo ello las vanguardias de los años veinte y treinta encontraron en el cine la fórmula expresiva más adecuada, como se observa en sus películas y, especialmente, en el hecho de que intelectuales de todos los ámbitos hablaran sobre esta nueva forma de ocio.

En España la relevancia del cine entre los artistas que compartieron postulados vanguardistas se observa en autores como Azorín, Francisco Ayala, Ramón Gómez de la Serna o César M. Arconada, que han otorgado protagonismo al cine en su legado. Lo cierto es que, incluso en obras tempranas, se apunta un elevado reconocimiento a la música dentro de un *film*. Atendiendo a esta realidad, la presente comunicación pretende ofrecer una aproximación al valor de la música de cine a través de los testimonios de los autores españoles de las vanguardias históricas en torno a 1920 y 1930, con el objetivo de valorar el reconocimiento de la música en el cine de esas décadas, así como analizar las analogías entre la música y el cine expuestas por los literatos mencionados previamente.

*Cine a la luz del día: paseos audio-visuales de Janet Cardiff y Georges Bures Miller*

Lola San Martín Arbide  
Universidad de Salamanca

Janet Cardiff y Georges Bures Miller forman una pareja artística que dedica su obra a explorar los límites de la percepción y la imaginación. *Paradise Institut* (2001), obra por la que se les concedió el Premio Especial de la Bienal de Venecia, consiste en una breve película en la que los asistentes escuchan a través de auriculares una banda sonora grabada con la técnica binaural en la que la narración ocurre en un espacio intermedio entre lo sugerido por las imágenes y la voz de Cardiff, que habla directamente al espectador.

La grabación binaural es una característica distintiva de la serie de piezas que situaron a la pareja en la escena internacional. Se trata de un total de veinticuatro paseos, veintiuno de audio y tres de vídeo, en los que la voz de Cardiff guía al espectador/participante a través de un camino diseñado cuidadosamente y complementado con grabación de sonidos ambientales o películas. ¿Podría abrirse así una nueva vía para el futuro del cine? se preguntan algunos críticos...

La participación en uno de estos paseos, ha sido descrita como “cine físico” por Mitjam Schaub, para quien Cardiff “crea bandas sonoras para el mundo real y, utilizando convenciones cinematográficas, consigue crear una auténtica experiencia fílmica a la luz del día”. La mezcla de efectos de ficción y realidad – en parte posibilitados por la sensación tridimensional de la grabación binaural – materializa una de las mayores aspiraciones del arte: transformar la experiencia de lo cotidiano y sugerir interrogantes sobre ésta.

La *deriva musical* implicada en estos paseos, se asemeja a la práctica de escucha portátil que, según recientes estudios sociológicos, igualmente ofrece al consumidor la sensación de “formar parte de una película”. Quisiera dedicar esta comunicación a una reflexión

sobre la funcionalidad de diferentes sonidos en la sociedad contemporánea, a los diversos modos en los que el cine y sus bandas sonoras pueden integrarse en nuestra vida cotidiana alterando, para bien o para mal, la percepción de nuestro entorno.

## **Mesa 2: Música, cine y tradición**

*Creaciones musicales en las primeras producciones cinematográficas: las composiciones incidentales de Kurt Schindler.*

Matilde Olarte Martínez  
Universidad de Salamanca

Las composiciones incidentales del polifacético artista alemán Kurt Schindler, como la mayor parte de su obra, manifiestan la simbiosis de estilos musicales de este niño prodigio formado con los mejores maestros en Berlín que, siguiendo la figura clásica del judío errante, abandonó su prometedor carrera como compositor y director de la ópera de Munich para exiliarse en Nueva York y hacerse de nuevo un nombre como fundador y director de la Schola Cantorum. Aunque sólo es conocido por su cancionero póstumo de España y Portugal (1941), unas cuantas partituras de música incidental permanecen inéditas hoy en día, y gracias a su epistolario sabemos que, a su muerte, sus herederos cobraron de CIFESA los derechos por su autoría de la música en la película *Nobleza baturra* (1935). El análisis de las partituras manuscritas de su música incidental se complementan con los datos inéditos sobre la composición de estas obras extraídos de su epistolario, lo que nos permite dibujar el perfil de este artista, donde los estudios musicológicos sobre la música española del siglo de oro se complementan con sus famosas armonizaciones de música popular rusa y española, abarcando facetas tan amplias como organista del Templo Emmanuel de Manhattan, editor musical de Schirmer o fotógrafo de la cultura tradicional de la península ibérica.

*La música asturiana de tradición oral en los medios audiovisuales (1917-1975).*

Héctor Braga Corral  
Universidad de Oviedo

En esta comunicación se propone un análisis historiográfico sobre las músicas de tradición oral y su presencia en los medios audiovisuales entre 1917 y 1975, en este caso relativos a la música tradicional de la comunidad autónoma de Asturias. Proponiendo esta dualidad cine/etnomusicología, se pretende hacer hincapié en cómo el cine es una herramienta válida para el desarrollo de trabajos científicos sobre músicas de tradición oral, dentro de la investigación etnomusicológica. La banda sonora de ciertas películas fue música cotidiana del pueblo. La música tradicional y sus intérpretes, estrellas por una vez, incluso llegan a ser parte del elenco de actores del film.

Para ello se ofrece abundante material audiovisual y cinematográfico y se expone la metodología de investigación seguida en su recuperación. Durante la exposición de los extractos digitalizados de varios documentos mudos y sonoros -inéditos en algunos casos-, se invita al estudio de estas músicas en los medios audiovisuales, refrendando su validez como fuente indirecta de información en investigaciones desarrolladas por especialistas.

### *La construcción de un imaginario a través del himno nacional en tres filmes de principios de siglo XX*

Mauricio Alejandro Durán Serrano  
Universidad Nacional Autónoma de México

Hacia finales de los años 20's y principios de los 30's la necesidad de unión de los grupos revolucionarios llevó a la formación del PNR (Partido Nacional Revolucionario) en México. Este nuevo grupo político trató de proyectar esa unidad a nivel nacional, no sólo para los ex revolucionarios y políticos, sino para todo el país a través de las reformas a nivel educativo. Pareciera ser que esta propuesta permea más allá de los panfletos o los boletines educativos en un imaginario conformado por la música de los filmes de esta época. En el presente documento se presentan algunas reflexiones desde una perspectiva sincrónica de tres filmes que parecieran intentar fortalecer un imaginario de la época. Sostenemos la hipótesis de que la construcción de los imaginarios se pueden bien forjar desde las imágenes sonoras contenidas en los filmes. Dada la riqueza de material filmográfico que existe en torno a esta época del cine mexicano, pareciera que la música pudiera bien ayudar a articular un análisis de los imaginarios de la época.

**16:00 – 18:00**

### **Mesa 1: El cine musical en España**

*El oficio compositor en las películas musicales del Franquismo.*

Joaquín López González  
Universidad de Granada

Por su propia naturaleza, el cine musical ofrece una serie de peculiaridades de producción que influyen en diversos aspectos del sistema de trabajo de los profesionales, especialmente en el caso los compositores. La música de los “números” cantados o bailados en una determinada película debe estar compuesta e incluso grabada antes del rodaje, lo que obliga a compositores, arreglistas, orquestadores, directores, coreógrafos e intérpretes, a desarrollar una intensa actividad en la fase de pre-producción. La limitada experiencia de la cinematografía española en el terreno del musical -tras algunos hitos en el periodo republicano e incluso durante la Guerra Civil- obligó en los primeros años del Franquismo a ir estableciendo unas pautas de funcionamiento que permitieran configurar las bases del género en nuestro país. La versatilidad de los compositores de aquel periodo clásico facilitó la tarea. Algunos de ellos poseían experiencia en este ámbito, ya que provenían del teatro musical, e incluso simultanearon la composición cinematográfica con la de música ligera y escénica. Un aspecto fundamental a tener en cuenta es el de la utilización de música preexistente, muy frecuente en el cine musical español del periodo. De hecho, algunos filmes son adaptaciones de obras teatro musical que habían triunfado en los escenarios. En otros casos, los números musicales son tomados de los repertorios zarzuelístico, folklórico o ligero y sirven como reclamo para obtener el favor del público. El compositor cinematográfico se ve entonces implicado en un proceso de adaptación y recreación a partir de un material previo que merece la pena ser estudiado. Finalmente, otra peculiaridad del cine musical es su conexión con el mercado. La inclusión de una canción en una película podía servir como trampolín para su difusión a través de una serie de

productos derivados que iban desde la edición discográfica a la venta de partituras. Esta comunicación pretende caracterizar los rasgos fundamentales de la actividad compositiva en el cine musical español que va desde los años cuarenta a finales de los sesenta, a través del estudio de diversas fuentes documentales y del análisis de ejemplos cinematográficos especialmente significativos.

*A typical topical Spanish. Experimentación y testimonio en el cine musical español de los años 70*

Teresa Fraile Prieto  
Universidad de Extremadura

Los años setenta españoles fueron un periodo convulso a todos los niveles, y el cine musical da buena cuenta de estas circunstancias. Si los años sesenta previos supusieron un momento clave en la unión de cine y músicas populares en España, en la década de los setenta se tomó el testigo de esa avalancha de cine pop, añadiendo algunos cambios relacionados con la asimilación de la escena internacional y, sobre todo, introduciendo discursos de carácter social. Si bien es cierto que se experimentó cierto retroceso en las conquistas estéticas de la década anterior y que el número de películas musicales se ve reducido, los 70 ven surgir algunas de nuestras producciones más testimoniales. Algunas de ellas se encuentran en el género documental, como *Canet Rock* (Francesc Bellmunt y Ángel Casas, 1977); otras como *A 45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1970) siguen la estela de películas sobre bandas de música. Asimismo, paralelamente al cine más taquillero de figuras protagonistas del panorama musical como Manolo Escobar, una politización progresiva se ve plasmada en el cine protagonizado por los cantautores del momento tales como Joan Manuel Serrat, Patxi Andion o Luis Eduardo Aute.

En esta comunicación analizaremos algunas de las películas musicales más relevantes de los años 70, prestando una especial atención a los discursos sociales vinculados con ellas, en pugna entre las rémoras de la España franquista y la apertura hacia la incertidumbre de un futuro internacionalizado.

*La influencia del musical americano en el musical español de la década de los 60. El caso de Augusto Algueró Dasca*

Sofía López Hernández  
Centro Universitario Villanueva, Universidad Complutense de Madrid

Augusto Algueró Dasca, extraordinario y prolífico compositor de música ligera de los años 50, 60 y 70 en España, hizo unas grandes aportaciones a la música de cine de esos años. Autor de música incidental y canciones de moda del momento, es necesario reivindicar sus dotes para la instrumentación, su capacidad para los arreglos, y sus ricas creaciones y exquisitas melodías.

Pero además, él bebía de la influencia del musical americano, como declaró en algunas ocasiones. Si las canciones tienen todas las características de la música ligera y *pop* de la época que le tocó vivir, la música incidental presenta, en ocasiones, “influencias de la música sinfónica americana, pasando por el *jazz* y el musical de Broadway”, como comenta

el profesor Lluís i Falcó en un artículo, con motivo del fallecimiento del compositor, el 16 de enero de 2011 (ADMA, 2011).

Ejemplos de esto encontramos, por citar solo algunos, en películas de Marisol, como “El sueño de Marisol”, en la película *Marisol rumbo a Río*, en el que se mezclan diferentes ritmos americanos, o el bloque de las “Portadas”, “Vistas de Río”, “Paseando por Río” o “Corcovado”, con orquestas y coros muy de moda en esos momentos en América.

Otro claro ejemplo de influencia, esta vez del Bernstein de *West Side Story*, lo encontramos en el espectáculo final musical de la película *La nueva cenicienta*, donde hay seis minutos espectaculares de música y baile.

*Parámetros, conceptos y ámbitos para una redefinición del cine musical como género. El caso español*

Daniel Torras i Segura  
Alicia Álvarez  
Universitat Ramon Llull

Revisada la teoría de géneros en general y, especialmente, la enfocada hacia la definición del género musical y otros formatos próximos o similares a él, esta propuesta identifica cuáles han sido los parámetros y los conceptos más utilizados en la configuración y explicación del género de cine musical.

El primer nivel de la comunicación es entonces la síntesis y la selección de los diferentes elementos definitorios del musical que son reiterativos y persistentes entre diferentes épocas y autores (aspectos de la puesta en escena, de la narrativa, de la relación música e imagen, etc.). De estos elementos surgen conceptos como el *backstage musical* o la idea de *bricolage*, propuesta por Feuer. Para una correcta redefinición del género es necesario incorporar estas referencias conceptuales.

En un segundo nivel se analiza y ordena estos parámetros y conceptos en tres ámbitos posibles de aproximación al género: la narrativa; las connotaciones o modelos sociales representados; y, en tercer lugar, el ámbito de la enunciación o de contacto espectador-receptor. Al mismo tiempo, observamos y apuntamos, también, cuáles han sido los cambios más significativos y en qué momento histórico se han producido en el caso del cine español.

Sin llegar a proponer una nueva definición del género, la comunicación propone las bases teóricas para desarrollar la revisión del género en un trabajo posterior.

## **Mesa 2: Música y animación**

*Alan Menken: de La Sirenita a Rapunzel.*

Alba Montoya Rubio  
Universidad de Barcelona

La película de *La Sirenita* (1989) supuso para los estudios de animación de Walt Disney un “Segundo renacimiento” que se prolongaría durante toda la década de los 90. Fue



precisamente con esta película que entraría en el estudio el compositor Alan Menken, que a partir de este momento escribió la mayor parte de las bandas sonoras y canciones de este periodo. Sin embargo, con la llegada de Pixar no solo empezó a dejarse de lado la animación tradicional, también se abandonaron las películas musicales y el compositor con más experiencia en dicho campo: Alan Menken. No será hasta 2010, con *Tangled* (basada en el cuento de *Rapunzel*), que por primera vez una película animada en 3D será realizada como un musical y en la que, además, se volverá a contar con Alan Menken. La presente comunicación se propone comparar *La Sirenita* y *Tangled*, ambas con una banda sonora original del citado compositor. Averiguar si existen momentos musicales comunes en entre ellas y si se ha mantenido una “estructura musical” similar o, si por el contrario, estos 21 años han marcado diferencias no solo a nivel visual.

*Painted orchestras Orchestration and musical adaptation in Fantasia and Fantasia 2000*

Marco Bellano  
Università degli Studi di Padova

*Fantasia* (1940) is the film which marked a turning point in the production of the Walt Disney Studios. Before the release of this ambitious *Concert Feature* (as *Fantasia* was preliminarily titled), the use of music and sound in Disney films exploited two parallel and complementary strategies. In the first one, the sound was influenced by the moving images. Since *Steamboat Willie* (1928), Disney conceived a strategy where sounds played strictly according to the events shown in the animation. Disney also asked for the creation of original music (or arrangements) which would need to fit the rhythms of the drawings. This line of action, dominated by the so-called “mickeymousing”, ideally culminated in *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). The other strategy, instead, dealt with sounds which influenced the moving images. The series of short films named *Silly Symphonies* (since *The Skeleton Dance*, 1929) gave priority to pre-existent music over the ideas of animators, who actually were asked to find their inspiration by listening to the pieces which were to be featured in the finished film. This is, obviously, the path which led to *Fantasia*.

After *Fantasia*'s unsuccessful debut, this second kind of sound strategy became less relevant in Disney's output, until it was fully recuperated in the sequel/remake *Fantasia 2000* (1999).

However, *Fantasia* and *Fantasia 2000* are radically different works. The first one was intended to be a new form of entertainment, to include outstanding technological innovations (like the stereophonic sound) and to be renovated year after year, with the inclusion of new episodes set to new classical pieces. *Fantasia 2000* was instead more of a regular film, which surely used state-of-the-art visual and sound technologies; but it did not actually introduce anything radically new, nor it was expected to generate a new kind of spectacle.

A more subtle difference between *Fantasia* and *Fantasia 2000* stays in the approach to orchestration and adaptation of the original music. Those practices actually constitute a hidden violation of the apparent sound strategy which *Fantasia* professes, that is: to visualize music. The music in both those films is instead always rewritten to some extent, with an attitude which is clearly influenced by the “mickeymousing” approach, where the sound is created according to the necessities of the images.

My paper will study how original music was re-orchestrated and adapted in *Fantasia* and *Fantasia 2000*, to prove how both of Disney's approaches to sound actually concur to the definition of the aesthetic of those films. Moreover, it will be demonstrated how the differences in the ways of manipulating music in the two features could be understood as a consequence of the modification of the audiovisual taste of the audience from 1940 to 2000, and also as a trace of the change in the scopes and the aesthetic of Disney films.

*Música e imagen en los primeros largometrajes de animación de Walt Disney: Una herencia de las Silly Symphonies.*

Beatriz Hernández Polo  
Universidad de Salamanca

En la ponencia que presento a continuación sobre la estética musical de Lars von Trier pretendo establecer un análisis programático de la utilización de determinadas obras musicales para elaborar, a manera de obertura, algunas de sus últimas películas. Sostengo que la elección de las obras musicales por parte del cineasta danés están íntimamente relacionadas con el argumento de la obra. En cierta manera, sus películas prologadas responden de la misma manera a las oberturas de las óperas del romanticismo de la segunda mitad del siglo XIX. Son como vestigios de la obra de arte total que se contraponen con el discurso fragmentado del resto de la película. Sus prólogos condensan con la máxima intensidad los sentimientos, las sensaciones, que vivirán los protagonistas de sus trágicas historias.

Vamos a enfocar el análisis en el prólogo de *Bailar en la oscuridad*, la música contemporánea compuesta por la cantante Bjork y en el que se utiliza la creación de una plasticidad que tiñe de rojo (sangre) lo que en principio aparece en toda su luz. Tal como pasará en la historia de la protagonista.

La segunda obra a analizar será *El anticristo*, con una de las arias más conocidas del Rinaldo de Händel, *Lascia ch'io pianga*, claramente asociada a una escena de la película de Farinelli y utilizada en sentido castrador, en el sentido de confluencia del máximo placer y del máximo dolor.

Por último, en *Melancolía* Lars von Trier utiliza la obertura del *Tristán e Isolda* de Wagner, un drama musical en el que la noche, el amor y la muerte acechan también a los protagonistas de la película. Trataremos de exponer algunas conclusiones que comparen la utilización de la música en esos prólogos con aspectos de cuño meramente estéticos.

*En los orígenes de la música para largometrajes de animación en España: Jacinto Guerrero, Garbancito de la Mancha y la "Canción de los cipreses".*

María José Ramos Machí  
Universidad de Salamanca

*Garbancito de la Mancha* (1945), íntegramente producido en España, fue el primer largometraje de animación europeo en color. Su música, a cargo del maestro Jacinto Guerrero, supone una simbiosis de estilos y medios artísticos que representa una nueva adaptación por parte de los compositores a un lenguaje y medio de expresión en auge. La

“Canción de los cipreses” puede tomarse como una muestra representativa de la composición de Guerrero y, a su vez, de la versatilidad de los compositores españoles de este período y sus nuevos cauces de expresión.

**18:30 - 20:30**

### **Mesa 1: Guerra civil y dictadura: comedia y propaganda**

Ya viene el cortejo. *Usos propagandísticos de la música en el film conmemorativo de la victoria del bando franquista.*

Lidia López  
Universidad Autónoma de Barcelona

El uso de la propaganda como disciplina institucionalizada comienza a principios del siglo XX cuando las nuevas tecnologías de comunicación de masas permitieron llevar los mensajes propagandísticos a la mayoría de la población (Jowett, O'Donnell 2012:55-78). A partir de estudios como los de Domenach o Pizarroso Quintero, se observa que la música ha sido desde siempre utilizada como propaganda, debido a que se trata de un arte abstracto que concierne directamente a las emociones o sentimientos, y puede ser utilizada como un medio muy efectivo para manipular los modelos de conducta (Pizarroso Quintero, 1993:31).

En esta comunicación se estudiarán las funciones propagandísticas de la música en el cine producido por el bando franquista en los años treinta, tomando como estudio de caso la película *Ya viene el cortejo*, film dirigido por Carlos Arévalo y producido por la compañía CIFESA, con música de Juan Quintero Muñoz, y realizado con motivo de la victoria del bando nacional en Mayo de 1939, tras la finalización de la Guerra Civil española (Amo, Ibáñez Ferradas, 1996:905). Durante el período bélico y su etapa eminentemente posterior, el cine español se centró de forma prácticamente exclusiva en la producción de documentales y películas como medio de influencia ideológica (Caparrós Lera, 2006:13). Asimismo, se presentará el análisis musical de la partitura compuesta para la película, donde se observa que la música traza rasgos que la identifican con los principales ideales y símbolos franquistas, como son la religión, las milicias, o la arcaización que caracterizó la política llevada a cabo por los nacionales, que pervivió en España durante los años posteriores de dictadura (Tranche, Sánchez-Biosca, 2012:393).

*La música en el cine de propaganda: ejemplificación de la película Raza; el paradigma de la propaganda audiovisual franquista*

María Isabel Cruz Escobar  
Universidad de Salamanca

¿Hasta qué punto es importante la música en el cine de propaganda?, ¿cómo y con qué fines se utilizaron bandas sonoras musicales en películas propagandísticas? La música ha desempeñado siempre un papel fundamental en el cine de propaganda. Se convierte en un arma poderosa al servicio de la manipulación y la subjetividad, a través de su capacidad para transmitir ideas y sentimientos de forma subliminal.

El ejemplo que se propone para su análisis es el de la película “Raza”; paradigma de la propaganda audiovisual franquista. La música de esta película, compuesta por el salmantino Manuel Parada, se convirtió en referencia obligada para todos los músicos que trabajaron en el campo de la cinematografía durante la dictadura. Se pretende analizar los distintos bloques que componen la banda sonora musical y constatamos cómo la fusión de estos tres conceptos, música, cine y propaganda, resulta tan fascinante como peligrosa.

*Suspense en comunismo o el cambio de década en el cine español: un acercamiento al estudio de la comedia del primer franquismo.*

Laura Miranda  
Universidad de Oviedo

A lo largo de los años cuarenta, el compositor Manuel Parada escribe las bandas sonoras de grandes clásicos del cine español de posguerra, caso de *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1941), *Los últimos de Filipinas* (A. Román, 1945) o *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943), en géneros tan significativos para el primer franquismo como el cine *de cruzada*, las adaptaciones literarias o el cine negro. Pero, como material más desconocido, también compone la banda sonora de comedias que contaron con menor presupuesto y que transgredían los límites establecidos, incluyendo números de jazz y ritmos procedentes de Norteamérica, aceptados por la audiencia bajo el contexto histriónico de la comedia española.

*El camino de Babel* (J. Mihura, 1944) y *El destino se disculpa* (J. L. Sáenz de Heredia, 1945) son claros ejemplos de lo expuesto, películas con las que Parada se inicia en un género en el que se renueva con el cambio de década, a lo que contribuyeron en gran medida los cambios estéticos y políticos de los años cincuenta. Propongo en esta comunicación el análisis de la cinta *Suspense en comunismo* (E. Manzanos, 1955), en la que se estudian los presupuestos y métodos compositivos del maestro y se analizan las características más interesantes de una película sin pretensiones estéticas, pero de gran interés cultural.

## **Mesa 2: Las músicas populares urbanas en los medios audiovisuales**

*Músicas negras y estética sixties como inspiración sonora y visual en videoclips del siglo XXI*

Gonzalo Fernández Monte  
Universidad Complutense de Madrid

Durante los años sesenta, en Jamaica floreció una industria de música popular representada por géneros como el ska, el rock steady y el early reggae, músicas que han experimentado importantes evoluciones durante las décadas siguientes, a raíz de su inserción en la cultura occidental y su propagación internacional. Desde finales del siglo, algunas bandas españolas han optado por recuperar la esencia original de estos estilos, a través de una emulación fiel de los mismos. Bandas como Peeping Toms (Madrid), Granadians (Granada) o Pepper Pots (Gerona) fundamentan su propuesta sonora y visual en la estética *sixties*, conjugando los ritmos jamaicanos y el soul con el discurso naif de la cultura ye-yé o los recursos de imagen propios de los programas televisivos de la época. Como muestra de ello se analizarán algunos videoclips que nos presentan universos inspirados en el pasado, donde lo *retro* ha habido de reinventarse como consecuencia de la distancia ideológica y cultural entre dos períodos separados por cuarenta años de historia.

*Videos after videogames, o de cómo los videojuegos se trasladaron al videoclip*

Israel V. Márquez  
Universidad Complutense de Madrid

Vivimos en una era donde los medios se contaminan, conviven e interaccionan unos con otros en múltiples y diversas maneras. Si Bazin hablaba de un cine “impuro” para referirse a su contaminación por la literatura, el teatro o la pintura, hoy podemos hacer extensible esta característica a prácticamente todos los medios que nos rodean y que conforman nuestra “mediasfera” contemporánea: televisión, cómics, música, Internet, videoclips, videojuegos, etc. En esta comunicación nos centraremos en un caso particular y poco estudiado de “remediación” (Bolter y Grusin, 1999), el que encontramos en ciertos videoclips que adoptan la estética, convenciones y configuraciones propias del medio videojuego. Este último, a pesar de ser uno de los medios y objetos culturales fundamentales de nuestro tiempo, sigue recibiendo poca atención académica en países como España, al contrario de otros como Estados Unidos, Italia, Dinamarca, Suecia, Finlandia o Japón, que poseen una significativa trayectoria académica en este campo. Atendiendo a los usos del medio videojuego por parte de ciertos músicos, bandas y realizadores de videoclip pretendemos destacar su influencia en otro ámbito fundamental del ecosistema mediático y cultural contemporáneo como es la música popular.

*El número musical Bollywood en la publicidad española*

Elena Luis González  
I.E.S.O. Conde Sancho García. Espinosa de los Monteros, Burgos

Bollywood es el término utilizado para referirse a la industria cinematográfica de la India. Un termino que en la actualidad no necesita de explicaciones, ya que la inmensa mayoría del publico sabe que la música, las canciones y el baile coreografiado son las características fundamentales de este cine. Los números musicales se han convertido, por tanto, en un elemento fijo del cine de Bollywood.

El mundo de la publicidad ha comenzado a utilizar el número musical Bollywood, ahora en auge, como reclamo para vender sus productos, tan variados como: coches, bebidas, productos de higiene intima femenina, etc. En ocasiones el pegadizo jingle del spot ha traspasado los límites de la propia publicidad para convertirse en politono para el móvil, en numero uno en las listas de ventas de discos, coreografías de programas de televisión.... Y además, ha pasado a ser una de las formas más amplias y rápidas de la difusión de Bollywood (sus actores y actrices, sus películas, sus canciones, sus números musicales, su estética, etc.). ¿Conoces a alguien que no sea capaz de tararear “Del pita del”?

*Rock en la Edad Media: la música preexistente en Destino de Caballero (A Knight's Tale, 2001)*

Vicente Galbis López  
Universidad de Valencia

La película *Destino de Caballero (A Knight's Tale)* llamó poderosamente la atención del público en el año 2001, fecha de su estreno, por diversas razones. Una de las más relevantes fue la utilización de una serie de canciones rock y pop de los años setenta en la banda sonora musical, junto al *score* original de Carter Burwell. Teniendo en cuenta que la acción de la película se ubica en el siglo XIV, esta decisión creativa de Brian Helgeland, auténtico artífice de la película (productor, director y guionista), tenía un gran componente de riesgo. En esta comunicación se pretende analizar los diversos criterios que explican dicha utilización, así como aspectos más técnicos que revelan el interés de Helgeland en el tratamiento expresivo de esta música preexistente (por ejemplo, el trabajo que realiza sobre la diégesis musical en relación con dichas canciones).

### **Mesa 3: Música y cine en Norteamérica**

*La música de El hombre que vendió su alma: Bernard Herrmann y el folclore como estrategia identitaria.*

Fernando Carmena Barrachina  
Universidad Autónoma de Madrid

Bernard Herrmann fue premiado por la Academia de Hollywood con un Oscar por su música para *El hombre que vendió su alma* (William Dieterle, 1941), su segunda partitura compuesta para el cine tras la experiencia de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941). Más cercana por estilo y cronología a sus propias piezas de concierto de inspiración americana -como la suite *Currier & Ives* (1935)- que a sus célebres partituras para Hitchcock, Herrmann logró compaginar en ella el aliento regionalista característico de la 'Americana' tradicional con procedimientos musicales orientados a operar en un plano emotivo y psicológico más abstracto.

Frente al sonido posromántico y centroeuropeo predominante en las producciones hollywoodienses de los años cuarenta, la música escrita por Herrmann para este film se inscribe deliberadamente en el proceso de creación de un repertorio musical reconociblemente norteamericano. En sintonía con determinados trabajos de Virgil Thomson, Roy Harris o Aaron Copland afines a la estética populista del New Deal, Herrmann vertebró la mayor parte de su partitura sobre numerosas melodías folclóricas que asignan a la película una instantánea dimensión vernácula. De hecho, la presencia de Bernard Herrmann en este momento tan definitorio de la música norteamericana no es ni mucho menos periférica. Como director de orquesta, programador y compositor de música autónoma jugó un importante papel en la difusión de la música de compositores americanos contemporáneos como Charles Ives.

Tomando como punto de partida el análisis de los rasgos esenciales de esta partitura de Herrmann, la presente propuesta de comunicación pretende poner de relieve el modo en que la música escrita directamente para el cine pudo funcionar durante la década de los cuarenta como un escenario legítimo para la creación de un repertorio musical moderno y reconociblemente norteamericano.

*El lenguaje musical y audiovisual en la transmisión de sentimientos: el asunto de la banda sonora de Gladiador.*

Matilde Chaves  
Universidad de Salamanca

La película *Gladiador* del británico Ridley Scott, apoyada en su banda sonora, deja entrever en sus distintas escenas, sentimientos de lealtad, odio, envidia, venganza, amor, añoranzas del pasado, pero especialmente consolida cualidades como el *valor, la superación ante la adversidad y el liderazgo*.

Lisa Gerrard e Hans Zimmer, los compositores, consiguen evocar con su música, paisajes etéreos, desventuras y glorias e introducir al espectador de modo convincente en las intensas emociones que el argumento ofrece; haciendo referencia la banda sonora, que en su conjunto, se considera como un trabajo de indiscutible valor musical, la canción principal, "*Honor him*", ha dado pie a diversas motivaciones para alentar a consolidar posiciones y superar adversidades personales.

La película ambientada en la Roma imperial nos remonta al año 180 d.C. época en la que los gladiadores que habitualmente eran esclavos o bien prisioneros de guerra o condenados, practicaban la lucha y tenían su oportunidad de libertad, fama y gloria y en algunos casos una considerable posición económica. El ficticio general romano y posteriormente gladiador Máximo Décimo Meridio - en la que el actor Russell Crowe encarnada magistralmente al personaje - y rememora la figura de un personaje llamado "*el hispano*" que posiblemente vivió en el s. II d.C. exalta los modelos de valores de templanza campesina y dedicación a la patria y lealtad hacia la figura del Emperador (Marco Aurelio), sin ningún tipo de ambición personal. *Gladiador* busca emoción e intensidad por encima del verismo; su guión no puede considerarse de obra histórica, sino de novela pseudo histórica.

Se pretende analizar aquí, lo musical, relacionado con el surgimiento de los sentimientos en su esencia más racional. La tecnología es un elemento para examinar por su importancia en torno a las posibilidades que ofrecen los efectos informáticos, los cuales permiten que la caracterización sea más relevante que la propia calidad narrativa.

*Hedwig and the Angry Inch: cine musical y el mito del andrógino*

Aarón Andreo Moliner  
Universitat de València

*Hedwig and the Angry Inch* es un célebre musical rock del off Broadway de 1998 convertido en película por el director John Cameron Mitchell en el año 2001. El propio Cameron hace de Hedwig, una cantante transexual de Glam Rock que durante la Guerra Fría es sometida a una desastrosa operación de cambio de sexo que la deja, no con un aparato genital nítidamente femenino o masculino, sino con una pulgada disfuncional de carne entre las piernas. En una de sus actuaciones, Hedwig canta la historia del origen del amor. Esta canción, que analizaremos en la presente comunicación, nos remite al mito que nos cuenta Aristófanes en *El Banquete de Platón* donde, en otro tiempo, existía unos seres que reunían ambos sexos en él sólo, seres bisexuados y de forma esférica, pero Júpiter viendo su poder decidió separarlos en dos para hacerlos más débiles.

Aunque Platón no es el único, el mito del andrógino es más extenso. La androginia es una

fórmula arcaica en muchas culturas que viene a definir la coincidencia de los contrarios, o la perfección de un estado primordial; y andróginas también son las divinidades de la vegetación o la fecundidad. Esto se comprende porque la vida proviene de una totalidad. Este estado no se halla limitado a los dioses, también lo son los ancestros míticos de la humanidad, como vemos en el mito de Aristófanes. La androginia mítica era un reflejo de la perfección divina, la unión del Todo y el Uno. Aunque hablemos de la androginia de estos seres primordiales, ello no excluye su “masculinidad” o su “feminidad”, porque un dios masculino puede ser tan andrógino como una diosa madre.

*Hedwig and the Angry Inch* nos habla de la búsqueda del amor pero también de la identidad de uno mismo. Por su condición, Hedwig se siente partida, una simple fracción, por ello se identifica con el mito. Al final deberá hacer frente a sus demonios para encontrarse a sí misma, su autonomía, su fuerza y su totalidad.

## **VIERNES 14 DE DICIEMBRE**

**9:30 - 11:00**

### **Mesa 1: Música y géneros cinematográficos**

*El documental musical en España*

Magda Sellés  
Universitat Ramon Llull

El género documental se supone subsidiario, en el conjunto de las grandes definiciones propuestas por la teoría de los géneros cinematográficos. La inacabable discusión entre ficción y no ficción se podría prolongar eternamente, ¿todo el cine es documental? ¿todo el cine es ficción?

Partiendo de la complejidad de la interpretación de los géneros cinematográficos y sus diferentes modalidades se plantea un trabajo de investigación sobre los documentales musicales en España para localizar una muestra representativa e identificar los criterios y las descripciones que los acompañan. Así como clasificar las preferencias musicales que se han querido documentar, como se han justificado estas elecciones y mediante que formas estéticas se han “musivisualizado”.

Primero se elaborará un resumen de las diferentes interpretaciones del género documental resaltando las que se centran en el documental musical. Se analizarán las propuestas más utilizadas.

Segundo se destacará el tipo de preferencias musicales que se han empleado en este tipo de documentales y los tipos de técnicas audiovisuales aplicadas.

Tercero se estudiará la influencia de los contextos sociales en los que han germinado, sus objetivos finales y las relaciones con los receptores de los mismos.



### *El papel de la ópera en el cine español*

Yaiza Bermúdez  
Jaume Radigales  
Isabel Villanueva  
Universitat Ramon Llull

En el contexto del llamado cine musical, la ópera ha tenido siempre un difícil encaje, por la dificultad de ensamblar dos lenguajes aparentemente alejados entre sí. En nuestra propuesta, no pretendemos hablar estrictamente de “ópera filmada” ni del mero uso diegético de la música operística, sino del ensamblaje entre las estructuras y los intersticios de la ópera con los del cine. De acuerdo con las tesis sobre la “audiovisualización” del hecho musical, propia de la posmodernidad y que hemos defendido en otros contextos académicos, las relaciones entre la ópera y el cine llegan a evidentes y esperados puntos de encuentro. En el contexto de la cinematografía española, distintos ejemplos ayudan a entender y a vislumbrar nuevos enfoques metodológicos para el estudio y propuestas artísticas que toman como punto de partida esas relaciones. Dejando a un lado los biopics o las recreaciones de personajes históricos en películas como *Romanza final* (José María Forqué, 1986) o *La leyenda de Baltasar el castrado* (Juan Miñón, 1996), nos fijaremos especialmente en Carlos Saura y sus revisitaciones de dos mitos netamente hispánicos como *Carmen* y *Don Juan*. Películas como *Carmen* (1983) y, sobre todo, *Io Don Giovanni* (2009) ayudan a entender el arranque y los nuevos enfoques con los que el nuevo cine español establece relaciones con la ópera de la mano de un cineasta que entiende la cinematografía desde una perspectiva “musivisual” y que opta por establecer un lenguaje muy personal el cuanto a cine musical se refiere. Asimismo, se estudiará el papel de la música operística en las películas de Pilar Miró (*Werther*, 1986)

### **Mesa 2: Metodologías de análisis de la música de cine**

#### *Usos y funciones de la música en los trailers cinematográficos.*

Mario Viñuela Suárez  
Universidad de Salamanca

A menudo los trailers cinematográficos son tratados como meros resúmenes de las películas, un compendio de imágenes extraídas del film y reorganizadas de manera que puedan captar la atención del espectador y, en última instancia, persuadirle para que se decida a visionar la película. Sin embargo, una lectura más a fondo de este género audiovisual demuestra que, en la mayor parte de los casos, es algo más complejo: un texto audiovisual nuevo en el que los diferentes lenguajes (imagen, música y texto) interactúan entre sí para elaborar un significado vinculado a la película, pero a la vez distinto en cuanto a narrativa e intención. En esta comunicación analizaremos el papel que juega la música en el tráiler explicando los usos y funciones que desempeña en este género audiovisual y procederemos al visionado y comentario de casos particulares.

*Tópicos, usos estéticos y relaciones de montaje en la música del cine "histórico".*

Yaiza Bermúdez  
Conservatorio Superior "Bonifacio Gil" de Badajoz

En reiteradas ocasiones se ha insistido como existe una gran cantidad de ejemplos ilustrativos de música preexistente clásica que se torna indispensable en determinados géneros cinematográficos. En este sentido, parece ser las películas históricas las más solicitadas para la realización de tales prácticas. Así mismo, no parece ser novedoso ni creativo la selección que en principio se realiza del material musical, sino que por el contrario, siempre observamos un reiterado uso de las mismas composiciones, lo que conlleva la creación implícita de tópicos en la gran pantalla. Por otro lado, la estética del film tiende siempre con mayor o menor fortuna a establecer una serie de prioridades en cuanto a la presencia y efectividad de determinados compositores en este tipo de películas. Pero en este caso, el tema que quisiéramos explorar no es tanto redefinir que tópicos existen en torno al género histórico, sino el cómo se adaptan estos a la narración cinematográfica. Siguiendo este planteamiento será obligatorio entrar en un nuevo discurso esto es , qué tipo de montajes son los más recurrentes y por qué , pero sobretodo que implica la elección de uno u otros en el resultado estético de la película.

*Popular Music, Urban Space, and Non-Dominant Cultural Identities in the Films of Ferzan Ozpetek.*

Elena Boschi  
Hope Liverpool University

The influence popular music can exert on the construction of identities in Italian cinema is just beginning to be charted. Songs often destabilise ideas about national cinema and offer the textual materials necessary to build identities that can challenge – and sometimes reshape – the borders of a nation's cinematic representations. Music – and its absence – often marks urban space as the territory one group can own and where another remains unwelcome. Different associative audiovisual combinations between Italian and non-Italian popular music traditions on the one hand, and cultural identities which are discursively constructed as inside or outside dominant representations of Italian national identity on the other, can produce interesting changes in the cultural make-up of Italy's cinematic image. Furthermore, urban space is audiovisually constructed by where these cultural identities are shown and where their soundtracks are heard. This paper will explore the interaction between popular music and urban space in the films of Ferzan Ozpetek and discuss how audiovisual representations can position different cultural identities related to familial, sexual, social, political, religious and national belonging on the shifting map of contemporary Italian identities.

**11:30 – 13:00**

**Mesa 1: Música de cine y géneros cinematográficos II**

*El lenguaje musical de Ennio Morricone en El bueno, el feo y el malo.*

Margalida Canet  
Universidad de Salamanca

Ennio Morricone no es sólo uno de los músicos de cine más importantes de todos los tiempos, sino uno de los que en su filmografía más han tenido que ver con los movimientos renovadores del cine europeo, con el cine histórico más comprometido y con las corrientes comerciales que revolucionaron los modos de producción desde finales de los sesenta hasta nuestros días.

*El bueno, el feo y el malo* es la tercera película de la llamada Trilogía del dólar, precedida por *Por un puñado de dólares* y *La muerte tenía un precio*, todas del director romano Sergio Leone. Estas películas forman parte del llamado cine “spaghetti western”, que es un particular subgénero cinematográfico de películas del oeste producidas por compañías europeas, generalmente rodadas en Europa y de bajo presupuesto. Estuvo de moda en las décadas de los años 60 y 70, aunque en esta última década ya se encontraba en decadencia. Este término fue usado por los críticos para menospreciar al género, aunque algunas de ellas fueron tratadas con respeto.

Las diferencias más destacadas del spaguetti western con el western clásico (o americano) son: las técnicas de montaje, los movimientos de cámara (el abuso de los zooms y primeros planos), la caracterización de los personajes y la música. Las temáticas también difieren totalmente. Los personajes normalmente actúan movidos por la venganza o el dinero, aparentemente carentes de moral. Los primeros planos muestran unos rostros sucios, duros y severos.

La música en este tipo de películas será tan o más importante que la imagen. En el caso de *El bueno, el feo y el malo* jugó un papel de vital importancia para el éxito de la película, hasta el punto en que el director no rodaba un solo plano sin tener primero la música de Ennio Morricone para planificar tomas, ambientes, diálogos, encuadres y ritmos, en función de la música, que hacía sonar en directo para los actores durante el rodaje. De esta manera, la compenetración entre director y compositor se ve reflejada en el resultado final de las películas.

En esta comunicación pretendo mostrar la relación entre el lenguaje musical de Ennio Morricone y el visual de Sergio Leone, cómo la música ayuda a narrar lo que ocurre, se anticipa a la acción y es básica para la caracterización de los personajes y para el ambiente de las escenas, así como, en este caso, ayudó a revalorizar el “spaghetti western”.

*Música, comida e imagen: la transterritorialización en Un toque de canela*

Zaida Hernández Rodríguez  
Universidad de Oviedo

La presente propuesta es el resultado de un trabajo que se ha realizado en base a dos flancos, por un lado al análisis semiótico-audiovisual de la película *Un toque de canela* (2003), contando, entre otros, con los trabajos de Teresa Fraile *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (2010); Matilde Olarte *Música en los medios audiovisuales* (2005) o Conrado Xalabarder *La Música en los medios audiovisuales* (2005).

El segundo de ellos corresponde a una interacción entre la música, la comida y la imagen en la que se han analizado las bases de la hibridación entre la cultura turca y griega, partiendo del trasvase existente tanto a nivel gastronómico como musical, y su coordinación con la imagen proyectada. En este sentido se han utilizado diversos trabajos de Ulf Hannerz y Néstor Canclini en relación a la interacción entre los cuatro órdenes o marcos descritos por Hannerz (la interacción cotidiana, el Mercado, el Estado y los movimientos sociales) que supone la hibridación entre ambas culturas.

La música y la gastronomía como parte de la construcción identitaria local y nacional de la cultura griega en territorio turco en base a la emigración forzada de la segunda mitad del siglo XX. La película refleja las consecuencias de la política de emigración entre ambos países, Grecia y Turquía, produciendo una hibridación cultural y por tanto, de transterritorialización de los personajes, y con ellos, de los procesos culturales relacionados directamente con el flujo migratorio.

Estos dos aspectos en los que se ha basado el análisis de *Un toque de canela*, el análisis semiótico-audiovisual y los aspectos identitarios de la música y la comida en relación con la imagen, sirven para definir los trasvases entre las culturas griega y turca, así como la búsqueda de paralelos identitarios tanto musicales como gastronómicos en otra serie de películas.

## Mesa 2: La música en la publicidad televisiva

*Música y comunicación en el spot televisivo*

Kiko Mora  
Universidad de Alicante

La música juega un papel crucial en la publicidad audiovisual, y todavía son pocos los estudios que se refieren a las relaciones que la música mantiene con el resto del contenido audiovisual del spot. Sin ir más lejos, las nociones semióticas de *anclaje* elaboradas por R. Barthes y por Greimas y Courtés, olvidan por completo dicha relación. La publicidad a menudo funciona como catalizador de una corriente de nostalgia que las imágenes o la locución pueden también activar, pero con matices distintos; o sirve de marco de referencia que guía un trayecto interpretativo. Vamos a analizar algunos ejemplos de spots donde la música elegida suscita connotativamente esos matices que anclan y enriquecen la línea argumental principal vehiculada por los registros verbal y visual. Conectar con el target de una entera generación "musical", recordar con ello una experiencia vital placentera, convertir al producto o servicio en el amuleto para recuperarla a voluntad, actuar como "cuerpo textual" "slogan" o "claim" del argumento de venta, expandir la significación de la imagen corporativa de la marca, esas son las virtudes de la música bien elegida en la publicidad televisiva.

**16:00 - 18:00**

## Mesa 1: La renovación estética en los últimos años del franquismo y la democracia

*La elaboración de ideas musicales en el cine: análisis de una banda sonora musical del compositor Ángel Arteaga de la Guía.*

Lucía Donoso Madrid  
Universidad de Castilla-La Mancha

Los compositores cinematográficos adquieren un gran compromiso en su trabajo: por una parte, deben adaptarse a las exigencias del guión y, por otra, tienen que traducir en música palabras que intentan recrear una situación ficticia, en la cual, el arte sonoro tendrá un papel determinante para conseguir "realidades". Las connotaciones del lenguaje verbal son muy amplias entre las personas, pues no todos entendemos algunos adjetivos de la misma manera, ni asociamos las diferentes sensaciones al mismo tipo de música. El manchego Ángel Arteaga de la Guía escribió numerosas composiciones para imagen a lo largo de casi veinte años (1964-1983). Su forma de trabajar no dista de muchos compositores de su generación, pero sí su concepto personal o su idea musical de aquellas sensaciones que tenían que ser plasmadas en su música.

Esta comunicación pretende poner de manifiesto el arduo trabajo desarrollado por una generación de tenaces compositores, mediante el análisis de una banda sonora musical, compuesta por Ángel Arteaga, y confrontando las exigencias del guión musical, con la partitura escrita por el compositor y con el resultado final del montaje fílmico.

*El 'Sonido Nieto'. Marcas de estilo del compositor a lo largo de 40 años de carrera.*

Alejandro González Villalibre  
Universidad de Oviedo

A lo largo de nuestras investigaciones sobre el compositor José Nieto hemos podido constatar la existencia de ciertas marcas de estilo, una serie de recursos compositivos contruidos durante más de cuarenta años de profesión, que el autor revisita con cada nueva película, de los que toma lo que necesita, y cuya eficacia está suficientemente probada por su amplia filmografía y los reconocimientos que jalonan su catálogo. Con esta manera de trabajar Nieto entabla un diálogo con el espectador, haciéndole partícipe de la historia a través de su música, situándole donde le interesa al director, y, sobre todo, dirigiendo su atención hacia aquello que considera importante. Con un instrumento tan poderoso como la música, el compositor manipula a la audiencia y dirige su empatía, haciéndoles que tomen partido, como su partitura, a favor o en contra de ciertos personajes o situaciones.

En la presente comunicación trataremos de sistematizar estas marcas de estilo, que constituyen el inconfundible 'Sonido Nieto', y que entroncan directamente con la funcionalidad de la música aplicada al lenguaje audiovisual: cortes, elipsis, diálogos, fundidos... han sido sistematizados musicalmente por Nieto durante su trayectoria. Mediante ejemplos audiovisuales puntuales, y la comparativa de bloques y películas, trataremos de mostrar la resolución de estos conflictos a través de la banda sonora, además de presentar las características puramente musicales del lenguaje del compositor.

*La armonía como elemento de comunicación en el cine español de los noventa. Aplicación práctica a la música de José Nieto y Alberto Iglesias.*

Sergio Lasuén Hernández  
Conservatorio Profesional de Música  
"Maestro Chicano Muñoz" de Lucena, Córdoba

Generalmente se suele considerar a la armonía como uno de los conceptos que el compositor de música para cine utiliza con mayor libertad, dado que no es nada usual que reciba alguna indicación al respecto por parte del director. No obstante, en cierta medida y al margen de la utilización de determinados clichés, en muchos casos se puede observar la existencia de una especie de código implícito según el cual determinadas armonías se utilizan asociadas a temáticas y funcionalidades concretas de forma reiterada. Este código se articula en torno a variables armónicas muy diferentes, desde las más generales como el sistema utilizado hasta las más específicas como la utilización de acordes concretos desde un punto de vista morfológico.

Evidentemente no se puede hablar de una correspondencia unívoca y axiomática entre armonía y objeto final, pero es posible constatar la existencia de una relación entre la utilización de determinadas herramientas armónicas y la función que desempeñan en las distintas escenas en las que aparecen.

En esta comunicación se plasman los resultados de un análisis de este tipo de relaciones en una de las épocas fundamentales del cine español: los años noventa. Para ello se han analizado doce largometrajes de sus dos figuras compositivas más representativas, José Nieto y Alberto Iglesias, en virtud de los cuales podremos observar determinadas

analogías pero también decisiones armónicas individuales definitorias de su propio sonido.

## **Mesa 2: Perspectivas de análisis de la música de cine**

*Usos de la música diegética. La música interpretada por los personajes.*

Javier Rodríguez Fraile  
Universidad Abat Oliba

Con frecuencia, se cree que la música diegética de un film, justificada por la imagen, no ofrece perfiles comunicativos de interés. Se tiende a adjudicar a estos cortes musicales una función meramente ambientadora, aunque se trate de un ambiente emocionalmente denso.

Pero hay situaciones en que la música diegética se convierte en un elemento crucial para la narración cinematográfica. Una de estas situaciones es la que analiza esta ponencia: cuando los personajes principales interpretan música juntos, confluyen en la imagen informaciones que por lo general trascienden lo estrictamente musical. Algunas de estas secuencias se convierten en puntos de inflexión en el desarrollo del guión.

Ya sólo el hecho de ver a los personajes interpretando música presupone: a. que ya en la redacción del guión se ha planteado la interpretación musical, lo que justifica su importancia en el transcurso de la acción; b. que, en consecuencia, los actores han tenido que aprender a tocar instrumentos musicales, leer música, etc; c. que el compositor o el supervisor musical han de encontrar la música idónea para el sentido que ha de tener la escena. d. el rodaje de la secuencia (planos, localizaciones, iluminación, etc.) se establecerá a partir de la interpretación musical.

En la ponencia se visionan diez ejemplos extraídos de diez películas diferentes. Estos ejemplos se han organizado en cuatro categorías o grados, en función de la comunicabilidad de la escena: desde la sola ambientación contextual y emocional, hasta los momentos en que supone un punto de inflexión en la narración audiovisual.

*La música cinematográfica. Una perspectiva desde la óptica de la Banda Sonora.*

Xaime Fandiño  
Universidad de Santiago de Compostela

La Banda Sonora o su término inglés OTS (*Original Sound Track*), engloba un proceso que va más allá de la composición y creación musical que se mezcla y registra en un track estereofónico o multicanal para la conformación de sonido envolvente.

Así, la banda sonora se compone de otros *items* que tienen que ver con los diálogos, los efectos sonoros, los ambientes, el *Foley*... La música es sólo uno más de esos componentes que, sumados a ella, deben constituir una unidad estético-narrativa y conceptual cuyo fin último es la película cinematográfica.

Aunque en muchas ocasiones la música compuesta para dar soporte y contenido a una película tiene autonomía propia, no tiene por qué ser siempre así. En ocasiones la obra está diseñada y concebida desde su origen únicamente para formar parte integral e indisoluble de toda la banda sonora.

La popularización del término Banda Sonora como nominación exclusiva para identificar la música de un *film*, tiene más que ver con un objetivo de *marketing* de la industria fonográfica, que con lo que realmente engloba el propio término. En la mayoría de las ocasiones nos encontramos con que vocablos tales como *score*, *soundtrack...*, se utilizan de forma aleatoria y con poca rigurosidad.

La articulación de los términos relacionados con las acepciones anteriormente señaladas tienen diferentes connotaciones semánticas en función del ámbito en que se producen, así no significa lo mismo Banda Sonora para la industria discográfica que para una sala de postproducción de sonido cinematográfico.

El objetivo del presente trabajo se centra en destacar los elementos que constituyen la Banda Sonora, así como su función e integración en la diégesis cinematográfica desde la perspectiva de la conformación global del soundtrack.

#### *Sobre la utilización de algunos temas musicales prestados en bandas sonoras*

Luisa Moreno Cardenal  
Universidad de Valladolid

La comunicación propuesta es fruto de una serie de reflexiones sobre algunas bandas sonoras de películas recientes. En este análisis se valora la idoneidad de utilizar ciertos temas prestados para acompañar a unas secuencias a las que sus directores pretenderían aportar significado semántico a la vez que intensificar la emoción del espectador. Esta emoción puede estar condicionada en gran medida por el conocimiento que se tenga del texto de origen de esas músicas. La intertextualidad creada en la nueva utilización de esas músicas adquiere una determinada trascendencia en tanto que el efecto emocional del texto original, o bien se quiere reinventar en el texto nuevo transformando su sentido, o bien se pretende amortizar en tanto que esa nueva asociación se perciba como una nueva lectura del mismo efecto. En cualquier caso, el efecto de una música determinada que acompaña a unas imágenes como banda sonora estaría condicionado en mayor o menor medida por la utilización previa que se haya conocido de esa música.

Los dos ejemplos con los que se ilustrará este trabajo son la película *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) y la película *Melancholia* (Lars von Trier, 2011), atendiendo al uso que se hace en *The Artist* de la pieza de Bernard Herrmann *Love Music*, procedente de la Banda Sonora de la película *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), y a la utilización que se hace en *Melancholia* del preludio de la ópera *Tristán e Isolda* (Richard Wagner, 1859). Así mismo se harán observaciones sobre la relación armónica entre los dos temas musicales analizados, sabiendo que Herrmann se inspiró en el *Tristán e Isolda* de Wagner para componer el tema de amor de *Vértigo*. Esto nos llevará a reflexionar también sobre las emociones que guían a ambas composiciones.



*Historiografía de la literatura sobre la música para cine en América Latina: Colombia.*

Marco Alunno  
Universidad EAFIT, Medellín, Colombia

La música para cine ha sido históricamente un argumento musicológico que desde el principio del siglo pasado vino adquiriendo poco a poco una marcada relevancia académica, sobre todo en los años 60s, cuando empezó a conocer un significativo incremento editorial que todavía sigue con gran intensidad. Sin embargo, la mayor parte de tal producción ha visto la luz en países europeos y norteamericanos, principalmente Estados Unidos, Francia, Italia, España, Alemania e Inglaterra, todos países que cuentan con una tradición cinematográfica de larga data. En el medio, de hecho, se desconoce completamente la existencia de una literatura específica en el continente latinoamericano y difícilmente se ha tomado en cuenta a América Latina como área geográfica a la cual prestar atención.

La investigación que el autor viene realizando desde hace tiempo, tiene como propósito hacer una extensa recopilación de la literatura existente en libros, revistas y periódicos colombianos de música y cine que contengan artículos y ensayos sobre la historia, la estética y la teoría de la música para película. El objetivo primario de este proyecto es rescatar del anonimato una literatura que es demasiado dispersa y asistemática para incidir sobre las más actuales investigaciones internacionales. El fin último es, por lo tanto, dar a conocer la situación presente y pasada a partir de lo que se ha escrito en Colombia sobre el tema, desde la llegada del cine al país hasta hoy. Es también un primer paso hacia una investigación que esperamos pueda abarcar en los próximos años otros países del área latinoamericana.

**Mesa 3: Música, educación y lenguaje audiovisual**

*La canción como recurso expresivo en el cine: propuestas didácticas para la optativa Música, 4º de ESO*

Mirta Marcela González Barroso  
Universidad de Oviedo

La comunicación que se presenta tiene como objetivo proponer una serie de actividades para trabajar de forma integrada conceptos, procedimientos y actitudes de los bloques que comprende la asignatura: *Audición y referentes musicales, La práctica musical, Música y tecnologías*, con la cinematografía como soporte principal.

Teniendo en cuenta el marco legal vigente (LOE, *Decreto de ordenación y curriculum de Asturias*, 2007) que fija como competencias específicas a desarrollar de esta asignatura optativa, entre otras, "Conocer y utilizar diferentes medios audiovisuales y tecnologías de la información y la comunicación como recursos para la producción musical, valorando su contribución a las distintas actividades musicales y al aprendizaje autónomo de la música", consideramos de interés emplear el cine como una herramienta didáctica para llegar a la comprensión y valoración del papel que las nuevas tecnologías aportan al hecho musical por una parte. Por otra, y teniendo en cuenta las diferentes temáticas que aborda el cine, advertimos que es posible ampliar la utilización de esta herramienta para el conocimiento de situaciones y contextos musicales que forman parte de la programación. El desarrollo de la percepción y apreciación artística que proporciona el visionado de algunas de las

películas seleccionadas, brinda al estudiantado la posibilidad de estimular prácticas autotéticas que se podrán reflejar en la creación, interpretación, grabación y edición de breves clips de vídeos como tareas para la asignatura.

Para la realización de esta propuesta de programación se tiene en cuenta la publicación de Juan Carlos Montoya Rubio, *Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*, además de las propuestas metodológicas de Peter Senge, Howard Gardner o Mihaly Csikszentmihalyi *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención; Buen trabajo: cuando la ética y la excelencia convergen*, entre otra bibliografía específica musical.

*El análisis audiovisual orientado a la didáctica de la expresión musical. Un modelo basado en Bob Esponja, la película.*

Juan Carlos Montoya Rubio  
Universidad Miguel Hernández de Elche

Una de las posibilidades para el trabajo pedagógico sobre un largometraje es aquella que trate de dar claves interpretativas acerca de la creación del producto fílmico. El proceso por el cual el argumento se anuda con el discurso visual puede generar aprendizajes en las aulas de las distintas etapas educativas, pero el abordaje del plano auditivo multiplica dicho potencial. Por ello, es preciso articular medios que capaciten a los docentes a entender los documentos audiovisuales como un conjunto de lenguajes que pueden estimular y favorecer los recorridos pedagógicos siempre y cuando se logre transmitir la comprensión de dichos lenguajes.

Planteamos el acercamiento a “Bob Esponja, la película” (Stephen Hillenburg y Mark Osborne, 2004) para elaborar un modelo de análisis valedero para el tratamiento didáctico de la película y extrapolable, con matices, a otras producciones. La aproximación nace de la intención de vincular la trama argumental con los códigos auditivos y visuales, generando a partir de ellos planteamientos pedagógicos que, en última instancia, conduzcan a la comprensión global de la película y al desarrollo de procedimientos aplicables a las aulas de educación musical. El tipo de actividades prácticas que se derivan de la aprehensión del filme pueden tomar formas muy diversas, desde la extrapolación de melodías ubicadas en él hasta la sonorización de fragmentos o la configuración de unidades didácticas que desborden los límites del propio largometraje.

*Atención a la diversidad: aplicaciones didáctico-musicales a través de las bandas sonoras y los videojuegos de cine infantil.*

Sonsoles Ramos Ahijado  
Universidad de Salamanca

La propuesta presentada se fundamenta en la aplicación de estrategias didáctico-musicales integradas en un modelo educativo que pretende atender a la diversidad regida por la flexibilidad, lejos, por tanto, de las concepciones homogeneizadoras en las que todos los alumnos hacen lo mismo, al mismo tiempo y de forma idéntica.

Para acceder a la música por medio de las bandas sonoras y los videojuegos, hemos partido de la selección de personajes de cine infantil, presentes hoy en día, en los videojuegos más utilizados, los más comprados y demandados por nuestros alumnos. Personajes, que, en el trabajo de campo realizado con entrevistas y grupos de discusión, así como en la aplicación sistemática de diversos cuestionarios, han sido calificados por nuestros alumnos, como “sus favoritos” o “sus preferidos”.

Posteriormente hemos extraído fragmentos melódicos de la banda sonora de cada película infantil seleccionada, y hemos elaborado una secuencia variada de musicogramas con cada personaje, ambientación e imágenes de los videojuegos.

El empleo de estos musicogramas en el aula, es un enlace entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y el mundo exterior de nuestros alumnos, sus prácticas cotidianas, sus gustos, sus estilos y formas de comportamiento.

Nuestros alumnos se sintieron muy cómodos e implicados en su aprendizaje, comprobando así, que se les tenía en cuenta en el desarrollo de la vida en el aula. Se trata de una forma de renovación metodológica de carácter participativo, que provocó una inmediata motivación positiva en el alumnado.

En definitiva, es un instrumento pedagógico que potencia experiencias de enseñanza flexible, que se basa en materiales de aprendizaje centrados en cada alumno, atribuyéndose el mérito de su aprendizaje y desarrollando un sentimiento positivo sobre su consecución. Así, la banda sonora de una película o un videojuego, permiten a todos nuestros alumnos continuar intelectualmente y emocionalmente conectados con el mundo.

**18:30 – 20:30**

### **Mesa 1: Música en la filmografía de un director: análisis de casos**

*Luchino Visconti: Los últimos ritos. Estrategias en la banda sonora de Confidencias y El inocente.*

Víctor Solanas Díaz  
I.E.S. Sierra de la Virgen, Illueca, Zaragoza

El objetivo de la comunicación que se presenta a este VII Simposio “La creación musical en la banda sonora” es la revisión de la música de las dos últimas películas realizadas por Luchino Visconti, concretamente todo lo concerniente al trabajo de composición y arreglos que realizó Franco Maninno para ambos filmes, tan poco conocidos y valorados a fecha de hoy.

Pese a ser consideradas habitualmente obras de menor relevancia con respecto a las películas pertenecientes a su etapa anterior (de *Obsesión* a *El gatopardo*), existen en estas dos películas algunos aspectos musicales que nos obligan a analizarlas con detenimiento. Por un lado, se analizarán las estrategias y recursos compositivos empleados por Franco Maninno en la planificación de *Confidencias* y *El inocente*: temas principales, motivos asociados a personajes y situaciones, narratividad...; y por otro, se explicarán los puntos de referencia que toma Visconti en la elección de la música clásica preexistente y se

procurará situarlos en su contexto específico para la correcta comprensión de cada uno de los filmes.

Se procurará, por tanto, mostrar aquellas particularidades de la banda sonora en las que la mayoría de estudios no profundizan o tratan superficialmente, siempre en base a parámetros musicales y cinematográficos objetivos que permitan comprender todas las aportaciones de carácter narrativo, estructural o simbólico que la música hace a los filmes.

### *La estética musical de los prólogos de Lars von Trier*

Magda Polo Pujadas

Universitat de Barcelona-ESMUC-URL

En la ponencia que presento a continuación sobre la estética musical de Lars von Trier pretendo establecer un análisis programático de la utilización de determinadas obras musicales para elaborar, a manera de obertura, algunas de sus últimas películas. Sostengo que la elección de las obras musicales por parte del cineasta danés están íntimamente relacionadas con el argumento de la obra. En cierta manera, sus películas prologadas responden de la misma manera a las oberturas de las óperas del romanticismo de la segunda mitad del siglo XIX. Son como vestigios de la obra de arte total que se contraponen con el discurso fragmentado del resto de la película. Sus prólogos condensa con la máxima intensidad los sentimientos, las sensaciones, que vivirán los protagonistas de sus trágicas historias. Vamos a enfocar el análisis en el prólogo de Bailar en la oscuridad, la música contemporánea compuesta por la cantante Bjork y en el que se utiliza la creación de una plasticidad que tiñe de rojo (sangre) lo que en principio aparece en toda su luz. Tal como pasará en la historia de la protagonista.

La segunda obra a analizar será El anticristo, con una de las arias más conocidas del Rinaldo de Händel, *Lascia ch'io pianga*, claramente asociada a una escena de la película de Farinelli y utilizada en sentido castrador, en el sentido de confluencia del máximo placer y del máximo dolor.

Por último, en Melancolía Lars von Trier utiliza la obertura del Tristán e Isolda de Wagner, un drama musical en el que la noche, el amor y la muerte acechan también a los protagonistas de la película. Trataremos de exponer algunas conclusiones que comparen la utilización de la música en esos prólogos con aspectos de cuño meramente estéticos.

La Carreta Fantasma de Victor Sjöström: Análisis de la Partitura de Matti Bye para un Clásico del Cine Mudo Sueco.

Marcos Azzam Gómez  
IES Tierra de Ciudad Rodrigo

En 1921 el director de Cine Mudo Victor Sjöström rodó y protagonizó *La Carreta Fantasma*, a partir de la novela de Selma Lagerlöf. La película se mantuvo durante todo el siglo XX como icono de la estética del Cine Mudo escandinavo, pero como muchas otras obras del período, cayó en el compartimento del olvido del cine de archivo para cinéfilos e historiadores del Séptimo Arte. En los años noventa se llevó a cabo su recuperación mediante una acertada restauración, y recientemente ha sido reeditada en DVD, facilitando su difusión, con música tradicional de orquesta de cámara compuesta *ex profeso* por el sueco Matti Bye (a la cual habría que añadir también la participación de música experimental por ordenador de Peter Rehberg). Bye es un aclamado pero poco conocido compositor y pianista, tanto por sus orquestaciones contemporáneas para algunos cineastas como por la musicalización de películas mudas, como por ejemplo *Häxan* (de Benjamin Christensen).

Nos proponemos analizar la partitura del compositor para *La Carreta Fantasma*, atendiendo a los aspectos dramáticos, estructurales, estéticos, narrativos, simbólicos, etc. en su vinculación a la imagen, donde por otra parte no dejaremos de señalar algunos de sus puntos desacertados. Además, a partir de este análisis lanzaremos una breve reflexión sobre el hecho histórico (desde la Estética, la Psicología y la propia Historia del Cine) de la presencia de la música en el Cine Mudo. A su vez, cotejaremos algunos de los anteriores puntos con la visión que Ingmar Bergman mostró en *Creadores de Imágenes*, donde somos transportados a la época de la realización de *La Carreta Fantasma* y a la sala de proyección de los estudios donde le fue mostrada la adaptación a la novelista citada más arriba, colocando siempre música de Schubert en un gramófono disponible para la ocasión.

Gilliam Anderson, Martin Marks y otros importantes nombres del estudio de la música en el Cine Mudo serán traídos a colación oportunamente.

## Mesa 2: Música en las series de televisión

*Lo siniestro en Pretty Little Liars. La música entre lo vivo y lo muerto.*

Victoria Bernad López  
Universitat de València

*Pretty Little Liars* es una serie emitida en EEUU basada en la saga de libros con el mismo nombre de la autora Sara Shepard. El argumento principal de la serie gira alrededor de cuatro chicas adolescentes que sufren la pérdida de una amiga en extrañas circunstancias. A partir de este momento van a comenzar a recibir mensajes firmados por A revelando secretos que sólo la fallecida sabía y amenazando con contarlos si no realizan determinados actos que las perjudican tanto a ellas como a su familia y amigos.

En la presente comunicación se analizará la cabecera de la serie la cual será muy importante en el desarrollo de ésta. Por una parte, la música, pertenece a un extracto de la canción "Secret" de The Pieces ya usado anteriormente en otra de las series del mismo

productor, *Gossip Girl* como reclamo para el estreno de *Pretty Little Liars*. La música denota extrañeza y estremecimiento, unido a unas imágenes hábilmente seleccionadas en las que se ilustra cómo se prepara el cadáver de una joven para ser enterrado.

Tanto el encabezado de la serie, como el videoclip completo beben de una cultura audiovisual y literaria que nos lleva a pensar en conceptos como la muerte y la resurrección. Todo ello puede ser relacionado con la noción de lo siniestro en autores como Freud, Baudelaire e incluso con la literatura romántica de Víctor Hugo. El estado entre lo vivo y lo muerto, lo perturbador y lo incomprensible, lo grotesco mecánico y ambigüedad de los maniquís y muñecos son algunos de los aspectos que se revelan a partir de las imágenes y la música.

*Melodías tortuosas en la recreación musical del género negro en las series de televisión.*

Judith García Helvia Martín  
Universidad Pontificia de Salamanca

Siguiendo esa estela de series longevas que realizan capítulos especiales en los recurren a categorías clásicas como el musical para recuperar la atención de sus seguidores, un gran número de ellas ha emulado, con mayor o menor éxito y rigor, el género negro.

Así, programas como *Castle*, *Cosas de casa*, *Fringe*, *Smallville*, *Embrujadas*, *Supernatural* entre otras, han realizado “capítulos- homenaje” en los que, a rasgos generales, emulan a los clásicos del cine negro realizados en Hollywood en los años 40: *El Halcón Maltés*, *Extraños en un tren*, *El cartero siempre llama dos veces...* Esta evocación del *film noir*, a veces sátira y a veces parodia, ha sido llevada a cabo utilizando una serie de estereotipos codificados desde la era dorada del género, como el tipo de temática y argumento, la estética visual (luz expresionista y grabación en blanco y negro), los personajes incluidos (*femme fatale*, detective, criminal...), la contextualización geográfico- cronológica...

Pero el aspecto que aquí más nos interesa, es el musical. Como ya indicaran Lluís Gutiérrez, Manuel López Poy o José M<sup>a</sup> García Laborda, la música de *jazz* en algunas de sus variantes protagoniza los ambientes del género que nos ocupa. En esta comunicación, queremos matizar esta afirmación y profundizar en la transcripción y análisis de la música original creada para ambientar las escenas negras de estas series. Partiremos del concepto que Philip Tagg denominó como *tortuous tunes* o melodías tortuosas o sinuosas, empleadas en general en películas cuyo argumento implica intriga y suspense, y cuyos personajes aparecen como seres atormentados. Veremos en definitiva si la música empleada para recrear los clásicos del cine negro es realmente fiel a las fuentes en las que se inspira y si reúne las condiciones de melodía tortuosa.

*La inserción del número musical en las series de televisión: el papel de la música en Cómo conocí a vuestra madre (How I met your mother).*

Consuelo Pérez Colodrero  
Universidad de la Rioja

La Presencia y el valor de música diegética y no diegética en las series estadounidenses es incuestionable. Con todo, la exitosa sitcom *Cómo conocí a vuestra madre* (How I met your

mother o HIMYM), que ya ha estrenado su séptima temporada, puede alardear por la amplitud y lo formidable de sus rutinas de música y baile. Estos números musicales no son fortuitos, pues están vinculados a la biografía de los personajes, al desarrollo del argumento o bien son una nota de color y diferenciación de un capítulo particular. Las circunstancias vitales y caracteres personales de los protagonistas, especialmente de Barney Stinson (Neil Patrick Harris), Marshall Eriksen (Jason Segel) o Robin Scherbatsky (Cobie Smulders), llevan a un buen número de momentos musicales, en los que estos actores dan buena muestra de su capacidad artística para la música y el baile en diversos registros, que van desde el pop hasta el espiritual negro. El valor y la aceptación de la banda sonora por parte de los fans es tal que la cadena CBS, que emite la serie, celebró el episodio cien (temporada 5) cerrándolo con un auténtico número musical al más puro estilo de Broadway.

A lo largo de esta comunicación, analizaré descriptivamente algunas de las intervenciones musicales más importantes de las seis primeras temporadas de la serie.

*Britney Spears y la poesía. Usos y funciones de la música en un capítulo de la serie Being Erica.*

Elena Monzón Pertejo  
Universitat de València

El debate entre “cultura popular” y “alta cultura” cuenta ya con una larga trayectoria tanto en la definición de los conceptos como en la discusión de si existen fronteras entre ambas esferas. Los *mass media*, el consumo y la industria cultural en la sociedad de la información han jugado un papel fundamental en dicho debate. El medio audiovisual es un buen ejemplo de las interacciones entre elementos que tradicionalmente han sido considerados como pertenecientes a una y otra esfera. Quedando la poesía normalmente asociada a la cultura elitista y la música pop como uno de los máximos representantes de la cultura popular junto a la televisión, en la presente comunicación se analizará el encuentro de estas manifestaciones en un capítulo de la serie canadiense *Being Erica*. Se pondrá de manifiesto cómo el uso de una canción de Britney Spears funciona a modo de parodia hacia la cultura elitista y más concretamente hacia la excentricidad dada a la poesía en otras manifestaciones audiovisuales. Así también, se indagará en las funciones que adopta la música, observándose cómo con una misma canción se resuelven varios de los nudos planteados en el desarrollo de la trama.

### **Mesa 3 Panel: Imagen y sonido en el aula de música**

*Tres propuestas metodológicas para el acercamiento de las nuevas tecnologías a la didáctica musical.*

María Esperanza Jambrina Leal  
M<sup>a</sup> José de Vega Elías  
Olalla Martín Vaquero  
M<sup>a</sup> Jesús Camino Rentería  
Universidad de Extremadura

Bajo este título genérico y global de IMAGEN Y SONIDO esta comunicación quiere poner en valor la utilización de diversos medios audiovisuales utilizados en el Aula de música como recurso cotidiano.

Siendo conscientes de que hoy los docentes debemos incluir en nuestros programas recursos tecnológicos que facilitan el acercamiento a la enseñanza y aprendizaje de la música en la Educación General, (Infantil, Primaria, Secundaria) los recursos musicales en la red y el dominio de los medios audiovisuales, nos permiten disponer de un amplio campo de posibilidades pedagógicas. Esto nos requiere solidez en los criterios y claridad en las ideas para no perdernos en nuestros planteamientos y objetivos.

Entre los soportes más utilizados se encuentra la plataforma Moodle, un aula virtual cada vez más utilizada entre los docentes. También los blogs, wikis, posts, son nuevos programas integrados ya en nuestras aulas. Es importante no renunciar a ninguna de las ventajas educativas que nos ofrecen estos soportes ya que pueden llegar a ser importantes aliados TIC en la educación de nuestros alumnos. A través de ellos logramos una motivación más activa y participativa a través de este nuevo modelo educativo.

Al introducir las TIC en el aula fomentamos el uso de todos los medios audiovisuales a nuestro alcance ya que tanto los materiales educativos digitales como las herramientas de la web 2.0 están íntimamente relacionadas con el mundo audiovisual. La gran mayoría de las aplicaciones educativas 2.0 admiten elementos multimedia, especialmente sonido y vídeo, lo cual fomenta el uso de la imagen y el sonido como instrumento metodológico a la vez que se incluye como contenido dentro del aprendizaje del alumnado.

Estas nuevas prácticas nos hacen lograr con mayor eficacia los objetivos formativos previstos y mayor profundidad en los aprendizajes, superación de obstáculos y progresión de dificultades, que llevan a la consecución del objetivo final, que en cada caso que aquí se presenta, lleva un tratamiento metodológico distinto, intentando aportar tres estudios de caso prácticos no muy lejos los unos de los otros, siendo propios de la investigación acción que se genera en el aula y dentro de la práctica docente.

Los resultados obtenidos de la investigación demuestran que son una buena estrategia de aprendizaje aunque deben, por su propia idiosincrasia, ser continuamente analizados y mejorados en esa labor de continua cooperación profesor –alumno que es la verdadera base del aprendizaje creativo.