

TÉCNICAS NARRATIVAS MUSICALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD EN EL CINE

NARRATIVE MUSIC TECHNIQUES IN THE CONSTRUCTION OF FEMINITY IN THE CINEMA

Nieves Febrer Fernández

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

RESUMEN

El objetivo principal de esta comunicación es indagar en los mecanismos que intervienen en el proceso de creación musical, prestando una especial atención a las técnicas narrativas que forman parte del discurso fílmico y que contribuyen a la construcción de la feminidad. El texto que presentamos a continuación se adentra pues en varios enfoques interdisciplinarios relacionados con la teoría cinematográfica y la (etno)musicología feminista.

Palabras clave: estudios de música de cine, teoría cinematográfica, (etno)musicología, gramática musical feminista, feminización audiovisual, funciones narrativas musicales.

ABSTRACT

The main objective of this communication is to investigate the mechanisms involved in the process of musical creation, paying a special attention to the narrative techniques that are part of the filmic discourse and that contribute to the construction of femininity. The text that we present below, is therefore included in several interdisciplinary approaches related to film theory and feminist (ethno)musicology.

Keywords: film music studies, film theory, (ethno)musicology, feminist music grammar, audiovisual feminization, musical narrative functions.

1. Introducción

La música es un medio de expresión versátil capaz de interactuar con otros lenguajes, como sucede con el cine; cuya gramática sonora aporta un exceso de significante en la imagen cumpliendo una serie de funciones: dialógicas, narrativas, estéticas y/o expresivas que, a su vez, caracterizan determinados signos de puntuación en el discurso. La música es, pues, un medio autónomo que se articula en diferentes parámetros estructurales y formales; y que el oyente ha de descodificar en significados y sentidos.

El sentido, tal y como nos dice Jesús González Requena, es «el significado que se siente, que moviliza cierta emoción y que por ello configura cierto trayecto: el trayecto mismo

de la experiencia del sujeto» (González Requena, 1999: 10). Desde esta perspectiva, la música de cine desata en el/la lector/a una serie de afiliaciones identificativas que generan sentimientos de empatía (o anempatía) en el desarrollo narrativo del texto fílmico. La música, igualmente, potencia la *ley de la verosimilitud* (o *verdad discursiva interpretativa*) que el/la espectador/a acepta con naturalidad. Paradójicamente, esto tiene su explicación en la introducción de un elemento subjetivo sonoro que hace que mientras la presencia de la música es inverosímil, las respuestas emocionales que provoca en el/la oyente son reales (Fraile Prieto, 2008). Se produce, pues, una clara *coherencia sincrónica*:

El ritmo de la música sincroniza (o no) con el movimiento visual y determina la agradabilidad o desagradabilidad del resultado. El receptor procesa la información sonora y la información visual como un todo unívoco y coherente. [...] En definitiva, la música hace que la artificiosidad del lenguaje audiovisual sea aceptada como natural y realista (Benavides, 2014: 29).

Así, participando de toda esta construcción tecnológica, según Béla Balázs: cuando se proyecta en el patio de butacas una película muda vista sin acompañamiento musical, hace que el espectador sienta un profundo malestar, no solamente debido al ruido del aparato proyector; sino porque sirve de apoyo para unificar al público en un espacio de intimidad colectiva. Este fenómeno tiene una razón psicológica: para la película, la música no es sólo un instrumento tradicional para expresar afectividad (*mood*), sino una especie de tercera dimensión de la pantalla (Balázs, 1978). Este nivel, es uno de los más destacados, ya que sitúa el uso de la música como un vehículo de transmisión del contenido emocional gracias a un *valor añadido* (Chion, 1997) que subraya el dramatismo, intensifica los sentimientos y germina en las emociones de identificación de los personajes. Todos estos referentes, en suma, hallan su respuesta formando parte de un proceso de implicación por parte del espectador/a, como veremos más adelante.

2. El nivel de la escucha

Profundizando en esta dirección, nos detenemos brevemente en la figura del teórico Roland Barthes (1986), continuador de la escuela estructuralista, quién establece una dicotomía en la que diferencia el acto de *oír*, como un fenómeno fisiológico; frente al hecho de *escuchar*, que es una acción psicológica. Podemos señalar así, según Barthes, tres tipos de escucha:

- a. El ser vivo orienta su audición hacia los índices. Este primer nivel es igual en los animales que en el hombre, ya que se escuchan indicios y señales.

- b. En el segundo nivel se produce el desciframiento, en el cual el ser humano capta signos sonoros que ha de descodificar: «sin duda, en este punto comienza el hombre: escuchamos (como leemos) de acuerdo con ciertos códigos» (Barthes, 1986: 243).
- c. En el tercer nivel, llegamos al espacio intersubjetivo del sentido y del diálogo: yo *escucho* también quiere decir: *escúchame*.

La reflexión sobre estos temas nos acerca a los numerosos trabajos del etnomusicólogo Francisco Cruces, quien concreta que la música opera en el nivel de la escucha debido a la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye. De esta manera, el sonido es una señal acústica que transmite ordenadamente sensaciones y conceptos: «Comprender un sonido, en un sentido plenamente musical, significa captar la relación que éste mantiene con otros dentro de un conjunto, orden o pauta de organización sonora. Consiste en reconstruir cognitivamente el todo del que forma parte» (Cruces, 2002: s/p). Cruces presenta así distintas nociones acerca de la *coherencia musical*, proponiendo cuatro grandes niveles significativos:

Aunque históricamente los intereses se han ido desplazando de unos niveles a otros, esto no significa que estemos hablando de una sustitución evolutiva, sino más bien de un cierto viraje de perspectivas. Esos cuatro niveles son (1) el de la coherencia gramatical, (2) el de la coherencia textual, (3) la coherencia contextual (o pragmática, o interaccional), y, finalmente, (4) la coherencia sociocultural (Cruces, 2002: s/p).

Para ampliar el texto que sigue, expondremos en qué consiste cada uno de ellos:

- a. La coherencia gramatical: Correlativamente, la música se equipara a un lenguaje (siguiendo la acepción estructuralista del lingüista Ferdinand de Saussure), orientado a una consistencia interna de manifestaciones musicales en forma de una gramática sonora. Hablamos así de un sistema musical por el cual unos elementos se relacionan orgánicamente con otros. El investigador ha de delimitarlo en tres tareas sucesivas : (1) transcribir el sonido, (2) clasificarlo y (3) analizarlo.
- b. La coherencia textual: Se refiere a la consideración de la pieza musical como unidad de sentido. La organicidad de la obra musical contiene un estilo propio y una particular intención comunicativa. Por eso, en última instancia, hay que retornar al texto musical identificando los procedimientos gramaticales que nos han ayudado a descifrar un específico efecto estético.
- c. La coherencia contextual, interaccional o pragmática: En este nivel, el orden que gobierna la producción sonora se busca en el universo musical compartido y continuamente recreado por lo/as ejecutantes y lo/as oyentes. Nos referimos

- a las formas de interacción, ya que la música como hecho social es una actividad colectiva. Es decir, los sistemas musicales se renegocian pragmáticamente a través de la colectividad como un medio ritual; y se reformulan a partir de ejecuciones y actuaciones concretas por parte de los agentes sociales: «La noción de discurso musical refiere, precisamente, a la capacidad del intérprete para ligar entre sí diversas tradiciones sonoras, frases musicales y evocaciones sociales» (Cruces, 2002: s/p).
- d. La coherencia sociocultural: Se relaciona con el mundo social, compartiendo una serie de valores sonoros que nos remiten a un universo más amplio de experiencias: «(a) al estudio de las formas de hacer de los agentes sociales; (b) la detección de homologías, isomorfismos y esquemas prácticos de acción y apreciación y (c) las formas de vinculación sinestésica del canal auditivo con otros elementos del entorno» (Cruces, 2002: s/p). Es destacable así el carácter predominantemente emocional de la escucha, en virtud de la capacidad de evocación y de asociación entremezclada de datos sensoriales.

3. Música de cine

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento, la música de cine participa activamente en la dinamización del lenguaje visual, aplicando nuevos sentidos rítmicos y explicativos; aportando información; legitimando la coherencia gramatical, textual, pragmática, sociocultural y estilística del film; e incorporando nuevos niveles dramáticos. De esta forma, añade conocimientos descriptivos y psicológicos, ambienta lugares y épocas, reemplaza diálogos innecesarios y define personajes y estados de ánimo. Al mismo tiempo, acompaña gestos, sucesos, formas o movimientos; anunciando cambios en las secuencias, subrayando objetos que aparecen y/o desaparecen; o detallando efectos y elementos visuales.

Cuando cualquier tipo de música se superpone a una imagen, ésta queda invariablemente modificada; al igual que la imagen cambia la recepción auditiva. Indagando en sus funciones, el camino que nos hemos propuesto se basa en comprender de qué manera interactúa la música con la imagen, y cómo se establece un imaginario sonoro feminizado.

El término *función*, así pues, debe ser interpretado en el sentido de uso y/o asociación, ya que nos permitirá entender minuciosamente los aspectos estéticos, significativos, narrativos y expresivos¹.

¹ Aún así, debemos recordar que la música es *multifuncional*, ya que su amplia dimensión artística le permite realizar varias funciones al mismo tiempo. Consecuentemente, se debe tener en cuenta que las funciones musicales se superponen unas a otras, emergiendo en diversos estados de progresión.

Podemos señalar varios tipos de música de cine:

- a. Música preexistente: es aquella que se utiliza por motivos narrativos o que pretende favorecer el contexto histórico.
- b. Música incidental (extradiagética): llamada música *de fondo*. Tiene un carácter latente, ya que expresa un sentimiento interior. Por ejemplo, una imagen de un rostro inmóvil acompañado de música turbulenta, nos informa que se está produciendo un pensamiento tempestuoso en la mente del personaje. En este caso, «la música nos da el significado de la imagen: meditación, recuerdo, sueño, espiritualidad, deseo» (Morin, 2001: 158). Hablamos así del poder de proyección de la música de cine, cuya facultad depende de la interrelación de múltiples elementos.
- c. Música diagética: proviene de fuentes naturales de la película, por ejemplo, una radio o una TV. Es aquella que forma parte de la ficción de la película y se desarrolla en el mismo tiempo y lugar que la acción. Se produce, pues, en el espacio sonoro de la diégesis.

En resumen, la caracterización específica de la música de cine es colocar los elementos que intervienen en el filme apoyando la narración, enlazando situaciones, diálogos y personajes: proporcionando el ritmo cinematográfico. La articulación de la puesta en escena, a saber, *el espacio imaginario de la representación*, depende así principalmente de la función estructural, ya que determina en qué momento la música aparece en pantalla. Esta decisión es imprescindible para la buena consecución del producto final.

4. El imaginario sonoro feminizado en el cine

El recorrido que hemos iniciado, se incardina en la complejidad de las funciones narrativas musicales constituyentes de lo femenino en el cine. Desde esta estrategia teórica, nos vamos acercando a los códigos de representación sociocultural, tratando de vislumbrar el tema que nos ocupa: la formulación de un imaginario sonoro feminizado, contenido en una serie de características expresivas y estéticas.

Previamente a la consecución de nuestros objetivos, resaltamos algunos aspectos definitorios acerca de la música en torno al lenguaje cinematográfico.

4.1. La función estética

En primer lugar, tal y como señala el filósofo, sociólogo y musicólogo Theodor Adorno, resulta problemático establecer una estética para la música de cine: «Hasta el momento,

todos los análisis estéticos de los dos medios más importantes de la cultura industrializada, el cine y la radio, han adolecido de un cierto formalismo» (Adorno, 1976: 83). Así, la reflexión estética se ha ocupado preferentemente de las leyes del movimiento y del color y, como ya hemos señalado, de la construcción de los personajes, del montaje y del ritmo cinematográfico.

Las funciones estéticas musicales, pues, son aquellas que conciernen a la creación de un orden semántico y al *estilo* de la película. Nos adentramos a continuación en los parámetros que la detallan:

La música puede, por un lado, influir en el estilo de una secuencia, o de la película en su totalidad, añadiendo un «filtro» estético, o lo que es lo mismo, aportando una atmósfera o carácter particular. O bien puede desempeñar funciones de ambientación apelando a los códigos culturales del espectador, como por ejemplo aludiendo al género filmico, o a la situación geográfica e histórica en la que se desarrolla la narración de la película mediante la utilización de música preexistente de la época, o recreando su sonoridad (Fraile Prieto, 2008: 40).

La música, apuntábamos más arriba, es un objeto único autorreferencial que contiene una dimensión estética/artística ineludible. La autorreferencia se cumple a través de la función poética, tal y como destacó el lingüista Roman Jakobson (1985), en la que partimos de la *estructura bipolar del lenguaje* y hablamos de signos metafóricos y metonímicos². La función poética, es el elemento insólito que a partir de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas establecidas en el lenguaje, le confiere su *sentido*. Una variedad, por tanto, de relaciones históricas y sonoras; de signos articulados y estructurados; de formas y técnicas narrativas; y de introyecciones en base a la memoria. La música, junto con el cine, combina, pues, múltiples códigos (lingüísticos, sintácticos, sonoros, visuales, gestuales, etc.) constituyendo una significación manifiestamente discursiva: es el exceso de material signifiicante presente en el lenguaje, decíamos, el que confiere al texto (sonoro/cinematográfico) una singularidad expresiva que provoca asociaciones comunicativas más allá de los rasgos estructurales.

Durante la relativamente corta historia de la música de cine sincronizada con la imagen, se han ido sucediendo, pues, multitud de tendencias estéticas. Sin embargo, todas las músicas cinematográficas tienen algo en común: «tanto el *sinfonismo postromántico* de los años 30 y 40, el jazz, como las músicas pop de los 50 y 60, el *neosinfonismo* de los 70, el auge de la canción integrada en la película de los años 80, el *minimalismo*, la música electrónica, étnica, etc.» (López Román, 2014: 101).

² *Metafóricas*: serían aquellas en las que el signo lingüístico entra en conexión con otros signos ausentes del contexto. *Metonimias*: el signo lingüístico se combina con otros signos presentes en el contexto.

La estética musical opera así engrandeciendo el significado de las imágenes o transmitiendo sentidos latentes, tal y como hemos constatado. Es decir, la música es, incuestionablemente, *metatextual*:

Llamamos metatexto a la información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un «texto» propio al ya narrado por las imágenes. A veces la misión de este metatexto es aclaratoria, como una explicación, o pretende transmitir el carácter particular de todo un relato. Dependiendo del contenido del metatexto la música puede sustituir partes del guión, fortalecer el significado, y añadir significados externos (Fraile Prieto, 2008: 447).

4.2. La función narrativa

Dada su heterogeneidad semiótica, la música de cine aporta un gran dramatismo al contenido de la historia:

Más que con la forma del discurso o su carácter emocional, tiene que ver con la significación del discurso, y con su interpretación. En este sentido, la música a veces es la que aporta el punto de vista desde el que el espectador debe comprender la película, bien intensificando el significado presente en el interior de la narración (por ejemplo desde el punto de vista de un personaje), bien estableciendo el punto de vista objetivo (colocando al espectador en la situación de un hipotético narrador objetivo de la historia), bien invirtiendo el significado de la narración (colocándolo en la situación de un narrador crítico o irónico). [...] La música puede ayudar a la descripción de un personaje, utilizando elementos musicales que metafóricamente aludan a la personalidad del carácter a describir o a su situación particular dentro de la historia (Fraile Prieto, 2008: 41).

Paralelamente, la música puede aludir a personajes no presentes en el discurso o sustituir hechos. Por eso en ocasiones actúa de elemento anticipatorio y/o *mnemotécnico*, abriendo una escisión entre el que mira y lo mirado, articulando diferentes puntos de vista, y recordándonos a personajes ausentes o a aspectos pertenecientes a momentos anteriores del relato. Uno de los mecanismos más utilizados en esta línea, es el llamado *leitmotiv* musical, como veremos más adelante, que representa tanto a personas como a conceptos, y su uso cinematográfico acontece en la esfera de lo significativo:

La simple existencia de la música en una secuencia señala su carácter dramático, pues la interpretación por parte del espectador del carácter de la música es casi instantánea mientras que el carácter narrativo necesita un mínimo de tiempo para su desarrollo. Un simple acorde disonante puede anticipar el carácter dramático de un segmento narrativo. Así pues, la música sirve en el cine para clarificar la lectura reforzando el sentido narrativo de las imágenes (Blanco Mallada, 2010: 46).

A la luz de estos referentes, Pablo Vila agrega:

La narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos. En otras palabras, si por un lado parece no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo, por otro lado la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las acciones de los agentes sociales (Vila, 1996: s/p).

4.3. La descripción de un personaje: el yo en construcción

Más allá del amplio campo esbozado, la música, tal y como señala el sociomusicólogo Simon Frith, funciona como un instrumento de identificación que proporciona modos de manejar la vida pública frente a las emociones privadas; interpretando sentimientos y experiencias que no podrían expresarse de otra manera. Además, la música da forma a la memoria y organiza el sentido del tiempo; intensificando la vivencia del presente mientras que a su vez rememora el pasado.

Las personas que escuchan y hacen música, se identifican pues con un trayecto narrativo. Así, no es difícil entender que nuestra experiencia de la música ocupe un lugar privilegiado de ese yo *en construcción*.

En este sentido, Simon Frith escribe:

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética. [...] Mi principal interés es sugerir que si la música es una metáfora de la identidad, entonces el yo es siempre un yo imaginado pero sólo podemos imaginarlo como una organización específica de fuerzas sociales, físicas y materiales (Frith, 2003: 184).

En suma, la identidad es, pues, un proceso y un devenir; y la música es, a la par, una importante fuente instrumental de la identidad ya que refleja con intensidad la percepción del yo (como de los otros) y de lo subjetivo a través de lo colectivo. La música, decíamos, es una práctica estética, articulada *en sí misma*. Sin embargo, *el sentido de la música como interpeladora de identidades*, es un asunto complejo que nos sitúa en la *transcodificación* cinematográfica de las legitimaciones, de los sistemas clasificatorios y de las identidades narrativas.

El cine, pues, es una instancia narrativa cuyo propósito es contar historias a través de una serie de personajes. Ya hemos comentado que la música aporta datos descriptivos y

expresivos acerca de la personalidad de éstos; y también acerca de su estado de ánimo, exteriorizando sentimientos. Todos estos rasgos definitorios, hace que las personas desarrollen su *sentido de la identidad* imaginándose como el protagonista de diferentes historias.

Por ende, el relato es el resultado de la manipulación de la historia, ya que muestra la superposición entre narrativas y sistemas afectivos categoriales en la construcción de las identidades sociales. Los relatos cumplen así una *transliteración* del entorno cultural y ayudan a concebir el *sentido social*, escenificando proyecciones y expectativas. De algún modo, necesitamos del proceso narrativo para entender el carácter relacional y secuencial de nuestras identidades, amén de focalizar nuestro pasado:

El tema de aquello que es incluido u omitido en nuestras narrativas nos lleva a otra de las características fundamentales que hace que las narrativas sean tan importantes en la construcción de las identidades sociales: su selectividad. Las narrativas se caracterizan por poseer una especie de criterio evaluativo (Vila, 1996: s/p).

De esta manera, se produce un complicado proceso de negociación. De ahí que algunas interpelaciones se ajusten a la identidad deseada o, por el contrario, se rechacen. En cualquier caso, la identidad siempre necesita de una presencia real o simbólica del «otro» para actualizarse.

Resumiendo: nuestra experiencia de la música es manifiestamente heterogénea, ya que recibimos constantemente información sonora asociada a imágenes, lugares o personas. Los imaginarios cinematográficos, en tanto industria tecnológica sociocultural, artefacto textual, productor de vivencias y subjetividades, creador de identidades sociales, constructor de roles y arquetipos de género; hacen emerger contenidos significativos para la vida del individuo. Así, dentro de los parámetros constituyentes de la película, el/la espectador/a construye un espacio y tiempo imaginarios a través de la diégesis; creando una historia dentro de sus límites; asignando significados conceptuales, simbólicos, literales y/o connotados.

4.4. Las representaciones de la masculinidad y de la feminidad en los medios de comunicación de masas

Recalamos en este punto la importancia de los medios de difusión artístico-tecnológicos (en nuestro caso: el cine) como parte de la dimensión cultural de los fenómenos de masas:

[...] La aplicación de la tecnología al arte y a los medios de difusión han expandido enormemente la presencia del arte en nuestra vida cotidiana. La música y la literatura, a través del cine, la

televisión y los medios de reproducción del sonido, son hoy un fenómeno social de masas que reclama la atención de las ciencias sociales. Culturalmente el fenómeno solo es índice de un cambio significativo que altera nuestro estilo de vida: pone a disposición de los actores un conjunto de recursos simbólicos y semánticos con los que el actor social puede contrastar la propia experiencia y simular imaginativamente multitud de sentimientos, situaciones, pautas de conducta y mundos posibles, hurgando en la vida ajena y glosando la propia como nunca antes fue posible (Sanmartín Arce, 1993: 113).

La definición de la cultura de masas se desarrolla en un momento en el cual *las masas* son protagonistas de la vida social y participan activamente en las cuestiones públicas. Sobre todo, ponen en circulación un lenguaje propio compuesto según los códigos de la clase hegemónica. Es decir, los mensajes formulados en las comunicaciones de masas vienen configurados a partir de una cultura cuya matriz es «superior», pero que identifica como propia.

Habida cuenta de sus especiales características, los productos de la cultura popular siempre obtienen adscripciones significativas *menores* en comparación con la cultura *alta*, ya que, según el filósofo José Luís Pardo, les separan profundas diferencias tanto en los modos de formación y educación del artista/autor, como en los métodos de producción, en la valoración cognitiva de la obra, o en los procedimientos de apreciación, recepción, interpretación, difusión e influencia (Pardo, 2007: 83). Para contrarrestar estos efectos, se les atribuyen *legitimaciones morales*, como ocurre con el *folk* de Bob Dylan, el rock de Elvis Presley o el *rhythm and blues* de Little Richard, considerándolas canciones protesta, de denuncia social, testimoniales, etc. Cuando hablamos así de *géneros musicales*, nos referimos, fundamentalmente, a una clasificación institucionalizada:

Las convenciones de género (musical) contribuyen a organizar tanto el proceso de creación [...] como el proceso de escucha, ya que enmarcar una canción en un género la situamos en un terreno en el que es posible la comparación con otras y de este modo su evaluación como una buena o mala canción de acuerdo al *standard* (Fouce, 2004: 199).

Esta clasificación está acompañada por una serie de reglas que la definen: formales, técnicas, semióticas, ideológicas y/o performativas. Cada *género* constituye una comunidad de consumo *ideal*, a saber, preferir uno u otro implica desarrollar una elección concreta determinada por un gusto individual marcado por lo social. Lo legítimo es, pues, lo que señala el modelo.

Son varios los estudios que vienen demostrando que los medios de comunicación de masas generan prácticas discursivas preponderantes que propagan las representaciones de la masculinidad y de la feminidad. En la mayoría de las sociedades las representaciones he-

gemónicas son parte del dominio masculino. Esto se explica en la existencia de una eficacia arquetípica que otorga la centralidad del relato al héroe masculino, ya que reproduce simbólicamente mediante un *pacto de ficcionalización* el modelo narrativo hegemónico implícito en la cultura patriarcal.

El caso del *género musical femenino*, es susceptible de recibir significaciones *fuera del canon*, es decir: mientras que el trabajo masculino adquiere connotaciones, decíamos, legitimadoras de verdad y/o autenticidad; el trabajo de las mujeres se manifiesta de un modo *accesorio*. Así, los géneros femeninos, o que están dirigidos *hacia* las mujeres, se consideran menores y, por tanto, son valorados institucional y socialmente secundarios³.

4.5. La feminización de la música popular y su sentido melodramático

El cine, es un operador del imaginario colectivo y, por tanto, los personajes femeninos reciben habitualmente un trato subsidiario caracterizado por una construcción icónica melodramática. La categorización del *sentido melodramático* aborda su orientación hacia una audiencia femenina debido al tratamiento narrativo de historias culturalmente asignadas como propias de las mujeres. El melodrama «es un género así considerado de/para mujeres, y desprestigiado como un consumible de ficción lacrimógena» (Santos, 2003: 953).

El código músico-visual se ve afectado, así pues, a partir de la construcción del personaje, y siendo el género de éste el que determina el discurso musical: timbre, orquestación, color, ritmo y/o armonía, puestos al servicio del relato (Blanco Mallada, 2010). Mientras que los temas musicales masculinos se corresponden con motivos épicos, orquestados, fuertemente sincopados y con variaciones rítmicas; la gramática sonora femenina se desenvuelve generalmente a través de ciertos instrumentos de cuerda o de viento. Precisamente es el timbre la dimensión sonora más relevante para la construcción y constitución de la identidad sexual y de género, a saber, «aquella cualidad del sonido que nos permite diferenciar una misma melodía tocada por una flauta, un violín o por Kiri Te Kanawa. Así un mismo texto puede tener distintas lecturas según qué voz la interprete» (Ramos López, 2003: 112).

El timbre dota a la música de cierto carácter, como veíamos, sinestésico, ya que se asocia a distintas sensaciones. El timbre instrumental expresa, así pues, debido a su naturaleza sonora, connotaciones ilustrativas alrededor de una serie de parámetros sensoriales, conceptuales y/o afectivos. A la luz de estas ideas, una de las técnicas más empleadas en

³ Es de obligada mención en este punto el trabajo de la musicóloga Marcia Citron (1993) acerca de las cuestiones y prácticas canónicas dominantes musicales, discursivas y/o compositivas; según las cuales la mujer queda excluida en la historiografía del concepto de creación musical.

la música cinematográfica es el uso de determinados instrumentos, dando lugar a numerosos estereotipos. La explicación a este hecho tiene que ver con la memoria cultural que se adscribe a diferentes timbres para diversas situaciones concretas (López Román, 2014: 212 y ss.).

Exponemos brevemente algunos ejemplos de *sinestesia cultural*:

- a. Flauta: intelectualidad, lo sublime, la dulzura, la feminidad, la infancia.
- b. Oboe: mediterráneo, romanticismo, lo pastoral.
- c. Clarinete: elegancia, corrección, caballerosidad.
- d. Fagot: la simpatía, jocosidad, intrascendencia, masculinidad.
- e. Trompas: majestuosidad, la caza, lo épico.
- f. Arpa: feminidad, fantasía, delicadeza, infancia, agua, transparencia.
- g. Trompetas, Trombones y Tuba: marcialidad, belicosidad, lo popular.
- h. Órgano: religiosidad, fe, piedad, misterio.
- i. Violines: elegancia, romanticismo, trascendencia.
- j. Violonchelos: expresividad, romanticismo.
- k. Contrabajos: oscuro, nebuloso.
- l. Instrumentos electrónicos: remiten a la modernidad.
- m. Instrumentos étnicos: señalan contenidos culturales.

En ocasiones, los compositores utilizan algunos de estos timbres instrumentales para resaltar, apoyar, subrayar y/o caracterizar historias, personajes u objetos; aprovechando las asociaciones culturales que generan. El timbre instrumental, junto con la imagen, consta de un carácter manifiestamente *adjetivo*, por lo cual es empleado como una vertebración útil y directa de comunicación con el/la espectador/a. Del mismo modo, los efectos instrumentales poseen cualidades que se relacionan inmediatamente con aspectos metatextuales, tales como: luminosidad, oscuridad, seguridad, majestuosidad, dignidad, suspense, etc.

En la historia del cine podemos ver numerosos ejemplos. Elegimos a continuación un fragmento significativo para nuestro análisis: La elección de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) nos muestra composiciones realizadas por Vangelis como *Blush Response*, segmento sonoro que refleja grandiosidad, tensión, oscuridad y decadencia; y que deriva en un bello tema con un nivel tímbrico de tonalidades diáfanas, connotativas de la feminidad de la replicante Rachel (Sean Young). Existe además una gran variedad de referencias compositivas. En la película se puede apreciar jazz, blues, sinfonía, *techno*, motivos árabes y orientales, etc., que responden al universo diegético multiétnico, intercultural e intertemporal que configura la vida de Los Ángeles del 2019. El hilo conductor en *Blade*

Runner puede decirse que es la frialdad (apatía) y la calidez (empatía): el protagonista, llamado Deckard (Harrison Ford), tiene un trabajo dominado por la indiferencia ante sus víctimas, pero que evolucionará hasta identificarse con el sufrimiento de éstas. Estos seres cibernéticos aparentemente insensibles, sin embargo, muestran al final más emociones que los propios humanos (Iglesias Simón, 2005). En *Rachel's song*, el timbre nos recuerda a una caja de música y nos remite al mundo de la infancia y de la inocencia. *Love theme*, acompaña a todos los replicantes en algún momento de la película, representando una sonoridad ambigua de la relación que se establece entre éstos y el *blade runner* que los persigue (además de las reacciones emocionales que permiten diferenciar replicantes y humanos). El timbre principal de la melodía está interpretado por un saxofón, que subraya tanto la calidez de Rachel como la singular muerte del replicante Roy (Rutger Hauer).

4.6. Las canciones

Es un hecho reciente que las canciones populares se contextualicen en expresar un mundo feminizado. Al igual que en otras muchas manifestaciones artísticas, en la música popular el canto es hegemónico de los hombres, mientras que por el contrario las mujeres están relegadas al canto menor.

Tal y como señala Pilar Ramos López (2003), en algunos géneros musicales como en el bolero, sin embargo, la mujer ha ocupado un papel relevante. La clave del bolero se sitúa en los temas, en las pasiones amorosas imposibles e irrealizables, en los dramas cotidianos y en las despedidas amargas. La imagen de la feminidad en su gramática musical se consigue así mediante un *leitmotiv* de signos sonoros que nos evocan a la vivencia extrema del tiempo, a la rememoración del pasado, a la melancolía, al recuerdo, a la experiencia romántica del idilio, al desengaño, a la ausencia, a la renuncia del amor, al sufrimiento, a la herida, a la espera y/o al reproche; de tal forma que la música intensifica y feminiza la trayectoria temática narrativa.

Las canciones y las melodías son, pues, esenciales para recordar cosas que sucedieron en el pasado. Organizan nuestro sentido del tiempo, como ya hemos subrayado, intensificando el presente y dando forma a la memoria:

La música popular del siglo XX ha tenido en su conjunto un sesgo nostálgico [...] El hecho de ser joven se vive intensamente, con sentimiento encontrados por la impaciencia de que el tiempo pase y el lamento porque así ocurra, en una serie de momentos físicamente intensos que trascurren velozmente y que serán los que codifique la nostalgia (Frith, 2001: 425).

En la mayoría de las canciones populares, la letra se suma a un estilo interpretativo que recalca la moralidad, la cultura o el momento histórico:

Se trata de vivencias sentidas durante la audición al entrar en el espacio imaginario creado por la canción, en el cual, tanto el texto de las canciones como la música, la expresiva gestualidad de la interpretación, los timbres y la calidad de la voz, la participación de los asistentes [...] despliegan imágenes culturales [...] De ahí que las canciones, al dilatar la duración y abrir un espacio para su contemplación, sumen a todo su sonido la memoria original del encuentro y, mediante la irrupción del recuerdo, llenen la experiencia con la energía adicional acumulada en la memoria. Al desvelar este proceso entendemos mejor el modo como los imaginarios culturales moldean la vivencia en la intimidad de esa peculiar relación entre la identidad de la persona y la intensidad de la experiencia estética (Sanmartín Arce, 2010: 170 y ss.).

En general, desde la segunda mitad del siglo XX, la expresión estereotipada de la mujer en la música popular reproduce los papeles tradicionales de los géneros. El caso español no es distinto:

En la España del franquismo las tonadilleras cantaban letras que perpetuaban el papel subordinado de la mujer. Su manera de vestir y sus opiniones, su complacencia con el poder político, su apego a la religiosidad más popular, su estilo musical [...] todo ello las alejaba de cualquier reivindicación feminista. Pero la fuerte personalidad de estas cantantes, su presencia en el escenario, la fuerza de su voz, el carácter de su música (afirmativas, poderosas, arrogantes, tan cercanas al pasodoble y la música de los toreros), el que mantuvieran a sus familias y estuvieran de gira por España y América, todo ello proponía al mismo tiempo un tipo de mujer y de relaciones de género que no eran precisamente las alentadas por el régimen (Ramos López, 2003: 113).

En términos musicológicos, de acuerdo con el tradicionalismo franquista, la música folklórica formaba parte de la tradición musical del país, con la asimilación de sevillanas, jotas, rumbas o *seguidillas*. Ahora bien, dentro del folklore se advierte el desarrollo de unos géneros en detrimento de otros, ya que el Régimen propagaba los valores procedentes de ciertas regiones como Andalucía, Castilla o Aragón. En torno a este arquetipo de artista folklórica, encontramos personalidades como Carmen Sevilla, Marujita Díaz, Paquita Rico o Lola Flores; mujeres artistas destinadas a la interpretación de la copla, de la canción española y/o de cantos representativos de los ideales musicales de la época:

A pesar de que todas estas folklóricas aparecen próximas a la música flamenca y la canción española, directa o indirectamente vinculadas al cine, durante los años sesenta los números más aflamencados conviven u otorgan mayor espacio a actuaciones cuyo núcleo son otras

canciones populares contemporáneas, como boleros, pasodobles o chotis (Sánchez Rodríguez, 2013: 477).

Pensemos también en la reencarnación de las heroínas melodramáticas en la historia del cine español de los últimos años. Tomemos como ejemplo la película *Tacones Lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) donde «la música se integra en el drama. Cada una de las notas musicales vivifican la nostalgia y suponen una herramienta narrativa más, al ritmo de bolero, donde sus letras se convierten en parte esencial del guión y constituyen parte del trabajo narrativo» (Bello Caballero, 2010: 145). *Tacones Lejanos* es un melodrama en el que deambulan personajes complejos a través de turbulentas relaciones familiares, asesinatos y adulterios. Su estructura narrativa deriva de un collage escenificado en el que se entremezclan distintos argumentos microepisódicos, añadiendo, además, una relación con el mundo de la parodia, la teatralidad, la farándula y el espectáculo cuando el travestí Femme Letal (Miguel Bosé) interpreta el bolero *Un año de amor*.

Con este ejemplo, vemos cómo las letras son el signo de una voz y funcionan como *actos de habla*, movilizando significados no sólo semánticamente, sino como estructuras del sonido que son signos directos de la emoción: «Las letras implican ruegos, órdenes, desdén, declaraciones, mensajes e historias» (Frith, 1978: 121). Es precisamente con la voz con la que establecemos una mayor conexión; ya que podemos apropiarnos de las interpretaciones. Según Frith, es en la voz (y no en la letra) lo que nos provoca una reacción.

Del mismo modo, *Tacones Lejanos* introduce *la necesaria deconstrucción del entramado ideológico* en torno a los aspectos de género en la teoría musical:

Desde las teorías y metodologías feministas la revisión de constructos musicales que, impregnados ideológicamente como propios del varón, tienden a la legitimación como valores superiores de conceptos como los de neutralidad, abstracción, universalidad, autonomía, individualidad y originalidad abrieron varios frentes de estudio que prontamente fueron acompañados por nuevas lentes de estudio no menos transgresoras: la musicología gay y lesbiana. Estos planteamientos deconstructores del orden patriarcal establecido que se perpetúa por medio de la producción y reproducción, sobre todo en el ámbito educativo musical, de prácticas y significados musicales de género (Green 1997: 3) serán, desde su nacimiento, objeto de la más violenta crítica y rechazo por parte de la musicología académica (Piñero Gil, 2003: 46)

Dentro de la musicología feminista, los aspectos más ampliamente destacados por investigadoras como Susan McClary (1991) se han referido a la música como un discurso de género en su narrativa musical, y a las estrategias de las mujeres músicos:

Las mujeres con el fin de sortear los múltiples obstáculos que les han sido impuestos para participar plenamente en el mundo musical y, especialmente, en el de la composición. Entre los obstáculos de todo tipo que las compositoras han padecido, destaca la imposibilidad de acceder a un entrenamiento técnico adecuado, lo que supone de partida un empobrecimiento de las posibilidades de las mujeres en el campo creativo musical (Piñero Gil, 2003: 51).

Finalizando el eje central de este epígrafe, *Tacones Lejanos* ilustra asimismo la feminización del bolero, siendo, decíamos, un fenómeno reciente. Esta película se inscribe plenamente en el nivel contextual del exotismo español debido a la intertextualidad en el manejo de las citas, a las evocaciones sociales y al uso de las tradiciones sonoras, donde se plasman los tópicos y los arquetipos culturales. Son canciones en las que «consecuentemente con la visión del mundo melodramático, la comprensión del amor se organiza a partir de dicotomías fácilmente identificables: el contraste entre realidad e ilusión; presencia y ausencia; luz y oscuridad, repitiéndose los *tropos* de la fatalidad y las imaginerías de la pasión» (Marco González, 2010: 180).

Los *cultural studies* han valorado muy especialmente las imágenes transmitidas por las figuras femeninas de la música popular, estudiando así detenidamente la expresión de la sexualidad, resaltando cómo los géneros populares refuerzan la deificación sexual de la mujer. Lucy Green justifica la existencia de un mayor número de mujeres cantantes en el hecho de que éstas no utilizan ningún instrumento, sino que hacen uso de un elemento natural (su voz) sin llegar a manipular tecnología. Cantar, así, reproduce la feminidad, ya que no hay una mediación material interruptora, creando asociaciones culturales:

La cantante que manifiesta un alto grado de atractivo sexual, afirma y reproduce categóricamente las mismas definiciones patriarcales de su feminidad [...] Con independencia de la calidad de su actividad musical y de su capacidad de controlar los significados intrínsecos, se la juzga por su exhibición [...] La imagen de la cantante asalariada, que exhibe su cuerpo y su voz en público, se ha relacionado en casi todas las sociedades con la de la seductora sexual (Green, 2001: 38 y ss.)

5. A modo de conclusión

Con estas palabras de Lucy Green, cerramos el presente artículo. En definitiva, hemos indagado hasta aquí en los mecanismos que intervienen en el proceso de creación musical, prestando una especial atención a las técnicas narrativas que forman parte del discurso fílmico y que contribuyen a la construcción de la feminidad.

Nuestro cometido en este breve trabajo se ha basado en intentar extraer la sustancia femenina de la gramática musical cinematográfica a partir de las interrelaciones existentes entre los parámetros que conforman su lenguaje.

Los resultados de esta propuesta nos han conducido hacia un sistema de comunicación simbólico compuesto por signos visuales, sonoros y verbales; así como a los recursos narrativos, discursivos, expresivos y formales; los mecanismos receptivos; y las técnicas de feminización audiovisual, trazando un entramado por el que descubrimos las relaciones entre fenómenos culturales y musicales; las representaciones de género en el cine a través de la música; y los arquetipos culturales e identidades sociales y colectivas.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR (1976): *El cine y la música*. Madrid, Fundamentos.
- BALÁZS, BÉLA (1978): *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BARTHES, ROLAND (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- BELLO CABALLERO, JUAN ANTONIO (2010): «De cantante pop a gran dama de la canción», en Antonio Castro (coord.), *Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ediciones J.C.
- BENAVIDES, JUAN ANTONIO CÉSAR (2014): «La aparente contradicción entre música e imagen en el cine», en C.I.N.E.M.A. *Composición e investigación en la música audiovisual*. Madrid, Vision Libros.
- BLANCO MALLADA, LUCIO (2010): «Música para el cine», en *Trama y Fondo*, n° 29, pp. 45-60
- CHION, MICHEL (1997): *La música en el cine*. Barcelona, Paidós.
- CITRON, MARCIA (1993): *Gender and the music canon*. Cambridge University Press.
- CRUCES, FRANCISCO (2002): «Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos», en *TRANS. Revista transcultural de Música*, n° 6 (artículo 2) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos> [accesado el 21 de septiembre de 2009].
- FOUCE, HÉCTOR (2004): *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid 1978-1985*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- FRAILE PRIETO, TERESA (2008): *La creación musical en el cine español contemporáneo*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- FRITH, SIMON (2001): «Hacia una estética de la música popular», en Francisco Cruces (coord.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta.

- FRITH, SIMON (2003): «Música e identidad», en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1999): «La cifra de Edipo», en: *Trama y Fondo*, n° 7, pp. 9-30
- GREEN, LUCY (2001) [1997]: *Música, género y educación*. Madrid, Morata.
- IGLESIAS SIMÓN, PABLO (2005): «Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: *Blade Runner* de Ridley Scott», en *Área Abierta*, n° 11, s/p
- JAKOBSON, ROMÁN (1985) [1963]: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Planeta Agostini.
- LÓPEZ ROMÁN, ANTONIO (2014): *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. (Tesis doctoral). UNED.
- MARCO GONZÁLEZ, ANA (2010): *Aquí me siento a cantar: presencias de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- MCCLARY, SUSAN (1991): *Feminine Ending. Music, gender and sexuality*. University of Minnesota Press.
- MORIN, EDGAR (2001) [1956]: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós.
- OLARTE MARTÍNEZ, MATILDE (2012): «La descripción musical del héroe: realzando los temas populares desde la creación incidental», en Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Arcibel Editores.
- PARDO, JOSÉ LUÍS (2007): *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- PIÑERO GIL, CARMEN CECILIA (2003): «La transgresión de Euterpe: música y género», en *Dossiers Feministes*, n°7, Dedicado a: No me arrepiento de nada: mujeres y música, pp. 45-64
- RAMOS LÓPEZ, PILAR (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid, Narcea.
- ROBERTSON, CAROL (2001): «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres», en Francisco Cruces (coord.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, VIRGINIA (2013): *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine de la filmografía española de los años sesenta*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- SANMARTIN ARCE, RICARDO (1993): *Identidad y creación, horizontes culturales e interpretación antropológica*. Barcelona, Humanidad.
- SANMARTIN ARCE, RICARDO (2010): «Creación y canto. La pena y la gloria del canto», en *AIBR*, Vol. 5, n° 2, pp. 169-188.
- SANTOS, LIDIA (2003): «Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe Contemporáneo», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, Núm. 205, pp. 953-968.

VILA, PABLO (1996): «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones», en *TRANS. Revista transcultural de Música*, n° 2 (artículo 14) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [accesado el 19 de noviembre de 2015].

Recibido el 3 de febrero de 2016
Aceptado el 10 de abril de 2016
BIBLID [1139-1219 (2016) 21: 175-193