



Universidad Autónoma del Estado de México  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



---

**La función de la banda sonora musical en la narrativa del cine: Análisis de los largometrajes El silencio de los inocentes, Los gritos del silencio y El origen**

**T E S I S**

Para obtener el grado de:

**Licenciado en Comunicación**

Presenta:

**Raúl Flores Estrada**

Directora de Tesis:

**Dra. En. C.S. Claudia Ortega Ponce**

Toluca, Estado de México, noviembre de 2022

## Contenido

Índice de tablas: .....	3
Introducción:.....	5
Capítulo 1: La comunicación y el funcionalismo .....	8
1.1 El Funcionalismo: origen sociológico y antropológico .....	8
1.1.1 El Funcionalismo y el modelo organicista .....	9
1.1.2 El Funcionalismo y la división social .....	10
1.1.3 El Funcionalismo en la antropología y la teoría de las necesidades.....	12
1.1.4 El Estructural Funcionalismo .....	13
1.1.5 El Funcionalismo y teoría de la acción social .....	15
1.2 Funcionalismo en la comunicación .....	17
1.2.1 Modelo matemático de la información .....	17
1.2.2 Investigación sobre medios masivos ( <i>Mass Media Research</i> ).....	20
1.2.3 Harold Lasswell y su modelo .....	21
1.2.4 Modelo del análisis del contenido .....	23
1.3 El análisis del discurso: la semiótica. ....	25
1.3.1 Ferdinand de Saussure y la semiología.....	26
1.3.2 Charles Peirce y la semiósis.....	27
1.3.3 Roland Barthes y el análisis del discurso.....	29
1.3.4 Retórica de la imagen y los niveles de sentido de la imagen.....	31
1.4 Teoría cinematográfica o filmología .....	33
1.4.1 Aproximaciones de las teorías cinematográficas y las teorías del mensaje. .....	36
1.4.2 Formalismo ruso y Sergei Eisenstein.....	37
1.4.3 La semiótica cinematográfica estructural .....	39
1.4.4 Christian Metz y el lenguaje cinematográfico.....	40
1.5 El lenguaje cinematográfico y el sonido: la banda sonora .....	42
1.5.1 La banda sonora musical.....	43
1.5.2 Las Unidades Semióticas Temporales: herramienta para el análisis de la banda sonora musical.....	46
Capítulo 2: La aplicación metodológica de las UST para el análisis de la banda sonora musical .....	49
2.1 Características y antecedentes de las UST: El modelo de los patrones temporales parametrizados de Xavier Hautbois.....	49

2.1.1 Patrones temporales parametrizados .....	50
2.1.2 Antecedentes de la utilización de las UST .....	57
2.2 Estudio de caso: Largometrajes y su banda sonora .....	61
2.2.1 “El silencio de los inocentes” (1991) .....	61
2.2.2 “Los gritos del silencio” (1984).....	63
2.2.3 “El origen” (2010).....	65
2.3 Primera parte del proceso metodológico: contabilización y recopilación de las UST en los largometrajes seleccionados. ....	67
2.3.1 Contabilización de las UST de las UST para nuestro trabajo: Ficha de contabilización propuesta .....	67
2.3.2 Recopilación de los resultados de la cuantificación: Tabla de recopilación de las UST propuesta .....	69
2.4 Segunda parte del proceso metodológico: Interpretación de los datos resultantes para la cuantificación de las Unidades Semióticas Temporales .....	71
2.4.1 El modelo de análisis de contenido en nuestro trabajo .....	72
2.4.2 Semiótica de Roland Barthes y los mensajes connotados y denotados.	75
Capítulo 3: Proceso de cuantificación de las UST en los largometrajes: las UST en “Los gritos del silencio” (1984), “El silencio de los inocentes” (1991), “El origen” (2010).....	78
3.1 Las UST en “Los gritos del silencio” (1984) .....	78
3.1.1 Resoluciones iniciales.....	85
3.2 Las UST en “El silencio de los inocentes” (1991).....	88
3.2.1 Resoluciones iniciales.....	96
3.3 Las UST en “El origen” (2010) .....	98
3.3.1 Resoluciones iniciales.....	109
3.4 Comparación de los resultados finales de la contabilización .....	110
Capítulo 4: Análisis cualitativo de los resultados de la cuantificación en los largometrajes: las UST en “Los gritos del silencio” (1984), “El silencio de los inocentes” (1991), “El origen (2010).....	111
4.1 El modelo de análisis de contenido y la conformación del registro en nuestro trabajo. ....	113
4.2 La codificación de las categorías: la propuesta semiótica de los mensajes denotados y connotados .....	119
4.2.1 Análisis semiológico de los mensajes denotados de las categorías propuestas en “Los gritos del silencio” (1984) .....	120

4.2.2 Análisis semiológico de los mensajes denotados de las categorías propuestas en “El silencio de los inocentes” (1991) .....	126
4.2.3 Análisis semiológico de los mensajes denotados de las categorías propuestas en “El origen” (2010) .....	131
Referencias: .....	142

#### Índice de tablas:

Tabla 1: Modelo de patrones temporales parametrizados.....	51
Tabla 2: Soundtrack de “El silencio de los inocentes” (1991).....	62
Tabla 3: Soundtrack de “Los gritos del silencio” (1984) .....	64
Tabla 4: Soundtrack de “El origen” (2010).....	66
Tabla 5: Ficha de análisis propuesta.....	68
Tabla 6: Tabla de recopilación del total de las UST .....	70
Tabla 7: Tabla de análisis para los mensajes denotados y connotados.....	76
Tabla 5: Ficha de análisis propuesta.....	79
Tabla 8: Ficha de contabilización LGDS con intervalos de tiempo definidos.....	80
Tabla 9: Ficha de contabilización LGDS con intervalos de tiempo y subdivisiones .....	82
Tabla 10: Contabilización de las UST en “Los gritos del silencio” (1984).....	83
Tabla 11: Números finales de las UST en “Los gritos del silencio” (1984) .....	84
Tabla 12: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempo definidos .....	89
Tabla 13: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempos definidos (parte 2).....	90
Tabla 14: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempo y subdivisiones .....	91
Tabla 15: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempo y subdivisiones (parte 2).....	92
Tabla 16: Contabilización de las UST en “El silencio de los inocentes” (1991).....	93
Tabla 17: Contabilización de las UST en “El silencio de los inocentes” (1991) (parte 2).....	94
Tabla 18: Números finales de las UST en “El silencio de los inocentes” (1991) ...	95
Tabla 19: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos .....	99
Tabla 20: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos (Parte 2) .....	100

Tabla 21: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos (parte 3)	101
Tabla 22: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos y subdivisiones	102
Tabla 23: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos y subdivisiones (parte 2)	103
Tabla 24: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos y subdivisiones (parte 3)	104
Tabla 25: Ficha de contabilización con intervalos de “El origen” (2010)	105
Tabla 26: Ficha de contabilización con intervalos de “El origen” (2010) (parte 2)	106
Tabla 27: Ficha de contabilización con intervalos de “El origen” (2010) (parte 3)	107
Tabla 28: Números finales de las UST en “el origen” (2010)	108
Tabla 29: Tabla de recopilación total de las UST con resultados finales	110
Tabla 7: Tabla de análisis para los mensajes denotados y connotados	112
Tabla 30: Construcción de categorías	116
Tabla 31: Mensaje de las categorías propuestas	118
Tabla 32: Tema, trama y género de “Los gritos del silencio” (1984)	121
Tabla 33: Análisis de los mensajes connotados y denotados para “Los gritos del silencio” (1984)	123
Tabla 34: Temática, género y trama de “El silencio de los inocentes” (1991)	127
Tabla 35: Análisis de los mensajes connotados y denotados para “El silencio de los inocentes” (1991)	129
Tabla 36: Temática, género y trama de “El origen” (2010)	132
Tabla 37: Análisis de los mensajes connotados y denotados para “El origen” (2010)	<b>Error! Bookmark not defined.</b>

## Introducción:

Este trabajo surge, en primera instancia, de nuestra intención de abordar las temáticas que siempre han sido de nuestro interés y de las cuales hemos estado familiarizados durante muchos años: el cine y la música. Por lo tanto, consideramos necesario la realización de investigación que pudiese juntar estas dos disciplinas como ejes temáticos esenciales. Por eso, seleccionamos a la banda sonora musical del cine como el objeto de estudio indicado. Sin embargo, esto generó un cuestionamiento el cual fungió como directriz fundamental para esta invitación: ¿Cómo estudiar la música desde la comunicación?

La música en el cine es generalmente reconocida y su importancia para este puede considerarse incuestionable. Sin embargo, esta fácilmente podría ser estudiada a través de la teoría musical y, por tanto, en acordes, notas, escalas y modos; los cuales son temas que le corresponden más a un enfoque artístico y de composición. Esto, aunque posible, evidentemente no fue nuestro objetivo, debido a que el trabajo tenía que partir a una formación en comunicación. El objetivo entonces, era explicar la importancia de la banda sonora musical en el cine, no a través de acordes y notas, sino de su subtexto narrativo. Es ahí donde surge la idea de tratar a la banda sonora musical a través de sus significados lingüísticos y textuales, lo que nos llevó al terreno de la semiótica. Por eso, seleccionamos nuestro tema: Las funciones cumplidas por la banda sonora para la narrativa del cine.

En este punto, la respuesta al cuestionamiento inicial, sobre cómo aterrizar el estudio de la banda sonora musical desde la comunicación, se volvió claro: la semiótica. Pero el camino a seguir se volvió aún más evidente gracias a las “Unidades Semióticas Temporales”, una herramienta metodológica relativamente nueva, propuesta por François Delalande (1941-), para el análisis de la musicalidad en las producciones cinematográficas, la cual resultó indispensable en la construcción del proceso metodológico que hemos construido. Aunado a lo anterior, encontramos al funcionalismo en la comunicación como la aproximación teórica adecuada para la delimitación del objeto de estudio. Nuestra lógica es simple: si el

cine mismo funciona como un sistema compuesto por distintos componentes, entonces el modelo funcionalista puede ser aplicado a este con el objetivo de estudiar sus elementos y como las interacciones entre estos cumplen la función final del sistema. Todo lo anterior, resultó en el planteamiento de nuestro objetivo general: Analizar por medio de las UST (Unidades Semióticas Temporales) el uso de la banda sonora musical en los largometrajes: “El silencio de los inocentes” (1991), “Los gritos del silencio” (1984) y “El origen” (2010), con el objetivo de explicar su función discursiva para la narrativa planteada.

Es importante resaltar, que los 3 largometrajes fueron seleccionados porque poseen algún tipo de reconocimiento (positivos o negativos) a sus bandas sonoras musicales, aunado a aquellos hechos a sus historias y demás componentes. Aunado a lo anterior, en el caso de los largometrajes “El silencio de los inocentes” (1991) y “El origen” (2010), ambos han sido parte de nuestros filmes favoritos, entre otras razones, por la banda sonora musical. Han sido estas razones, por las cuales consideramos estos 3 filmes como el estudio caso ideal al llevar a cabo nuestra investigación.

Este objetivo general devino en la formulación de algunos objetivos específicos, los cuales son resultado del planteamiento mismo de nuestro tema respecto al objetivo de estudio, así como la metodología que construimos. Estos objetivos específicos han sido los siguientes:

1. Definir el significado de la banda sonora y como se utiliza en el cine.
2. Establecer procedimientos metodológicos para el análisis cinematográfico.
3. Explicar los elementos narrativos presentes en el cine y como estos influyen en el discurso que se expresa.
4. Exponer qué son las Unidades Semióticas Temporales (UST), y por qué se utilizan como herramienta para el análisis de la música en el cine.
5. Aplicar las Unidades Semióticas Temporales (UST) en las bandas sonoras de los 3 largometrajes seleccionados.

6. Asociar las Unidades Semióticas Temporales, así la música en un sentido general, con los elementos comunicativos y discursivos de los largometrajes mencionados.
7. Considerar, de manera cualitativa, si la manera en la que fueron empleadas las bandas sonoras en las películas anteriormente mencionadas, ayudaron a la narrativa planteada por la trama, o no.
8. Aproximar de manera cualitativa a las bandas sonoras con la intención final que transmiten los largometrajes analizados.

Teniendo estos objetivos en mente, definíamos la hipótesis de nuestro trabajo, la cual es: La banda sonora musical en los largometrajes: “El silencio de los inocentes” (1991), “Los gritos del silencio” (1984) y “El origen” (2010), cumple una función importante para la narrativa, haciendo que la intención discursiva de los demás elementos del contenido, presentes en el largometraje, sea reiterada o reforzada a través de esta, al transmitir un mensaje que es coherente.

Sin más dilación, anticipamos la organización que tendrá el trabajo aquí planteado: el primer capítulo corresponde al apartado metodológico, donde sustentamos teóricamente la elección del funcionalismo y la semiótica como las aproximaciones adecuadas para la consecución de los objetivos planteados. Posteriormente, en el capítulo 2, construimos un proceso metodológico que está dividido en dos partes, una de índole cualitativa, donde se identifican y contabilizan las UST en las bandas sonoras musicales de los respectivos filmes y la otra de índole cuantitativa, donde estas mismas UST sirven para llevar a cabo un proceso de análisis de contenido, al construir categorías. Los capítulos 3 y 4 corresponden a estas dos etapas del procedimiento. Finalmente, están las conclusiones, donde damos resolución a los objetivos que nos planteamos.



## Capítulo 1: La comunicación y el funcionalismo

El objetivo del presente trabajo es analizar uno de los elementos que conforman las producciones cinematográficas, por lo tanto, este primer apartado se centrará en la revisión de la teoría funcionalista en la comunicación, con la finalidad de establecer las bases teóricas que permitan delimitar y analizar al elemento de la acción comunicativa específica de nuestro interés, es decir, la narrativa planteada por la banda sonora musical presente en tres largometrajes que hemos seleccionado. Para eso, realizaremos un recorrido conceptual desde el origen del funcionalismo en las ciencias sociales, hasta los principales postulados funcionalistas en la comunicación, al revisar sus principales exponentes y el contexto histórico en el cual surgieron los aportes teóricos

De esta manera, la utilidad del apartado será explicar por qué esta corriente teórica otorga las bases metodológicas y, por lo tanto, como emplearlas para realizar un análisis del discurso de un componente específico (un elemento diferenciador), el cual conforma una producción audiovisual (un sistema o un todo).

### 1.1 El Funcionalismo: origen sociológico y antropológico

El concepto de “funcionalismo” es referido en diversas ciencias: lingüística, psicología, arquitectura o comunicación. Sin embargo, considerando su origen tanto sociológico como antropológico, el cual abarca una gran variedad de autores y escuelas, consideramos necesario partir desde los orígenes y de esa manera, exponer los principales postulados y obras correspondientes, lo cual es el objetivo principal del siguiente apartado.

Partimos, entonces, de las ideas fundamentales precedentes al funcionalismo que fueron complementadas con el paso de tiempo y que gozan de una larga tradición en la historia de la teoría sociológica. Una de las que encontramos más importantes para explicar el origen sociológico del funcionalismo, es la metáfora organicista, la

cual permite explicar la concepción de la sociedad como el todo en el que las partes o componentes están interrelacionados, de manera que el resultado de esa interacción explica la existencia de cada componente y la del propio sistema social. Por otro lado, está la noción de función, que señala el papel que desempeña cada institución o fenómeno en su contribución a la continuidad de la estructura social (Beltrán, 2003).

### 1.1.1 El Funcionalismo y el modelo organicista

Entonces tenemos dos conceptos indispensables cuando se habla del funcionalismo: el modelo organicista de la sociedad y el concepto de función. Empecemos por el primero. Esta metáfora organicista que, si bien podría remontarse a mucho tiempo atrás, fue desarrollada en mayor medida por Herbert Spencer (1820-1903) de origen británico, quien fuera un filósofo, psicólogo, sociólogo y de ideas evolucionistas y positivistas.

Esa procedencia evolucionista se ve reflejada en la afirmación de que la sociedad está sujeta a un proceso de diferenciación y especialización progresivas, lo que lleva a un planteamiento organicista que explica el paso de lo simple a lo complejo. Por lo que, teniendo a la sociedad como un organismo, Spencer afirma explícitamente que los distintos órganos o instituciones desempeñan funciones diferentes y complementarias, necesarias para la existencia del todo. Para Spencer, las instituciones producen y refuerzan el orden social, en el que el conflicto se manifiesta como una anomalía, y todo cambio brusco, no evolutivo, como una peligrosa excepción. Él comparó algunas de las características de los organismos con las de la sociedad, tales como el tamaño mismo, las estructuras, la interdependencia de sus partes, la existencia de unidades de vida aún más pequeña, e incluso la afirmación de que ambas pueden ser destruidas por una catástrofe (Beltrán, 2003).

Tal como indica Spencer (2004):

La sociedad muestra un crecimiento continuo, en la medida en que crece sus partes se hacen diferentes, su estructura se hace más compleja, las partes diferenciadas asumen simultáneamente actividades que no solo son diferentes, sino que tales diferencias se relacionan de manera que se hagan mutuamente posibles ... La analogía entre una sociedad y un organismo es aún más clara teniendo en cuenta que cada organismo de un tamaño apreciable es una sociedad, y que en ambos casos las vidas de las unidades que los forman continúan por algún tiempo si la vida del agregado se interrumpe bruscamente, mientras que, si el agregado nos es violentamente destruido, su vida excede holgadamente de la duración de las vidas de las unidades que lo integran. La mutua influencia que se requiere entre las partes, que en una sociedad no es trasmisible de manera directa, lo es de manera indirecta (p.243)

De esta manera, consideramos que Spencer fue uno de los precursores, tanto del funcionalismo como de la sociología; siendo el modelo organicista, el aporte más útil sobre su obra al presente trabajo, debido a que será utilizado con el objetivo de explicar la utilidad del funcionalismo en nuestro estudio.

### 1.1.2 El Funcionalismo y la división social

No obstante, el origen del funcionalismo sociológico podría también remontarse hasta otro de sus fundadores: Emile Durkheim (1894), por lo que es posible considerarlo como una de las corrientes en las ciencias sociales más antiguas (Cadenas, 2016).

Emile Durkheim (1858–1917), uno de los padres de la sociología, establece en su obra “La división del trabajo social” (1848) como fuente de la vida social a la similitud entre dos conceptos importantes en su aporte: las conciencias y la división del trabajo. Él consideró a estas conciencias como notables entre las sociedades primitivas en las que existía “solidaridad mecánica”, impuestas por una ley

represiva, mientras que la división del trabajo es propia de las sociedades avanzadas en las que se manifiesta lo que él denomina “densidad dinámica” y en las que las reglas jurídicas definen la naturaleza y las relaciones de las funciones, sustentadas en las necesidades. (Merton, 2002)

Así, Durkheim buscó adoptar métodos y criterios propios de las ciencias físicas para la determinación de aquellas leyes sociales inductivas, las cuales, bajo condiciones dadas, se obtienen con necesidad. Por otro lado, Durkheim construye el término “tipología social”. Él afirma que cada una de las sociedades presenta una morfología propia que hace imposible la generalización, sin embargo, señala que es necesario estudiar cada uno de los tipos sociales como totalidades. A su vez propone la posibilidad de realizar un estudio a través de sus partes más simples. (Merton, 2002)

Sus propuestas se vieron desarrolladas con mayor profundidad en su obra “Las reglas del método sociológico” (1979); donde su metodología está presentada a manera de las ciencias naturales (tal como habíamos mencionado anteriormente) similar al método científico y donde expresó “pasos” a seguir para realizar una investigación de la sociedad, por lo que su obra fungía como “manual” o “instructivo”. Los postulados de esta obra eran de corte cuantitativo y estaban sujetos a la objetividad que el positivismo predicaba. En este libro, se realiza una crítica a lo escrito por Spencer, como indica:

...en toda la obra de Spencer el problema metodológico no ocupa ningún lugar; porque la Introducción a la ciencia social, cuyo título podría llamar a engaño, está consagrada a mostrar las dificultades y la posibilidad de la sociología, no a exponer los procedimientos que debe aplicar (Durkheim, 2001: 35).

Gracias a este interés por exponer un método aplicable, Durkheim enumera las principales ‘reglas’ para el estudio de los hechos sociales: La primera es el hecho de considerar a estos fenómenos como ‘cosas’; la segunda regla indica que la tarea del sociólogo debe ser definir las cosas de que se ocupa, para que él mismo sepa bien de qué se trata, por lo tanto, el sociólogo deberá deshacerse de todas sus prenociones. Finalmente, la última regla es tomada de las ciencias naturales, las

cuales descartan los datos sensibles que corren el riesgo de depender demasiado de la personalidad del observador, para retener las que exclusivamente presenten un grado suficiente de objetividad. En otras palabras, se indica que los datos tienen que ser recogidos de la manera más objetiva posible. (Durkheim, 2001). De esta manera resulta evidente el aporte de Durkheim a la sociología funcionalista, puesto a que estableció una base metodológica centrada en la función y necesidad; con una estructura basada en reglas, así como algunos conceptos claves tales como la división del trabajo o la solidaridad mecánica.

### 1.1.3 El Funcionalismo en la antropología y la teoría de las necesidades.

Prosiguiendo con el desarrollo del funcionalismo, considerando que en la Inglaterra de finales del siglo XIX acababa de ocurrir la revolución industrial, aunado a los cambios sociales que la proliferación de la industria, propició que el funcionalismo fuera adoptado en la antropología británica, siendo otro de los autores remarcables, Bronisław Malinowski (1884-1942), antropólogo y escritor de origen polaco. Fue el refundador de la Antropología social británica a partir de su renovación metodológica basada en la experiencia personal del trabajo de campo y en la consideración funcional de la cultura, además de tener una postura funcionalista.

Se puede partir afirmando que Malinowski dejó en su obra indicios sobre las ideas que retomó de Durkheim. Un punto de inicio es su concepto de función, el cual se expresa a partir de dos divisiones: la primera, de naturaleza metodológica, se refiere al estudio de las instituciones a partir de su interrelación funcional. La segunda, de naturaleza teórica, hace referencia al análisis de la contribución de las instituciones en el mantenimiento de la solidaridad social. La interrelación de las instituciones para Malinowski se basa en la afirmación de que un elemento cultural solamente adquiere significado en su relación con la totalidad (Romero y Liendo, 2002).

Para él, otro de los elementos importantes para en análisis de la sociedad es el concepto de “necesidad”. Por lo que consideramos indispensable ahondar más en

lo que Malinowski llamó 'la teoría de las necesidades'. En esta teoría, el 'hecho' es la afirmación de que ningún aspecto cultural puede llegar a entenderse si se separa de los otros aspectos que constituyen una cultura. De esa manera, para él sociedad es un todo orgánico y, por tanto, así debe ser estudiada. Ahora bien, en esta teoría de las necesidades, todo elemento cultural tiene una función que su vez posee un significado, pues sino habría dejado de existir. Lo importante es descubrir el papel que juega en relación con los restantes elementos de un sistema, esto es, cómo influye en éstos. Gracias a eso, establece que la unidad legítima de que parte el análisis cultural es la institución. Finalmente es la institución la que desarrolla una o varias funciones encaminadas a la satisfacción de necesidades. Las respuestas a estas necesidades, están dadas en la economía, el control social, educación y la organización política y la cultura (Romero y Liendo, 2002).

Podemos concluir con la observación que uno de los elementos clave para la teoría de las necesidades de Malinowski, es la existencia de la cultura, la cual tiene la obligación, a través de las instituciones (otro elemento importante), de cumplir las necesidades de los individuos. Esto tiene una relación con los postulados de Durkheim, en tanto mencionan las necesidades como resultado directo de la identificación de las funciones de la sociedad.

#### 1.1.4 El Estructural Funcionalismo

Durante los últimos años del siglo XIX en Inglaterra y con propuestas similares a las de Malinowski, Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955) fue un antropólogo considerado el padre del funcionalismo estructuralista, una corriente que añadió el concepto de "estructura" con más profundidad a los trabajos de autores anteriormente mencionados. Si bien la estructura ya había sido mencionada a través de la historia por diversas disciplinas, Radcliffe buscó encaminar el análisis funcional hacia su todo general, es decir, la estructura.

Al tratar de ahondar en la comprensión de las culturas "primitivas", sus funciones y desarrollo; él encontró más importante la búsqueda y construcción de datos

empíricos que ayudaran a entender las estructuras organizativas (puesto a que esto le pareció más útil en el análisis funcional). Por ello, no cesó de argumentar que se debe ir más allá de lo que los antropólogos funcionalistas llamaban cultura (probablemente refiriéndose a Malinowski) entendida por ellos como el origen de las funciones que presentaban los individuos, para entonces analizar los vínculos de los roles sociales como parte de una estructura o sistema coherente y articulado, pero sobre todo en movimiento, como lo que caracteriza cada una de las funciones en una sociedad, es decir, que el análisis de la estructura social es indispensable debido a que el estudio de las funciones de los órganos y sus relaciones en la sociedad llevara al análisis de la estructura en sí. (Marcial, 2012)

Eso nos lleva a una pregunta esencial: ¿qué era la estructura social? Como establece:

Las relaciones sociales, cuyo continuo entramado constituye la estructura social, no son uniones de individuos al azar, sino que están determinadas por el proceso social toda relación es tal que la conducta de las personas en sus interacciones con cada una de las otras está controlada por normas, reglas o patrones. De tal modo que, en cualquier relación dentro de una estructura social, toda persona sabe que se espera que se comporte de acuerdo a esas normas, se justifica esperando que otras personas hagan lo mismo. (Radcliffe, 1986: p.19)

Por lo tanto, para este autor la estructura es aquella organización de individuos en donde existen normas y reglas establecidas. En el aporte de Radcliffe, sólo entendiendo la estructura social, puede ubicarse a la función como elemento indispensable del sistema social, por lo que se reconoce que la base conceptual de su propuesta se organiza así: **estructura-proceso-función**, en la cual la función está determinada por la estructura gracias a procesos de organización (culturalmente ubicables) desde los que se establecen formas de organización, instituciones y roles sociales. Siendo esta afirmación, el eje central su estructural-funcionalismo (Marcial, 2012).

### 1.1.5 El Funcionalismo y teoría de la acción social

Ya en el siglo XX, otro sociólogo de ideas funcionalistas, Talcott Parsons (1902-1972), propuso la “teoría general de la acción” que tiene como conceptos fundamentales al “sistema”. Para él, un “sistema de acción” tiene que ver con una organización duradera de la interacción entre lo que dominaba un “actor” y una “situación”. Parsons tomó como punto de partida a los aportes de Durkheim, Malinowski e incluso de Weber, especialmente en la idea de acción. Como se afirma:

El punto de partida fundamental es el concepto de los sistemas sociales de acción. En este sentido, la interacción de los actores individuales tiene lugar en condiciones tales que es posible considerar ese proceso de interacción como un sistema (en el sentido científico) y someterlo al mismo orden de análisis teórico de que sido aplicado con éxito a otros tipos de sistemas en otras creencias (Parsons, 2009: p. 7)

En su propuesta, Parsons delimita al sistema general de acción compuesto por un conjunto de subsistemas caracterizados según las funciones primarias que satisfacen para el mantenimiento de los límites con respecto al ambiente: el organismo conductual, que se liga a la adaptación; la personalidad, al logro de metas; el subsistema social, a la integración; y el sistema cultural, al mantenimiento de patrones. Este último debe legitimar el orden normativo de la sociedad, según el cual se definen derechos y prohibiciones de sus miembros, es decir que debe ser la base de la justificación del orden institucionalizado. En otras palabras, la tradición cultural es un sistema de símbolos relativamente estables cuya significación no depende de situaciones particularizadas, y que debe funcionar en la interacción de una pluralidad de actores (Giordano, 2014; Parsons, 2009).

Otro elemento importante es la ideología, que es un sistema de creencias compartido por los miembros de una colectividad, y por ello, parte del núcleo más abarcador del sistema cultural. Dentro de la función que unifica a los sistemas de creencias: delinear los criterios de evaluación de la validez de las orientaciones



cognitivas, la ideología se encarga, específicamente, de orientar la institucionalización evaluativa de la colectividad, utilizando criterios empíricos para interpretar su naturaleza, los procesos que la llevaron a la situación en que se encuentra, las metas que orientan las acciones de sus miembros y su relación los acontecimientos futuros. Ahora bien, aunque la ideología en un sentido general sea un sistema empírico de creencias compartido por todos los miembros de una sociedad, no puede ser interpretada como un todo homogéneo, sino que es posible identificar dentro de ella distintas colectividades (Giordano, 2014).

Es posible concluir gracias a la revisión anterior a los autores mencionados, fue en el siglo XIX cuando las reflexiones sobre la sociedad alcanzaron la dimensión de ciencias, gracias a dos etapas: la funcionalista y la estructuralista. Por tanto, el surgimiento y la consolidación de las ciencias sociales están marcados por los conceptos de sistema y estructura, los cuales fueron utilizados para explicar los fenómenos sociales. Entonces, el funcionalismo es una teoría que ve a la sociedad como un conjunto de elementos interdependientes, que no pueden existir sin el otro (como un “organismo” y a sus estructuras como “órganos”) en función de sus necesidades, las cuales se satisfacen mediante tareas aplicadas con un objetivo en común (Cadenas, 2016; Giraldo et al, 2008).

Podemos observar la evolución de los postulados funcionalistas y cómo estos fueron aplicándose como herramienta de estudio de la sociedad, no obstante, el funcionalismo sociológico explicado hasta este punto resulta muy lejano para poder ser aplicado al estudio de las producciones audiovisuales y, sin embargo, podría decirse que estas funcionan como un sistema compuesto de múltiples elementos, con el objetivo en común de transmitir un mensaje, similar a las sociedades. Este es un primer indicio de la utilidad de esta teoría de la comunicación con nuestro trabajo. Sin embargo, debido a la aseveración anterior encontramos que el tema debe ser abordado desde la comunicación, debido a que este enfoque y área del conocimiento adecuadas para llevar a cabo nuestro trabajo.

## 1.2 Funcionalismo en la comunicación

Con el fin de la segunda guerra mundial (1939), los emergentes medios masivos de comunicación y su uso en la propaganda habían tenido un impacto importante en la sociedad de Estados Unidos y Europa, y, por ende, se convirtieron en un objeto de estudio para muchos teóricos, tal como veremos más adelante, destacando la televisión, la radio y posteriormente el cine. Gracias a esto, el funcionalismo del siglo pasado fue usado como herramienta en la nascente disciplina de la comunicación.

Por eso, encontramos importante exponer las teorías de corte funcionalista que surgieron en la comunicación durante el siglo XX, con el objetivo de explicar la relación entre funcionalismo y nuestro objeto de estudio, es decir, el cine.

### 1.2.1 Modelo matemático de la información

En el contexto de posguerra, los matemáticos Claude E. Shannon y Warren Weaver establecieron, a finales de los años 40 la “teoría de la información” (Mathematical Theory of Communication), la cual explica las leyes que rigen la transmisión y el procesamiento de la información, así como de la capacidad de los sistemas de comunicación para transmitir y procesar información, aplicada a un contexto informático. Como señala Aguado (2004): “La comunicación es definida por Shannon y Weaver como la transmisión de información en un mensaje entre dos instancias (receptor y emisor) por medio de un canal en un contexto que afecta a la transmisión” (p.28). Por eso, Shannon propone el “sistema general de comunicación”:

**Emisor= Mensaje= Receptor**

Consideramos que esta propuesta teórica marcó el inicio del funcionalismo en los estudios de la comunicación, debido a que se veía al proceso comunicativo como un sistema, en palabras de Giraldo et al (2008) “... porque en la teoría función y

sistema son términos complementarios, en otras palabras, las relaciones dentro de los sistemas se llaman funciones, una ciencia que explique sus objetos en términos de funciones es funcionalista.” (p.28). A continuación, presentamos el modelo:

**Figura 1. Modelo matemático de la comunicación**

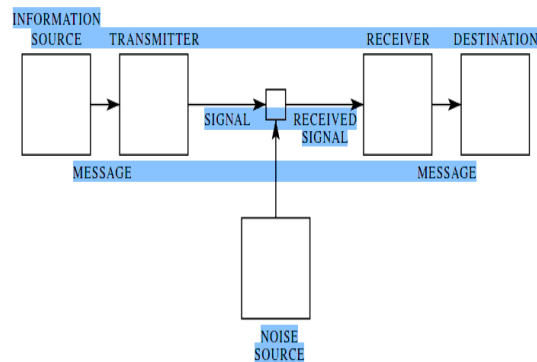


Fig. 1—Schematic diagram of a general communication system.

**Fuente: Shannon,1948: p.2**

El modelo de Shannon era de naturaleza informática y, por ende, hacía uso de fórmulas matemáticas que no encontramos relevante añadir. Sin embargo, su propuesta de comunicación fue aplicable también en el proceso de comunicación humana y por eso fue utilizada como base para el modelo central en la comunicación. Como afirma Aguado (2004)<sup>1</sup>:

Una vez que fue publicada, la TI<sup>2</sup> tuvo una aceptación sin precedentes en el mundo científico. Su utilidad en el ámbito de las ingenierías, y muy especialmente de la ingeniería de las telecomunicaciones, era incuestionable... Su utilización en el ámbito de las ciencias humanas fue también muy rápida... A partir de las incorporaciones de Jakobson en lingüística y de Lévy-Strauss en antropología, los procesos de comunicación humana pasaron a ser entendidos como un intercambio sucesivo de

<sup>1</sup> El texto “Introducción a las teorías de información y comunicación” por Juan Miguel Aguado (2004), ha sido una fuente importante para la construcción del presente trabajo, debido a su estructuración e información.

<sup>2</sup> TI es una abreviación de “Teoría de la información”.

mensajes con información... Los primeros estudios sobre comunicación colectiva, nacidos al amparo de la psicología y la sociología en los años 30-40, adoptaron también el modelo comunicacional de la TI (p.33).

Así pues, a pesar de este enfoque en la matemática e informática, el modelo matemático de la información estableció los elementos fundamentales del esquema que más adelante sería adoptado por la comunicación: emisor, fuente, receptor, mensaje, canal, ruido, etc. Los cuales deben ser abordados de manera puntual:

- Fuente: grupo de signos disponibles para constituir el mensaje y el tipo de interacción existente entre ellos.
- Emisor: instancia objetiva que es el punto de partida de la transmisión, genera el mensaje por medio de la selección de una serie de señales. Se codifica el mensaje por medio de un código.
- Señal: Unidades de transmisión discretas cuantificables y computables independientemente del sentido.
- Mensaje: repertorio de señales seleccionadas para ser enviadas por el emisor.
- Canal: medio físico por la cual la señal se envía.
- Código: sistema de transcripción que posibilita enviar el mensaje.
- Receptor: instancia objetiva que es el punto de llegada de la transmisión y la instancia descodificadora.
- Destino: punto de convergencia del proceso de comunicación.
- Ruido: todo componente externo a la comunicación que perjudica a ésta.

(Aguado, 2004)

Ahora bien, encontramos fundamental revisar este modelo debido a que esquematiza a la acción comunicativa de una manera estructurada y organizada por sus elementos y funciones, es decir, continua con el paradigma del funcionalismo. En nuestro trabajo es importante retomar la esquematización de la comunicación presentada en este modelo, en tanto delimita los elementos de la acción comunicativa, lo que se traduce en enfoques específicos de investigación. De esa

manera, resulta útil ubicar el papel del mensaje de una producción audiovisual en este esquema, para así reconocer los elementos que la rodean y de esa manera, analizar solo aquellos que son de nuestro interés.

### 1.2.2 Investigación sobre medios masivos (*Mass Media Research*)

Tal como habíamos mencionado anteriormente, durante los primeros años del siglo XX, surgió la investigación en comunicación de masas, debido al desarrollo e implantación de los medios masivos por excelencia (la radio y la TV). En este contexto de reorganización política de la vida social en donde la actividad persuasiva y el estudio de las tendencias psicosociales a gran escala adquirieron una relevancia sin precedentes, nace la “mass media research” o “investigación sobre medios masivos”, considerando como medios masivos a aquellos que se dirigen a públicos relativamente grandes, heterogéneos y anónimos, donde sus mensajes se transmiten para llegar a la mayoría de las audiencias. Su estudio se enfocó en dos elementos: por un lado, las transformaciones que a nivel individual (es decir, en el sujeto social concreto) que produjeron las nuevas formas de comunicación, con sus peculiares características de difusión, participación, configuración del mensaje. Por el otro lado, los cambios sociales, a escala grupal y a gran escala, que esos nuevos procesos comunicativos produjeron, así como su interrelación con otros (Aguado, 2004).

Los estudios sobre medios masivos adecuaron la metodología de los enfoques conductista y funcionalistas a la comunicación. A partir del grupo de investigadores y teóricos de la Escuela de Chicago, proliferaron los estudios empíricos de índole conductista sobre la sociedad americana de la época (comunidades de inmigrantes, problemas de integración, distribución de recursos económicos, desequilibrios sociales, etc.) y especialmente en los medios de comunicación de masas y los fenómenos asociados a su actividad se le denominó como ‘sociología de la comunicación de masas’. De esta manera es posible comprender la relevancia que

adquirieron la televisión, la radio y el cine, es decir, los medios de comunicación de masas (Aguado, 2004).

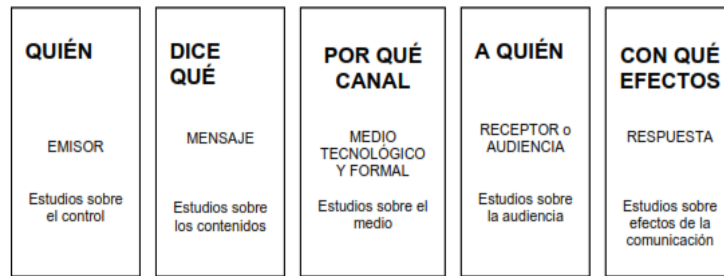
### 1.2.3 Harold Lasswell y su modelo

Uno de los padres fundadores de la “mass media research” fue Harold Dwight Lasswell (1902-1978), sociólogo estadounidense, quien se especializó en el estudio de la propaganda y su influencia en la configuración de la opinión y actitudes, ya que en su tesis doctoral analizó las estrategias de propaganda durante la primera Guerra Mundial y el papel que jugaron los incipientes medios de comunicación de masas. Por otro lado, durante su estancia en la Universidad de Chicago, Lasswell se ocupó de estudiar los procesos electorales y la cuestión pública. Durante la segunda Guerra Mundial el gobierno le otorgó la dirección de la Oficina de Información Bélica. En ella, Lasswell estudió sistemáticamente la propaganda nazi y sentó las bases para las estrategias de propaganda americana. Esta oficina daría lugar a una amplia corriente de investigación en torno a los procesos electorales y la propaganda política, decisiva para los estudios sobre opinión pública (Aguado, 2004).

Pero la aportación que consideramos más importante para los objetivos de este trabajo es su modelo funcionalista de la comunicación, el cual parte de su afirmación: “La forma conveniente de describir un acto de comunicación es responder a las siguientes preguntas: ¿Quién dice qué, en qué canal, a quien, con qué efecto? (Lasswell, 1948: p.1).

Es este cuestionamiento da lugar al primer modelo de la comunicación de masas, pues adapta el de Shannon y Weaver a la comunicación social, al conservar los elementos esenciales de éste (emisor, mensaje, canal, receptor). Por su parte, añade una cuestión clave desde el punto de vista de la propaganda: el efecto de la comunicación (Aguado, 2004). A continuación, se muestra un esquema del modelo:

**Figura 2: Modelo de Lasswell**



**Fuente: Aguado, 2004: p. 201**

El estudio científico del proceso de comunicación desde este modelo se concentra sobre alguna de las siguientes preguntas. Por tanto, el área de investigación se puede dividir en distintos enfoques de análisis. Cuando se estudia el "quién", es decir, al emisor, se estudian los factores que inician y guían el acto de comunicación y se le llama "análisis del control". Cuando el estudio se centra en el "qué"; se trata del "análisis de contenido"; el cual se subdivide en el estudio tanto del significado, como del estilo del contenido, refiriéndose el primero al mensaje, y el segundo, a la disposición de los elementos que componen al mensaje. Cuando el estudio se interesa en el canal de la comunicación, tal como la radio, la prensa o el cine, puede decirse que se realiza un "análisis de los medios de comunicación". Cuando la principal preocupación son las personas quienes reciben los mensajes de los medios de comunicación, se habla del "análisis de la audiencia". Finalmente, si el impacto en las audiencias es el foco de interés, se le denomina "análisis de los efectos". (Lasswell, 1948).

Ahora bien, esta segmentación funcionalista de los tipos de análisis otorga una directriz clave para el uso de esta teoría en nuestro trabajo, por lo que resulta importante traducirla a términos relacionados con la producción cinematográfica. Con base en lo anterior, podemos definir que, si nos interesase el estudio sobre los directores y todo el personal involucrado en mayor medida en la creación de un largometraje en específico, usaríamos el análisis de control. Si el cine como medio de comunicación y la manera en la que es distribuido fuesen el objeto de

investigación, hablaríamos del análisis de los medios de comunicación; y si quisiésemos estudiar al tipo y cantidad de personas quienes lo consumen, se trataría del análisis de la audiencia.

No obstante, dado que un elemento en concreto, es decir, la banda sonora musical y como se emplea en la narrativa de ciertos largometrajes son nuestro objeto de estudio, el presente trabajo se centrará específicamente en el análisis del contenido.

#### 1.2.4 Modelo del análisis del contenido

Una vez definida nuestra área de interés en el sistema complejo que representa una producción audiovisual y, por ende, seleccionando al análisis de contenido como herramienta de trabajo, es importante definir a que nos referimos.

Bernard Berelson, escribió en 1952, "Content Analysis in Communications Research" desde una perspectiva esencialmente funcionalista, donde realizó un análisis de la propaganda de guerra nazi e incluso desarrolló un método de estudio de los mensajes de los medios. A esta propuesta se le conoce como análisis de contenido (Giraldo et al, 2008). Estos análisis de propaganda realizados tanto por Berelson, como por Lasswell durante la Segunda Guerra Mundial, serían recogidos y sistematizados por A. L. George en su trabajo que, junto con el texto de Berelson, han sido considerados como contribuciones principales a la conceptualización de los objetivos y los procesos de análisis de contenido.

La definición de Berelson (1952) expresaba que: "El análisis de contenido es una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación" (p.18). Sin embargo, Klaus Krippendorff (1990), otro autor del análisis del contenido, complementó la definición: "El análisis de contenido es una técnica destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a un contexto" (p.28).

Ahora bien, para especificar las funciones del modelo de análisis del contenido, es decir, indicar para qué se utiliza, se enlistan los 3 tipos más comunes: 1) Del



contenido semántico, el cual consiste en la clasificación de los signos según su significado; este tipo puede ser de designaciones o análisis de temas donde se contabiliza el número de veces que aparecen referencias a determinadas situaciones u hechos sociales (expresadas de una manera específica), a su vez puede observarse una clasificación de los signos o categorías del mensaje según sus causas o efectos probables. 2) Del vehículo del signo, que consiste en la clasificación del contenido según sus propiedades psicofísicas. Este ha sido tradicionalmente de tipo descriptivo, y por tanto su objetivo principal es la descripción de ese contenido, de su fondo o de su forma. Sirve (entre otras cosas) para analizar el contenido de la comunicación en términos de sus objetivos explícitos o implícitos. Esta variante del análisis de contenido está enfocada hacia la forma del mensaje se caracteriza por producir determinados tipos de generalizaciones que proceden de la comparación de contenidos de comunicaciones de distinto origen. 3) De contenido de tipo inferencial, donde el contenido de los mensajes es analizado con el fin de apoyar conclusiones acerca de cuestiones no relacionadas al contenido. Estas conclusiones pueden referirse al origen, al autor, a las causas, o las condiciones antecedentes de la comunicación; o a los efectos de la misma. Esto sirve para identificar las intenciones y otras características de los creadores de las comunicaciones, así como qué actitudes y comportamientos son consecuencia de los mensajes usados (Aigner, 1999).

La variante del vehículo del signo, resulta especialmente útil para nuestro trabajo debido a su naturaleza descriptiva, pues uno de los objetivos principales propuestos es la revisión de las características psicofísicas de la banda sonora musical; con la finalidad de realizar una descripción detallada para dilucidar los mensajes que se emplearon. Por su parte, la variante de tipo inferencial, también es útil gracias a que, una vez realizada la descripción, se buscará construir inferencias respecto a las funciones cumplidas. En otras palabras, nuestro trabajo tiene como objetivo la realización de un análisis estructurado de la banda sonora musical, en función de sus características, para explicar los mensajes que transmite y, por lo tanto, exponer las funciones cumplidas respecto a la narrativa del filme y la suma de todos sus elementos.

En conclusión, el funcionalismo es una herramienta útil para este trabajo, en tanto retomamos la metáfora organicista, la cual aplicamos a nuestro contexto al comparar un largometraje con un “organismo”, donde cada elemento que lo compone es un “órgano” que cumple una función. Ahora bien, estas funciones están sustentadas en una necesidad y, por tanto, deben ser estudiadas como un todo funcional, es decir, como un sistema.

Por otro lado, debido a que el cine es un medio de comunicación masivo, el funcionalismo en la comunicación es el enfoque apropiado para nosotros. De esa manera, el modelo de Shannon y posteriormente, el de Lasswell son fundamentales, pues aportaron conceptos básicos como la estructuración de los elementos en la acción comunicativa, lo que devino en conceptos como: canal, emisor, receptor, efecto, etc. Lo que, a su vez, se traduce en distintos tipos de análisis de la acción comunicativa, sustentados en preguntas específicas. Así, podemos definir el tipo de análisis más adecuado para nosotros. Ya que los mensajes de la banda sonora musical y sus funciones narrativas son nuestro objeto de estudio, es decir, que nuestro objeto de estudio es un componente del contenido del cine como medio de comunicación, establecemos que el análisis de contenido es la aproximación teórica del estudio de la comunicación necesaria.

Como resultado de lo anterior, indicamos que el funcionalismo y sus modelos en la comunicación son instrumentos importantes para la realización de este trabajo, debido a través de estos podemos organizar de manera estructural nuestro objeto de estudio y explicarlo por sus funciones, lo que se traduce en metodologías de estudio específicas y delimitadas.

### 1.3 El análisis del discurso: la semiótica.

La siguiente tarea importante en nuestro trabajo es indagar sobre el discurso que expresa la banda sonora musical en los largometrajes seleccionados. Con esa meta, consideramos a la semiótica como el instrumento apropiado para el análisis

de los signos presentes en el sistema que representa una producción audiovisual. Por eso, este apartado busca desarrollar la definición y contenido de la semiótica en función de sus objetivos y estructuras. Por lo que será realizada una revisión considerando sus objetos de estudio, así como los postulados que resulten más adecuados para el objetivo final.

De esta manera, este segundo apartado tiene como objetivo una aproximación teórica de la semiótica, debido a que encontramos a esta como una herramienta útil, a fin de realizar el análisis de los signos que representa nuestro objeto de estudio, es decir, la banda sonora musical. Lo anterior es debido a que comprender el discurso detrás de la musicalidad empleada es uno de los objetivos fundamentales de nuestra investigación.

### 1.3.1 Ferdinand de Saussure y la semiología

A principios del siglo XX, los teóricos Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839-1914) llegaron de manera separada a la conclusión de que el objeto último del lenguaje y del pensamiento era el mismo: el sentido y el signo. Por lo que establecieron la necesidad de una "ciencia general del sentido" que llamaron también de maneras parecidas: semiología y semiótica, pues ambos recurrieron a la raíz griega *semeion* = *signo*. Saussure, quien fue uno de los lingüistas más importantes de su época, sustentó su concepto de semiología con la corriente del estructuralismo. De manera que planteaba que el significado y la organización de una lengua dependían esencialmente de la posición y la relación entre los diferentes elementos (signos, palabras, oraciones). Por otro lado, estableció que la lengua y el signo, son vehículos de ideas (Magariños, 1983). Una de las preocupaciones de Saussure, era diferenciar los conceptos de "lengua" y "lenguaje", debido a que ambos habían sido utilizados por la lingüística clásica de manera indistinta. La intervención científica de Saussure tuvo por objeto determinar ciertas características estructurales que lograsen delimitar a la "lengua" y el "lenguaje". En un primer momento, Saussure considera al lenguaje como la totalidad que significa la facultad de individuos para comunicarse, una de cuyas partes (esencial) es la lengua.

Después añade que la lengua es, a la vez, un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias para permitir el ejercicio de esta facultad entre los individuos. Por otro lado, Saussure también realiza la diferenciación entre lenguaje y habla, en donde indica que la lengua es la suma de imágenes verbales sumadas, y de esa manera se trata de un componente de naturaleza social, mientras que el habla es el acto individual de la lengua, es decir, la práctica de esta (Magariños, 1983).

No obstante, su aportación más importante, al menos para este trabajo, es su concepto de signo, el cual es una entidad de dos partes: significado, donde 'significante' es lo que él llama "imagen acústica", por ejemplo, una palabra; mientras que el 'significado' es la idea o concepción mental que se tiene sobre ese significante. A su vez indica que este proceso de signo es arbitrario y el carácter, lineal. (Saussure, 1945)

**Figura 3: Partes del signo según Saussure**



**Fuente: Elaboración propia**

Gracias a esta concepción bipartita de signo, tenemos un primer acercamiento a la utilidad de la semiótica, o en ese caso, la semiología al estudio de los signos en nuestro trabajo, ya que surge el concepto de significado, el cual será importante más adelante.

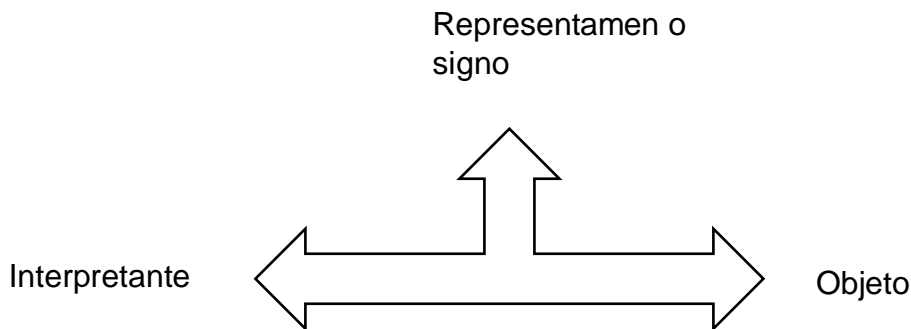
### 1.3.2 Charles Peirce y la semiósis

Anteriormente mencionamos a Charles Peirce, quien fue un filósofo, lógico y pedagogo americano que, por su parte, concibe el estudio de los signos como el marco teórico del cual dependen multitud de disciplinas, desde la medicina hasta la

lingüística. A diferencia de Saussure, Peirce llamó “semiótica” al estudio del signo y su perspectiva se centra en los aspectos lógicos y epistemológicos de la semiótica, es decir, en el papel que juega el sentido en nuestro modo de entender el mundo que nos rodea. Este enfoque de la semiótica puede ser entendido como una Teoría general de los hechos de la comunicación, puesto que trata de cualquier modo de producción y reproducción de significado (Aguado, 2004).

Aunado a lo anterior y diferenciándose aún más de la propuesta de Saussure, él indica que el signo es siempre una relación de tres términos:

**Figura 4: Modelo de semiósis según Peirce**



**Fuente: Elaboración propia**

El representamen es todo aquello que está en lugar de otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades, es decir, que siempre significa algo para alguien. Esta idea es similar a la imagen acústica de Saussure. Mientras que el objeto es aquel elemento de la realidad cuyo lugar está en el representamen. El interpretante, por su parte, funciona como el sentido general del signo, en otras palabras, es la abstracción mental individual que permite relacionar el objeto y el representamen (Aguado, 2004).

Por su parte, Peirce le llama “semiósis” a una acción o influencia que implica la cooperación de los tres elementos, los cuales intervienen en todo acto significativo. El hecho de que la semiósis, según él, sea necesariamente una relación trídica

implica que no pueda entenderse el objeto sin el signo ni sin el interpretante, y a éste sin su relación con los otros dos. Y puesto que la semiósis es fundamentalmente una acción, la mejor forma de definir el interpretante es el de efecto de esa acción (Castañares, 2006).

Una cuestión importante para de Peirce es la clasificación de los signos la cual no deja de ser una cuestión formal, surgida del ejercicio combinatorio de las tres categorías fenomenológicas y de las diversas modalidades en que se manifiesta el objeto y el interpretante de los signos. Es desde luego indispensable conocer las definiciones de esas tres clases de signos: Los iconos, que son los que tienen una semejanza con el objeto, pues se parecen a este; los índices, que son aquellos que hacen referencia al objeto, anticipando continuidad; y los símbolos, que tienen una relación convencional con el objeto, normalmente contruidos por el ser humano y asociados por medio de un acuerdo social (Castañares, 2006; Magariños, 1983).

Encontramos que la visión tripartita y universal de Pierce nos ofrece una explicación más detallada del proceso de "semiósis", es decir, como sucede el fenómeno de asociación de un objeto existente en la realidad, para realizar un proceso mental y convertirlo en un signo, dotado de una significación. Así, esta propuesta puede explicar el proceso de semiósis aplicada a la música, debido a que no se limita solo al proceso del lenguaje, sino que posee una naturaleza general. La música es un objeto existente en la realidad que, acompañado de un interpretante, se convierte en un signo con todas sus características y por eso la importancia de la semiótica según Pierce para este trabajo.

### 1.3.3 Roland Barthes y el análisis del discurso

Debido a que los discursos suelen ser uno de los objetos esenciales de investigación por parte de los científicos sociales, la labor de un analista de discurso debe ser la de describir las regularidades de las realizaciones lingüísticas empleadas para comunicar significados e intenciones, así como describir, el investigador, comprender e interpretar el discurso.

En este momento de nuestro trabajo es donde entra el aporte de Roland Barthes (1915-1980), semiólogo y filósofo francés que retoma el estructuralismo y el enfoque lingüístico de la semiología de Saussure, quien estaba interesado fundamentalmente en la relación entre lengua y sociedad. Este interés se vio reflejado en la afirmación de que la sociedad de masas estructura lo real a través del lenguaje, enfatizando la importancia de los textos en lo social, llevándolos a un nivel lingüístico. Por lo que se centró en el análisis semiológico para la aplicación del método estructural a todos los fenómenos sociales (Alonso et al, 2006). Tal como indicó:

En general, el análisis estructural del relato no clasifica las acciones (llamadas funciones por Propp ) antes de haberlas especificado mediante el personaje que es el agente o el paciente; en lo que a esto se refiere, el análisis debería hacer notar que las concatenaciones se producen casi siempre entre dos o tres partícipes; en una concatenación como actuar/ reaccionar hay evidentemente dos agentes distintos; pero esto supone un grado ulterior del análisis ; desde el punto de vista de una estructuración simple (Barthes, 1993: p. 211).

Él establece que el “análisis estructural” es donde se identifican los signos y códigos dentro del texto que, debajo de lo natural, ocultan lo social. Esto significa que, desde esta postura, los sistemas semiológicos construyen lo social, a través de los relatos, los textos, los discursos. Existe una acotación fundamental, pues Barthes indica que no existen signos naturales, sino que todos son culturales, aunque las instituciones pretendan naturalizar los signos a través del lenguaje. En su obra *Mitologías (1957)*, él busca identificar lo ideológico en la sociedad, lo que es descubrir el sentido verdadero de los discursos. Para esto, y como otros autores estructuralistas, busca entender el significado del discurso y las relaciones que estructuran los diferentes elementos de los textos. Como habíamos mencionado anteriormente, su análisis es de naturaleza lingüística y por tanto establece una homología entre la oración y el discurso, transfiriendo las propiedades semióticas de un nivel al otro (Alonso et al, 2006). Como afirma:

En efecto, la ideología general tiene su correspondencia en significantes de connotación que son específicos según la sustancia elegida. Llamaremos connotadores a estos significantes y retórica al conjunto de los connotadores: la retórica, por lo tanto, aparece como la cara significativa de la ideología (Barthes, 1986, p.45).

Ahora bien, es necesario precisar que el análisis estructural del discurso tiene como objetivo definir las reglas que hacen que un discurso funcione, por lo que se reduce el discurso a un esquema lógico de relación entre elementos. Barthes menciona que cada individuo, en principio, interpreta individualmente su relación con los signos, a través de interacciones discursivas. Sin embargo, las interpretaciones que esos individuos hacen de los signos no van a ser individuales, sino que estarán mediadas por la realidad social. La comunicación entre los diferentes miembros de una comunidad se realiza a través de sistemas de signos, de los cuales el lenguaje es el más importante. Este es creado socialmente, por lo que se impone al individuo filtrando su percepción y construyendo su conocimiento del mundo. El significado de las palabras es atribuido a partir de las interpretaciones dominantes en la sociedad. Esto es un primer indicio a lo que él llama mensaje connotado y mensaje denotado (Alonso et al, 2006).

Respecto a lo anterior, se puede decir que diferencia de Saussure, quien afirmaba que la asignación de los signos y el lenguaje son un fenómeno completamente arbitrario, Barthes indica que todo se trata de una construcción creada por el colectivo social, y de esta manera es que se conforman los discursos.

#### 1.3.4 Retórica de la imagen y los niveles de sentido de la imagen

Es importante mencionar que una producción cinematográfica es un tipo de discurso narrativo fundamentalmente compuesto de imágenes. Por esa razón, encontramos adecuado usar la propuesta la retórica del mensaje y la lectura del sentido en la imagen (Macías, 2007).



Esta propuesta planteaba las siguientes preguntas sobre las imágenes y sus significaciones: ¿Cómo se lee el sentido de una imagen? ¿Dónde acaba ese sentido? Y si acaba, ¿qué hay más allá? Ante estas cuestiones, Barthes propone tres mensajes, existentes en una imagen: el mensaje lingüístico, el de denotación y el de connotación. El primero se refiere a si la imagen está acompañada por un soporte textual, es decir, de algún tipo de palabra; afirma que en este mensaje que existen dos funciones: el anclaje y relevo; entendiendo al anclaje como la relación entre el texto y la imagen para fijar el sentido que muestra, por lo que casi todo lo que expresa el texto ya está "dicho" en la imagen, pero que, ayuda a dar con el nivel adecuado de percepción; mientras que el relevo hace referencia al uso de texto para agregar cierta información que no está presente en la imagen, por tanto, es usado en el cine, por ejemplo. El segundo mensaje, el denotado, consiste en observar los "elementos análogos", es decir, los objetos literales presentes en la imagen, sin interpretaciones a priori que le den sentido; no obstante, Barthes dice que es imposible encontrar una imagen literal en estado puro. Finalmente, el mensaje connotado, que es fundamentalmente un sistema codificado cuyos signos provienen de un código cultural, por lo que existen diversas lecturas de una misma imagen, las cuales estas sustentadas en los diferentes saberes utilizados en la imagen (un saber práctico, o nacional, o cultural, o estético), en otras palabras, la connotación es la lectura individual de los elementos de una imagen, con base en los elementos y conocimientos culturales desde la cual se lee (Barthes, 1986).

Respecto a los 3 mensajes existentes en una imagen, Barthes añade los tres niveles de sentido en una imagen, y, por ende, un largometraje: el de la comunicabilidad, donde se perciben todos los elementos presentes en la imagen tal cual como son, así como su objetivo comunicativo, por lo que sería abordado por la semiótica del mensaje. El de la significación, basado en los simbolismos y regencias de los elementos presentes y, por tanto, analizados por una semiótica del símbolo. Finalmente, el de la significancia u obtuso, que considera a la emoción, en otras palabras, se trata de una valoración sustentada en emociones que, sin embargo, no puede ubicarse de manera estructural, pues Barthes afirma que es muy difícil de delimitar (Barthes, 1986).

Consideramos que la retórica de la imagen de Barthes, así como la explicación de los signos de la semiología propuesta por Saussure son útiles para explicar la banda sonora musical en un largometraje, debido a que los conceptos como significante y significado pueden ser aplicados a esta. De esa manera, la banda sonora musical puede ser entendida como una imagen la cual tiene un significante o huella acústica, es decir, un elemento en la realidad; que a su vez posee un significante, en otras palabras, una representación mental, una sensación o un efecto en quien la escucha.

Desde esta propuesta donde consideramos a la música como una imagen, esta puede ser leída analizando los 3 tipos de mensajes propuestos por Barthes. Lo que significa que sus mensajes denotados, ergo, los elementos presentes en su composición tal cual son; y finalmente sus mensajes connotados, donde se establecen los simbolismos y significaciones, los cuales teorizamos a priori, son utilizados con una utilidad discursiva en un largometraje y no al azar. Gracias a lo anterior, concluimos que la propuesta barthesiana de retórica de la imagen, así como el uso de la lectura de sentido de una imagen nos ayudaran a comprender al signo que representa la banda sonora musical de los largometrajes seleccionados, así como su sentido discursivo, lo cual es el objetivo principal de nuestro trabajo. No obstante, la relación de la semiótica con nuestro objeto de estudio específico será abordada de manera más profunda en el siguiente apartado.

#### 1.4 Teoría cinematográfica o filmología

Una producción cinematográfica está compuesta por imágenes llamadas fotogramas, los cuales, cuando son reproducidas en serie, replican un movimiento. La naturaleza de cualquier largometraje es audiovisual, y por eso los fotogramas van acompañados de sonido. De esta manera, para el correcto desarrollo del siguiente apartado, centrado en el cine como objeto de estudio científico, surgen algunas preguntas fundamentales: ¿quién estudia al cine? ¿cómo se puede estudiar al cine? ¿qué elementos componen a un largometraje? ¿por qué es objeto de

estudio de la comunicación? Estas cuestiones deben ser exploradas, por lo que el siguiente apartado tendrá como objetivo contestar brevemente a estas preguntas, así como definir la herramienta esencial que utilizaremos en este trabajo: las Unidades Semióticas Temporales. Para responder a los primeros cuestionamientos: ¿Quién y cómo estudia al cine?, es necesario establecer al proceso de producción de un largometraje como un objeto de estudio. El medio cinematográfico desde su aparición en 1895, con la invención del cinematógrafo y la primera proyección de un metraje por parte de los hermanos Lumière, ha ido cambiando en función de contextos tecnológicos, económicos, sociales y culturales radicalmente diversos. La teoría cinematográfica o filmología es, entonces, la herramienta epistemológica que permite comprender el cine a partir de conceptos y argumentaciones diversas, planteando respuestas tentativas sobre preguntas que afectan al cine como fin y como medio. Las teorías resultantes formulan principios sobre cómo entender el cine, no sólo como fenómeno en sí, sino también como intermediario para relacionarse con el mundo. Así pues, las teorías cinematográficas son tan variadas como los diversos tipos de largometrajes por lo que estas pasan a entender el cine como un hecho diverso. Algunas de ellas serán revisadas en sub apartados posteriores. En síntesis, este es el ¿cómo?, sobre el estudio del cine. Por otro lado, respecto al ¿quién?, se trata de aquellos individuos que hacen uso de las teorías cinematográficas utilizando algún elemento del cine como un objeto de estudio, quienes pueden tener una formación en distintas ciencias y disciplinas como la sociología, la comunicación, antropología, semiótica, literatura etc. se encargan del estudio cinematográfico (Labayen, 2008).

Ahora bien, respecto a la pregunta sobre los elementos que componen a una producción cinematográfica, existen distintas afirmaciones. No obstante, creemos que la mayoría de estas definiciones que establecen al cine como arte, a pesar de ser apropiadas, son muy generales, pues realmente no indican elementos para reconocer una producción de naturaleza cinematográfica y solo se limitan a describir al cine desde una perspectiva muy diversa. Por eso, encontramos correcto utilizar la siguiente clasificación de Zavala (2010: p. 26):

1. Puesta en escena (mise en scène). Está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y jerarquizado. Cada elemento puede devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta, ¿qué se filma?, y lo filmado abarca: el diseño del escenario, la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual.

2. Puesta en cuadro (mise en shot). Eisenstein fue el primer teórico en utilizar el término para hablar de las diferencias entre otros espectáculos o expresiones artísticas y el cine, principalmente provenientes de la herencia teatral y pictórica. La puesta en cuadro se refiere a los múltiples parámetros de la cámara y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Responde a la pregunta, ¿cómo se filma?, y las decisiones están en función de: la angulación, el emplazamiento de la cámara, la planificación, los movimientos de cámara, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, el sonido no diegético y las manipulaciones sonoras.

3. Puesta en serie (montage). Consiste en la combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos. Se subdivide en dos niveles: el nivel funcional, ya sea relacionado con el relato o independiente de éste, y el nivel estructural, principalmente constituido por los ocho tipos sintagmáticos de Metz. Responde a la pregunta: ¿cómo se ordenan las tomas y las secuencias de la película?

En esta clasificación se enlistan los elementos que componen una producción cinematográfica, desde lo que aparece en pantalla, hasta los elementos que son decididos por el equipo creativo, como la música, el sonido, los parámetros de cámara, entre otros; por lo que se trata de una delimitación bastante completa y que no se limita a expresar la naturaleza artística del cine. Por eso, la consideramos como la definición más apropiada para nuestro trabajo, pues nuestro objeto de

estudio, al ser la música del largometraje, se traduce en un elemento de la “puesta en cuadro” y es contemplada en esta definición.

#### 1.4.1 Aproximaciones de las teorías cinematográficas y las teorías del mensaje.

Similar a las teorías de la comunicación como el modelo matemático de la información y posteriormente el modelo de Lasswell (revisados anteriormente), las teorías cinematográficas se organizan en enfoques aplicados a los elementos presentes en el proceso comunicativo lineal propuesto en el modelo matemático de información:

Emisor ---- (Mensaje) ----> Receptor.

Esto implica que los estudios en cine han estado enfocados hacia tres modelos aplicados a cada elemento: teorías de la enunciación, es decir, los emisores (directores, compañías productoras, actores); teorías del mensaje, en otras palabras, los largometrajes en sí y cómo están compuestos (cuestiones del lenguaje audiovisual: montaje, sonido, puesta en escena y fotografía); y teorías de la recepción, esto es, estudiar quién, cómo y por qué consume cine, pero, sobre todo, qué hacen los espectadores con el cine que consumen. (Labayen, 2008).

Lo anterior explica, desde nuestra perspectiva, la razón por la cual el estudio del cine es objeto de estudio de la comunicación, ya que las teorías cinematográficas y el cine siguen la estructura del proceso comunicativo propuesto en la teoría matemática de la información. Así mismo, se reafirma la importancia de la revisión a las teorías funcionalistas de la comunicación en los apartados anteriores.

Para este trabajo, creemos necesario descartar tanto a las teorías de la enunciación como las de recepción, debido a que estas no son necesarias, en tanto nuestro objeto de estudio, la banda sonora musical, no se encuentra contemplado por estas, mientras que en las del mensaje, sí. De esta manera establecemos que el enfoque de las teorías del mensaje o canal, resulta más útil en el desarrollo del presente trabajo.

Las teorías del mensaje, las cuales tienen como objeto de estudio al contenido, estudian cómo se organiza el largometraje para narrar un discurso y transmitir sensaciones, apelando a un análisis de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos lingüísticos: el sonido, el montaje y la puesta en escena. Se fundamentan en la creencia de que el significado de un filme depende de la asociación de sus distintas partes, lo cual es congruente con una visión estructural-funcionalista (Labayen, 2008).

Retomamos los elementos de la semiótica y el estructuralismo, pero esta vez aplicados a la teoría cinematográfica, lo cual nos demuestra la importancia de su revisión para el estudio de las producciones cinematográficas, con el fin de acercarnos a los objetivos de nuestro trabajo. A continuación, desarrollaremos algunas de estas teorías enfocadas al mensaje cinematográfico.

#### 1.4.2 Formalismo ruso y Sergei Eisenstein

El formalismo ruso es un movimiento nacido en Moscú y que floreció aproximadamente desde 1915 hasta 1930, el cual estudiaba a la literatura desde sus propiedades, estructuras, y sistemas, considerados como independientes de otros órdenes de la cultura y la sociedad. De esa manera, su objeto de estudio no era la literatura como una totalidad sino lo que los formalistas llamaron "*Literaturidad*"; que es aquello que hace de un texto un trabajo literario, es decir, los elementos que le dan la naturaleza "artística". Para los formalistas, los modos característicos del estilo, y las características de su forma influyen en la forma de un texto. Ellos consideraban que el habla poética implicaba un uso especial de la lengua que se diferencia de la lengua práctica de cada día, ya que, mientras que el lenguaje práctico se orienta hacia la comunicación, el lenguaje poético no tiene una función práctica, sino que simplemente nos hace ver de forma diferente de objetos cotidianos por medio del mecanismo artístico (Stam et al, 1999).

El formalismo ruso tiene su primera concepción aplicada a la literatura, sin embargo, este es fundamental para cualquier discusión de la lingüística del cine

contemporáneo en parte porque ellos fueron los primeros en utilizar las formulaciones saussureanas para explorar la analogía entre cine y lenguaje. Su énfasis constante sobre la construcción de las obras de arte llevó a la comprensión del arte como un sistema de signos y convenciones más que como el registro de los fenómenos naturales. Por tanto, el cine era a su vez un sistema de signos y no un registro de la realidad (Stam et al, 1999).

En el cine, el formalismo ruso se centró en el “dialogismo interno”, que es como un tipo de pegamento discursivo que cohesiona el significado de las películas en la mente del espectador. El director construye la película de tal modo que incrusta el apropiado dialogismo interno en la conciencia del espectador. Para esto se hace uso del “montaje” el cual se refiere a la unión de planos, es decir, escenas; valorándolos de forma relacional y en función de su totalidad (Labayen, 2008).

Uno de los formalistas en el cine más importantes es Sergei Eisenstein (1898-1948) quien se enfocó completamente en el concepto de montaje. Así, en su obra “Hacia una teoría del montaje” (1991) indica que este, se debe trabajar a nivel conceptual, no estético o narrativo, aunque suponga romper la continuidad. Esta idea es resumida al enfrentar dos planos (A y B), genera una nueva idea en el espectador (C). Por lo que establece una “tipología del montaje” en 5 categorías: métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual, la cual realiza metáforas con la música debido a que Eisenstein buscó transmitir una emoción abstracta similar a la que genera la música a partir del montaje (Eisenstein, 2001).

Para Eisenstein el cine es una herencia de todas las artes y, por lo tanto, es una forma expresiva. Él se interesó por las relaciones visuales que establecen las imágenes. Sus hallazgos dialécticos del montaje siguen siendo utilizados en el análisis audiovisual contemporáneo (Eisenstein, 2001).

Podemos observar que el formalismo ruso como teoría cinematográfica estaba enfocada al montaje y su construcción. Sin duda se trata de una teoría con relevancia para el estudio del contenido del largometraje, así como una de las primeras aproximaciones del cine con los conceptos saussureanos de signo lingüístico. La importancia de la propuesta de Eisenstein para este trabajo, recae en

que fue de los primeros teóricos del cine en relacionar la estructura del contenido de los largometrajes (en este caso el montaje) y su cohesión interna e interrelación como un “lenguaje”, capaz de tener una narrativa y expresar discurso por medio de signos semióticos. Esto significa que fue de los primeros en considerar al contenido como un objeto de estudio. Y es por eso que ha sido retomado en este sub-apartado. No obstante, su aporte se limita a estudiar la característica visual del cine: las imágenes y sus combinaciones al formar las secuencias del montaje; excluyendo elementos como los sonidos, entre otros, por lo que se aleja de los objetivos del trabajo.

#### 1.4.3 La semiótica cinematográfica estructural

Observamos a la semiótica cinematográfica como una de las teorías del mensaje de mayor utilidad para este trabajo, debido a que se apoya de la semiótica, disciplina revisada en el apartado anterior, que parte de la afirmación de que la realidad se configura en sistemas de signos organizados según códigos, cuyo significado puede desentrañarse observando las relaciones entre éstos, en este caso aplicados a las producciones cinematográficas, lo cual es coherente con el aporte de Eisenstein. En los años sesenta y setenta del siglo pasado, la semiótica se convierte en la principal línea de trabajo de las teorías formalistas. La teoría cinematográfica busca en la semiótica una postura que se aleje de lo subjetivo y los juicios de valor, legitimando una posición científica (Labayen, 2008).

A partir de los aportes de Saussure y de Charles Sanders Peirce, los cuales mencionamos en apartados anteriores, la semiótica cinematográfica busca interpretar los signos cinematográficos, postulando que, si el cine es una suma de signos, desentrañando el significado de esos signos se puede entender los procesos de producción de significado de los largometrajes. Esta teoría retoma el estructuralismo de Saussure, pues considera que los elementos adquieren significado en su relación y como estar estructurados, por lo que están sujetos otros componentes. Observamos que esto es similar al concepto de montaje de



Eisenstein. La perspectiva estructural implica en una primera instancia el alejamiento de la evaluación artística de películas y cineastas (Labayen, 2008).

Recuperamos de la semiótica cinematográfica, su origen estructural y funcionalista, pues propone la noción de que los signos presentes en una producción audiovisual tienen una significación respecto a la suma de sus elementos, pero que, aun así, pueden ser analizados de manera individual. Así, esta teoría es retomada debido a que considera al conjunto de signos de un largometraje, sus códigos y la suma de estos, es decir, el estudio semiótico, y lo aplica a los conceptos del cine, lo cual es fundamental para nuestro trabajo.

#### 1.4.4 Christian Metz y el lenguaje cinematográfico

Christian Metz (1931-1993) fue un teórico que, utilizando los conceptos de la semiología lingüística completamente aplicada en el cine, propuso una “filmo lingüística”, en otras palabras, una lingüística del cine, la cual plantea algunas cuestiones: ¿el cine es una lengua o lenguaje?, ¿Existe algo parecido a los signos cinematográficos?, ¿Qué relación hay entre significante y significado?, dicha relación ¿Es motivada o arbitraria?, ¿Puede redactarse algo parecido a una gramática normativa del cine?

En su obra “Ensayos sobre la significación en el cine” (1968), diferencia entre cine como medio multidimensional y film como un producto localizable y específico. Metz realiza una distinción crucial pues ya no le interesa lo que es el cine como medio de comunicación en general, sino cómo funciona el mensaje de este, utilizando las formas de análisis de la lingüística estructural (Labayen, 2008).

Él establece que el cine es una institución amplia que aborda un antes, un después y un paralelo al film, porque se refiere a todo el proceso de creación de una película, desde la escritura del guion, la planeación, el conjunto de personas involucradas en el proyecto, la producción, al rodaje, edición y su posterior proyección en las salas. Mientras que el film o largometraje, es solo el producto final, lo que aparece en

pantalla. Todos estos elementos relativos al film lo condicionan, pero no son el film. Por lo que el film ocupa un espacio de discurso propio, de texto significativo. Lo que le interesa estudiar a Metz es ese film como construcción de lo específicamente cinematográfico, y se despreocupa de los otros elementos (anteriores, posteriores o paralelos), lo cual es coherente con el tipo de teorías cinematográficas que utilizamos para este trabajo, pues las teorías que hemos revisado se enfocan al mensaje, descartando la recepción y los emisores (Metz, 2002).

De esa manera, Metz establece el concepto de 'lenguaje cinematográfico', con la equivalencia tradicional entre palabra y plano, frase y secuencia. Sin embargo, él dice que, a diferencia de una lengua, la cual es natural y todos la usamos, hablar cine no está al alcance de todos. La conclusión es que el cine no es una lengua, sino un lenguaje, sin sistema lingüístico subyacente a priori sin léxico o sintaxis, pero que tiene una cierta sistematicidad similar a la del lenguaje pues posee una significancia cultural pero también un nivel individual. Él indicó que, al pasar de una imagen a dos imágenes, el cine se convierte en lenguaje por lo que lenguaje cinematográfico igual que existe lenguaje musical, literario o pictórico (Metz, 2002). Así, los elementos expresivos del lenguaje cinematográfico son: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido registrado fonético y no fonético, los textos escritos que aparecen en pantalla y finalmente el sonido registrado musical. Gracias a esto, concluye en que el cine se convierte en discurso al organizarse a sí mismo como narración. Así se establece la “gran sintagmática cinematográfica” (Metz, 2002).

Es este último elemento del lenguaje cinematográfico, es decir, el sonido registrado musical, es el aporte fundamental de Metz hacia nuestro trabajo y la razón por la cual hemos retomado su propuesta, pues él fue de los primeros teóricos que consideró a la banda sonora como un componente del lenguaje cinematográfico, y de esa manera, restar importancia a la visión del cine como un medio esencialmente visual, que era solo “visto” y no “oído”. A su vez, creemos que la definición del cine como “lenguaje” es primordial en las teorías del mensaje, así como para nosotros,

en tanto establece los elementos que componen este lenguaje, son signos dotados de significante y significado y que por lo tanto puede ser estudiados como tal.

### 1.5 El lenguaje cinematográfico y el sonido: la banda sonora

Es fundamental indicar que el cine es un medio audiovisual, esto quiere decir que está compuesto tanto por imagen como por sonido. El cine, fue originariamente pensado como un "discurso" de imágenes, que tuvo la necesidad de ir incorporando (en la medida posible) al sonido en sus diferentes aspectos. No obstante, la incorporación del sonido formula una pregunta esencial: ¿Qué es y cómo está compuesta una banda sonora? En un sentido general, una banda sonora es el conjunto de todos los elementos auditivos que acompañan a las imágenes en el cine. Esto significa que tanto las voces habladas, el sonido ambiental, los efectos especiales de sonido, el doblaje, la sonorización, la música y cualquier otro tipo de sonido, natural o no, componen la banda sonora (Saítta, 2002).

La importancia de una banda sonora en un largometraje parte de la necesidad del sincronismo entre sonido y las imágenes que se están presentando. A esto se le llama "sonorización". En la naturaleza, un disparo de arma de fuego generaría un ruido reconocible, por tanto, en el cine se debe recurrir al uso de ese sonido si se busca retratar el fenómeno de un disparo de arma. En los sonidos que producen los personajes, es decir, las voces y en el doblaje si es el caso; así como en los objetos en movimiento presentados en la escena, la sonorización funciona como la consecuencia acústica de la imagen; consecuencia que tiene sentido por la experiencia cotidiana de la realidad. Sería posible, entonces, dar al sonido otras cualidades, valorizar otros aspectos con el fin de otorgar a los sonidos otros valores: informativos, expresivos, formales, etc. (Saítta, 2012).

Otra de las funciones de la banda sonora es la relación de esta con el ambiente en el que se sitúa la escena. En el cine, la banda sonora tiene que tener en cuenta el ambiente en el cual están ocurriendo las imágenes, sea directo o no. Por tanto, el

sonido ambiental debe ser realista o verosímil y por supuesto coincidir con las circunstancias o las acciones de las cuales forma parte (Saítta, 2002).

Sin embargo, el uso de la banda sonora va más allá. Los efectos especiales del sonido son aquellos que cuya causa no conocemos y que sirven, por ejemplo, para “representar” sonoramente aquellas cosas que no se pueden encontrar en el entorno real, como a un animal prehistórico, a un alienígena, a un personaje de dibujo animado, etc. Sin embargo, en el momento en que este tipo de sonido aparezca, lo hará en simultaneidad con una imagen, y entonces el oyente experimentará una relación causa-efecto (imaginaria) que anulará inmediatamente la posibilidad de valorar el sonido por sí mismo. Así, es posible dar al sonido y a la banda sonora otras funciones: informativas, expresivas, formales, etc. (Saítta, 2012).

La importancia de este apartado es la de revisar algunos de los componentes de la banda sonora y sus funciones con el objetivo de expresar que se trata de un elemento diverso del cine y de esa manera, constituye un campo de estudio en sí mismo. Sin embargo, existe otro componente el cual constituye una gran parte de la banda sonora: la música. Por eso, para los objetivos del trabajo, indicamos que de entre todo lo que hemos mencionado respecto a la banda sonora, nuestro objeto de estudio es solamente la banda sonora de naturaleza musical.

### 1.5.1 La banda sonora musical

Ya hemos mencionado que la banda sonora está conformada, entre otras cosas, por música. A esto se le denomina “banda sonora musical”, que está integrada por la música que aparece a lo largo de la proyección, y puede ser original o preexistente. Por lo que se compone tanto de composiciones de diversos artistas a quienes se les ha pagado derechos de uso y por ende pueden repetirse en distintas producciones, o composiciones hechas exclusivamente para el largometraje que no

se encontraran en ninguna otra producción. (Radigales,2008). En este trabajo, solo consideraremos al segundo tipo como nuestro objeto de estudio.

La música en el cine es el resultado de un proceso comunicativo que actúa en varias fases: preproducción, donde director y compositor acordarán los criterios de la disposición en el interior del filme y la intención que tendrá la música en el espectador; producción, que es el proceso de composición y grabación; y posproducción, donde se decide el montaje de la banda sonora musical y relación el resto de los elementos auditivos (Radigales, 2008).

Por otro lado, puede decirse que la eficacia de la música está condicionada por cómo la reciba el espectador. Por eso se habla del proceso comunicativo ya que la música combinada con las imágenes puede generar un proceso de acción y reacción en el espectador, debido a que se puede modificar el sentido o el significado de la imagen, mientras que la imagen puede también cambiar el significado o sentido expresivo de la música. En el momento en que la música se vincula a la imagen, puede contribuir a dar un nuevo significado expresivo. Aplicada al cine, la música se convierte en un elemento subjetivo en el interior del filme pero que parte de la objetividad propia de un lenguaje, el musical, que ni significa ni expresa nada por sí mismo. Dicho de otra manera, la aplicación de determinada música en el cine, puede generar una emoción o una reacción concreta (Radigales,2008).

Cuando hablamos de la música en el cine, no se habla de solo un arte, sino que se estudia la relación de esta con el apartado visual. Eso quiere decir que imagen y música interactúan, y que una no es independiente de la otra o viceversa. Es importante, en este sentido, partir de la base de que el análisis de la música cinematográfica se tiene que hacer conjuntamente con la película, entre otras cosas porque la música ha sido pensada para unas imágenes y situaciones específicas (Radigales,2008).

Debido a lo anterior, creemos pertinente enlistar algunas de las funciones que tiene la banda sonora musical para los largometrajes y el cine en general. A

continuación, se presentan las más importantes desde nuestra perspectiva propuestas por Saítta (2002):

- Función formal: donde la música participa la sintaxis general de un film, estableciendo y anticipando relaciones formales, del discurso general.
- Función sustitutiva: por esta función la música puede reemplazar una situación argumental o parte de la misma, en particular si ya se ha establecido un vínculo, una relación entre la música y un personaje, una función actoral, etc.
- Función enmarcativa: la música crea un determinado un determinado sentido emotivo una particular captación del mundo.
- Función transformativa: la música en general permite pasar de una "situación" teatral, argumental o narrativa a otra, sin necesidad de que exista transformación manifiesta entre éstas.
- Función de enlace: la música puede llenar un silencio o enlazar dos situaciones diferentes, sean estos cambios de situación, de secuencia, acto o parte, etc.
- Función de complementariedad: la música puede crear una situación expresiva complementaria o independiente de lo planteado a través de lo argumental o visual.
- Función asociativa: la música posee un carácter descriptivo o ilustrativo.
- Función tensional, un fragmento musical puede reforzar, generar o "paralizar" (diluir) la tensión de una secuencia. También puede amortiguar o subrayar el carácter de la misma.
- Función introductoria: la música, cuando aparece antes que la imagen, puede establecer el estilo, el carácter, etc. de un film o predisponer al espectador.
- Función delimitativa: se establece el "espacio de la narración", o también delimita una determinada situación, enmarcando a ésta, encerrándola dentro de dos fragmentos musicales, los que por lo general son iguales o análogos.
- Función de fondo: la música acompaña a una secuencia donde el silencio puede perturbar.

Se establece que el análisis de la banda sonora musical tiene que estar relacionado con las imágenes que acompaña, pues a pesar de tratarse de elementos distintos, desde una perspectiva estructuralista, ambos están relacionados debido a sus funciones, que repercuten en la intención discursiva final del largometraje.

Estas funciones deben ser revisadas, debido a que encontramos importante establecer algunos de los usos y características que posee la banda sonora musical, relacionadas a los elementos visuales, el montaje, la intención discursiva, y la sintaxis interna del largometraje, de ahí la utilidad de este apartado. Sin mencionar que la banda sonora musical en sí puede considerarse como un signo lingüístico, al cual es necesario estudiar desde sus significados y significantes referenciales y simbólicos. No obstante, encontramos necesario indicar la herramienta metodológica que usaremos para este trabajo, con el objetivo de corroborar la importancia de la revisión de las teorías mencionadas en apartados anteriores, así como para definir el proceso que se llevará a cabo para alcanzar nuestro objetivo.

### 1.5.2 Las Unidades Semióticas Temporales: herramienta para el análisis de la banda sonora musical

Las Unidades Semióticas Temporales (UST) son una propuesta teórica desarrollada por François Delalande (1941-), en conjunto con múltiples artistas y compositores, que nació con el objetivo de estudiar el aspecto significativo en la descripción de los elementos de la banda sonora de un film, de ahí su naturaleza semiótica, y la razón por la cual hemos revisado las propuestas semióticas en este trabajo. Las UST son la mínima unidad dotada de sentido y que, por tanto, poseen una significación temporal en su organización morfológica, conservando esa significación incluso si están aisladas (Alcázar, 2014).

A pesar de que las UST están pensadas para aplicarse a toda la banda sonora, se excluye los sistemas de la lengua o indicios sonoros como el tic tac de un reloj, centrándose así en las unidades sonoras de la música, medidas por sus

características morfológicas: duración, reiteración, fases, materia (si es estable durante el largometraje), aceleración y desarrollo temporal. Así como por sus características semánticas: dirección, movimiento y energía (Alcázar, 2014).

Tal como indica Alcázar (2014: p.13-14):

Hasta el momento se han descrito diecinueve UST...divididas en dos grandes apartados; pasamos a reseñarlas muy brevemente:

UST no delimitadas en el tiempo:

- En flotación: aparición lenta de eventos sobre un continuum liso; sin sensación de espera o “suspense”.
- En suspensión: equilibrio de fuerzas que produce una sensación de inmovilidad; sentimiento de espera indecisa: algo va a llegar, pero no se sabe cuándo ni qué.
- Pesadez: lentitud, dificultad para avanzar.
- Obsesivo: carácter insistente, procedimiento mecánico de repetición constante.
- En oleadas: impresión de ser propulsado hacia delante, ciclos que se reinician.
- Que avanza: nos lleva hacia delante de una manera regular, avanza de manera decidida.
- Que gira: animado por un movimiento de rotación, ausencia de progresión.
- Que quiere arrancar: trata de ponerse en marcha, intención de hacer algo
- Sin dirección por divergencia de información: multiplicidad de direcciones sin vínculos aparentes que provoca indecisión.
- Sin dirección por exceso de información: elementos múltiples, impresión de confusión, independencia aparente de los elementos.
- Estacionario: impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera.
- Trayectoria inexorable: no se prevé el fin, no termina de avanzar, de descender...

-. UST delimitadas en el tiempo



- Caída: equilibrio inestable que se rompe, pérdida de energía potencial que se convierte en energía cinética.
- Contraído-extendido: sensación de compresión que después cede suprimiendo la resistencia y relajándose.
- Impulso: aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio que provoca una aceleración; proyección a partir de un apoyo.
- Estiramiento: ir al máximo de un proceso, elongación sometida a tensión.
- Frenado: ralentización forzada, retención súbita.
- Suspensión-interrogación: movimiento que se interrumpe en una posición de espera.
- Por inercia: imagen de un barco que apaga el motor y avanza gracias a la velocidad adquirida; previsibilidad del desarrollo hasta su extinción.

Establecemos que las UST, es decir, estas 19 unidades propuestas por Delalande, con las que se puede organizar a la banda sonora musical, son la herramienta más importante para este trabajo, debido a que usaremos estas para categorizar y analizar la banda sonora musical presente en los filmes que hemos seleccionado. Evidentemente, se trata un trabajo de índole cualitativo, sustentado en la semiótica.

Partimos desde una concepción organicista y funcionalista del cine, estableciendo el por qué este es un objeto de estudio de la comunicación, y donde observamos a un largometraje como un todo, el cual funciona a través de sus “órganos” los cuales son los distintos elementos que componen el lenguaje cinematográfico y que cumplen una función específica, destacando a la banda sonora musical como objeto de estudio para este trabajo. Esta banda sonora musical, es entendida para este trabajo como un conjunto de signos semióticos, dotados de significante y significado, los cuales podrán ser analizados por medio de las UST y que, al revisar las relaciones de sus componentes desde una perspectiva estructuralista, podremos realizar una conclusión general. Así, reiteramos la importancia teórica del funcionalismo, el estructuralismo, la semiótica, y todos los demás aportes teóricos referidos en los apartados anteriores. Ahora, procederemos a desarrollar la metodología que usaremos para llevar a cabo el objetivo que nos hemos planteado.

## Capítulo 2: La aplicación metodológica de las UST para el análisis de la banda sonora musical

Tal como habíamos establecido en el capítulo anterior, las Unidades Semióticas Temporales (UST), serán la herramienta metodológica fundamental que usaremos para realizar el análisis de nuestro objeto de estudio: La banda sonora musical. Por eso, con el objetivo de realizar la construcción del proceso metodológico pertinente, es necesario ahondar en la manera en la que vamos a aplicar las categorías propuestas por las UST para los largometrajes: “El silencio de los inocentes” (1991), “Los gritos del silencio” (1984) y “El origen” (2010); con la finalidad de realizar un análisis respecto las funciones discursivas de la banda sonora musical en el lenguaje cinematográfico.

Este trabajo estará dividido en dos etapas. En la primera se contabilizarán datos cuantitativos, es decir, la presencia y cantidad de determinadas UST durante la duración total en las bandas sonoras de los largometrajes anteriormente mencionados. En la segunda etapa, se realizará un análisis interpretativo de las UST que se hayan repetido el mayor número de veces, haciendo uso de la semiótica para identificar sus funciones discursivas para la narrativa del largometraje en cuestión.

### 2.1 Características y antecedentes de las UST: El modelo de los patrones temporales parametrizados de Xavier Hautbois

La utilización de las UST como herramienta de análisis necesariamente propone planteamiento y la resolución de los siguientes cuestionamientos: ¿A qué escala se aplican los UST?, ¿Cómo se practica la segmentación de una obra musical?, ¿pueden existir UTS al mismo tiempo?, ¿existen estudios anteriores donde se utilizaron las UST como herramienta metodológica? Así, para especificar y delimitar aún más la utilidad metodológica de las Unidades Semióticas Temporales, proponemos los patrones temporales parametrizados, los cuales explicaremos a continuación.

### 2.1.1 Patrones temporales parametrizados

El modelo de patrones temporales parametrizados es una propuesta de Xavier Hautbois, basada en unas descripciones complementarias de las UST, de naturaleza tanto cualitativa, como cuantitativa que consisten en la presencia de uno o más elementos reconocibles en la composición musical, los cuales sufren una variación en la intensidad o en su misma composición, y que ocurren en un periodo de tiempo delimitado.

El modelo propone estructuras definibles para cada una las UST; estructuras, que se han descrito en forma de funciones y que reflejan el comportamiento de las UST, otorgando una representación gráfica y analítica de su comportamiento; así como descripciones de los perfiles de tiempo utilizando vocabulario más común (Hautbois, 2012).

Los patrones temporales parametrizados se aplican en el análisis de la banda sonora musical, midiendo la presencia de una variable precisa (que puede ser de energía o constitutiva). Esto se hace mediante el reconocimiento de elementos temporales presentes en la música, los cuales pueden ocurrir en menos de un segundo, un segundo o incluso unos pocos segundos. De entre estos elementos temporales, los "elementos pulsados" son aquellos que ocurren en un periodo muy corto ( $<0,5$  s). Así, estos elementos temporales y sus variables, ya sean de energía o constitutiva, son la unidad en la que se miden los patrones temporales parametrizados (Hautbois, 2012).

Para este modelo, una variable energética es una variable que utiliza la energía (intensidad del sonido), es decir, que la música varía en su volumen; mientras que una variable constituyente es aquella variable donde se modifican el ritmo o la frecuencia, o la composición de la canción, así como cualquier otro elemento musical excepto la intensidad. (Hautbois, 2012)

Los patrones temporales parametrizados proporcionan criterios de medición e identificación delimitadas y concisas en nuestra investigación, por lo que resultan en una herramienta fundamental para la cuantificación y el reconocimiento de las

UST presentes en la banda sonora de los largometrajes que hemos seleccionado. A su vez, este modelo ofrece descripciones morfológicas de cada una de las Unidades Semióticas Temporales, que complementan a la definición inicial propuesta por Delalande, lo cual se traduce en unidades de análisis más específicas.

A continuación, enunciamos las definiciones morfológicas complementarias a las UST, relacionadas con el patrón temporal parametrizado correspondiente para medición, así como la descripción semántica original en el trabajo de Delalande, planteadas por Hautbois (2012):

**Tabla 1: Modelo de patrones temporales parametrizados**

<b>Nombre de la UST</b>	<b>Patrón parametrizado</b>	<b>Descripción morfológica</b>	<b>Descripción semántica (propuesta en la publicación original de Delalande)</b>
<b>En flotación</b>	Sucesión de elementos temporales relativamente cortos (entre 0,5 s a 1 s), separados de alguna manera irregular (según duraciones de ,5 s a pocos segundos).	Sucesión de elementos temporales relativamente breves.	Falta de causalidad entre varios eventos. Sonido inconexo. Separación de los elementos que induce a la indecisión.
<b>Pesadez</b>	Repetición de un perfil de tiempo de disolución y métrico (énfasis), donde la variable constitutiva presenta variaciones. El perfil reiterado es bastante lento (periodicidad durante pocos segundos);	Secuencia corta repetida donde se renueva la actividad motora, presentando lentitud e irregularidad.	Da la impresión de dificultad para avanzar

	donde los períodos no son regulares.		
<b>Obsesión</b>	Repetir un perfil en campana aplicada a una energía variable (período de 0,5 a 1s)	Repetición rápida de un elemento pulsado.	Carácter insistente. Proceso mecánico de repetición en la que parece que no podemos intervenir.
<b>En oleadas</b>	Repetir un perfil en campana aplicada a una energía variable (periodo de pocos segundos)	Movimiento lento de flujo y reflujo, con energía creciente.	En cada ciclo, pareciendo ser propulsado hacia adelante. Una impresión de movimiento.
<b>Que avanza</b>	UST renovada por la repetición de un perfil de tiempo de disolución y métrico (énfasis), que presenta variaciones. El perfil reiterado es corto (periodicidad de 0,5 a 1 s)	Secuencia corta repetida. Se renueva la actividad motora sobre una base regular.	Que parece llevarte hacia adelante. Dar un impresión de avanzar con determinación.
<b>Que gira</b>	Repetir un perfil en campana aplicada a una variable constitutiva (período de 0.5 a 1s)	Repetición cíclica rápida, con aceleración	Da la impresión de un objeto animado por un movimiento de rotación sobre sí mismo o en espacio. Falta de progresión a pesar variaciones / variaciones posibles.
<b>Que quiere arrancar</b>	Tiene dos fases reiteradas: 1. secuencia temporal cualquiera (de pocos segundos); 2. Otra secuencia (también de pocos) que marca una oposición con la primera etapa sobre las	Repetición, con variación, de dos secuencias de morfológicas contrastadas.	Como algo que intenta encajar en camino. La reiteración sugiere varios intentos para lograr una intención.

	variables constitutiva y energética. Estas dos fases se reiteran		
<b>Sin dirección por divergencia de información</b>	Sucesión de secuencias temporales cortas (de 1 s hasta varios), no relacionados con otros (de varios segundos). Las secuencias presentan sistemas organizacionales diferentes.	Sucesión de secuencias temporales breves, sin relación unas con las otras.	Falta de causalidad entre eventos. sucesivo. La multiplicidad de direcciones, sin vínculos aparentes, induce a la indecisión.
<b>Sin dirección por exceso de información</b>	Sucesión de secuencias temporales cortas (de 1 s hasta varios), no relacionadas con otras (de varios segundos).Las secuencias presentan sistemas organizacionales diferentes.	Sucesión de secuencias temporales breves, sin relación unas con las otras .	Falta de causalidad entre eventos superpuestos. Impresión de saturación, de no control de la secuencia, incluso de la tensión.
<b>Estacionario</b>	<p>Este UST presenta muchas configuraciones morfológicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Estacionario "cíclico": repitiendo un perfil en campana variable</li> <li>• La posición puede incluir variaciones.</li> <li>• "constante" estacionaria: estructura temporal pequeña escalable aplicada a un variable constitutivo (pocos segundos). La energía es global estable.</li> </ul>	Ciclos lentos o de una estructura no muy escalable.	Da la impresión de flotar en el agua. Sentido de continuidad. Incluso cuando están pasando constantemente algunas cosas, no se mueve.

	El estacionario, que muestra una regularidad o una permanencia temporal a nivel global, puede llevar a otro nivel con elementos aleatorios.		
<b>Trayectoria inexorable</b>	Evolución lenta, lineal o exponencial, de una variable (de varios segundos). En el caso de una variable constitutiva, la evolución es aumentando o disminuyendo. En el caso de una variable energética, solamente es aumentando	Proceso de tiempo lento y regular.	Proceso orientado en una dirección que da la impresión de poder extenderse indefinidamente.
<b>Caída</b>	La UST tiene dos fases: 1. en general uniforme (de 0,5 a unos pocos segundos). 2. crecimiento o declive exponencial de una variable constitutiva (pocos segundos). Entre la fase 1 y 2 existe un cambio abrupto	Suspensión inclinable (ascendente o descendente) con aceleración.	Equilibrio inestable que se rompe.
<b>Contracción - extensión :</b>	La UST de dos fases: 1. secuencia pulsada que incluye la energía crece exponencialmente (de 0.5 s a un poco segundos). 2. Estrictamente uniforme (unos pocos segundos) Las dos fases toman un breve descanso	Secuencia de tiempo pulsado en aumentando la energía, rompiendo repentino, seguido de otro	Efecto de compresión, como apoyado fuertemente contra un obstáculo; después este obstáculo cede repentinamente, quitando el resistencia y permitiendo que la fuerza avance

<b>Impulso:</b>	<p>UST dividida en 3 fases:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. A nivel uniforme (unos pocos segundos).</li> <li>2. Aumento exponencial de una variable constituyente u energética (de 0,5 a 1s).</li> <li>3. Decaimiento exponencial la energía (de 0,5 a 1 s).</li> </ol> <p>Las fases 2 y 3 pueden repetirse</p>	Punto de apoyo seguido de aceleración dinámica.	Aplicar una fuerza de un estado equilibrio, esta acción provoca una aceleración. Proyección desde un soporte.
<b>Estiramiento:</b>	Incremento lineal de energía. las variables constitutivas son estrictamente constantes (unos pocos segundos).	Incrementar lineal energía en una estructura temporal congelado.	Da la impresión de ir hacia el máximo de un proceso (o un esfuerzo). Sensación alargamiento.
<b>Frenado:</b>	<p>Compuesta por dos fases:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aumento lineal en energía (de 1s)</li> <li>2. Decaimiento exponencial de la energía (unos pocos segundos).</li> </ol> <p>La ruptura entre las dos etapas es brusca. La energía, es más importante al inicio de la segunda fase, Disminuye rápidamente.</p>	Proceso iniciado de repente opuesto a otro proceso energía decreciente.	Sensación de un proceso repentinamente contrario hasta que se detiene. Se siente un movimiento que "avanza" y una fuerza que retiene.
<b>Suspensión-interrogación</b>	<p>Tiene dos fases:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Secuencia a con repeticiones variadas (de 0,5 s a unos pocos segundos).</li> </ol>	Secuencia de tiempo repetida con pausas.	Movimiento interrumpido en una posición congelada.



	2.Estabilización de variables constitutivas. La energía es constante o decreciente esencialmente (de 0.5 s a unos pocos segundos ).		
<b>Inercia :</b>	Decrecimiento exponencial energía hasta una extinción (de unos pocos segundos hasta 10s).	Extinción progresiva, complementaria.	Extinción gradual de un proceso hasta su final. Previsibilidad del desarrollo hasta su extinción.

**Fuente: Elaboración propia a partir de Hautbois, 2012**

De acuerdo con la tabla anterior, se establece que los patrones temporales parametrizados son categorías de identificación para dilucidar qué tipo de unidad semiótica temporal está presente en determinado momento de la banda sonora musical. Esta identificación se sustenta en la presencia de elementos de la composición musical, que pueden repetirse, detenerse o continuar, sufriendo algún tipo de variación (ya sea de intensidad o constitutiva) los cuales ocurren en un periodo de tiempo determinado en segundos o fracciones de estos.

En resumen, el modelo de patrones temporales parametrizados proporciona criterios cuantitativos y cualitativos<sup>3</sup> para la identificación de las UST en la banda sonora musical. Por tanto, los patrones parametrizados, así como las descripciones morfológicas que los acompañan, serán fundamentales para la identificación y reconocimiento de cada UST, constituyendo la base del proceso metodológico que emplearemos en este trabajo. Por ejemplo, si durante el análisis de la banda sonora musical encontramos un periodo constante donde la música avanza en su variable de intensidad, ocurriendo durante algunos segundos, se puede establecer que, de

<sup>3</sup> Estos elementos poseen características cuantitativas, como tiempo y repeticiones, así como cualitativas, es decir, significados semánticos en el discurso de la banda sonora.

acuerdo a las descripciones proporcionadas en la tabla anterior, se trata de una UST de “estiramiento”.

Identificando las variables y los tiempos establecidos a través del modelo de patrones parametrizados, se enriquece la claridad de la definición de las UST, evitando así confusiones durante el proceso metodológico de cuantificación de las mismas. Esto es debido a que, desde nuestra perspectiva, este modelo otorga una directriz concisa para su reconocimiento. De esta manera, establecemos que los patrones temporales parametrizados, así como las explicaciones morfológicas complementarias, es decir, las características indicadas en la tabla anterior, serán los elementos a considerar para el reconocimiento de las UST al realizar el proceso metodológico correspondiente a la primera parte de nuestro trabajo.

### 2.1.2 Antecedentes de la utilización de las UST

El estudio pionero en la utilización de las UST como herramienta metodológica es el de Diego Calderón Garrido, Josep Gustems Garncier y Jaume Duran Gastells (2016), donde se cuantificaron las UST de los catorce largometrajes de Pixar estrenados entre 1995 y 2013:

- Toy Story
- A Bug's Life
- Toy Story 2
- Monsters Inc.
- Finding Nemo
- The Incredibles
- Cars
- Ratatouille
- Wall E
- Up
- Toy Story 3

- Cars 2
- Brave
- Monsters University

A cada una de estas películas se les aplicó una ficha de análisis, en la cual se enlistan las UST en el eje vertical y un corte realizado por minutos en el eje horizontal, donde se tomaron en cuenta los primeros 10 segundos de cada minuto para realizar una contabilización de la presencia de las UST en la banda sonora musical, contabilizando un total de aproximadamente 1405 minutos. (Calderón et al, 2016).

La ficha de análisis elaborada de este trabajo está estructurada de la siguiente manera:

**Figura 5: ficha de análisis elaborada por Calderón et al (2016)**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<b>UST no delimitadas en el tiempo</b>												
En flotación												
En suspensión												
Pesadez												
Obsesión												
En oleadas												
Que avanza												
Que gira												
Que quiere arrancar												
Sin dirección por divergencia de información												
Sin dirección por exceso de información												
Estacionario												
Trayectoria inexorable												
<b>UST delimitadas en el tiempo</b>												
Caída												
Contracción-extensión												
Impulso												
Estiramiento												
Frenada												
Suspensión-interrogación												
Inercia												

Fuente: Calderón et al, 2016: p.88

Para recopilar los resultados de la cuantificación de las UST presentes en los 14 largometrajes de Pixar, los autores utilizaron una tabla, en la cual se identificaron cada uno de los largometrajes con la primera letra de su título en el eje horizontal; que, a su vez, se encuentran organizadas en orden cronológico de estreno en el cine. Por otro lado, las UST se enlistan en el eje vertical. De esta manera, en las casillas resultantes se establecen las cantidades totales de cada tipo de UST presentes en cada uno de los largometrajes, realizando finalmente un sumatorio total. En el caso donde no existió un tipo determinado de UST durante toda la banda sonora musical, se llenó la casilla con una "X" (Calderón et al, 2016).

**Figura 6: tabla de recopilación de Calderón et al (2016)**

	TS	BL	TS2	MI	FN	TI	C	R	WE	U	TS3	C2	B	MU	TOT
<b>UST no delimitadas en el tiempo</b>															
<b>1</b>	13	7	4	8	21	16	17	12	17	6	7	7	13	10	158
<b>2</b>	10	6	17	6	19	18	7	19	25	9	17	15	12	15	195
<b>3</b>	5	6	3	5	1	7	1	4	8	2	11	4	6	10	73
<b>4</b>	10	7	9	3	9	11	4	12	12	8	10	12	6	8	121
<b>5</b>	7	11	3	11	5	14	5	12	20	8	22	8	13	14	153
<b>6</b>	15	22	21	15	19	16	24	26	21	22	19	11	22	12	265
<b>7</b>	2	4	3	4	2	5	6	7	4	X	6	4	5	4	56
<b>8</b>	3	11	11	6	8	13	5	7	8	7	17	7	8	17	128
<b>9</b>	X	2	2	X	X	6	4	X	2	1	5	2	1	X	25
<b>10</b>	1	3	1	3	1	2	4	X	5	2	3	4	1	1	31
<b>11</b>	6	1	6	4	7	3	5	8	5	9	5	5	7	3	74
<b>12</b>	5	2	6	4	6	9	5	12	4	4	2	2	9	7	77
<b>UST delimitadas en el tiempo</b>															
<b>13</b>	11	9	10	3	6	6	3	5	3	6	5	1	5	1	74
<b>14</b>	5	X	6	1	4	6	6	3	9	7	10	8	1	8	74
<b>15</b>	8	2	25	1	9	11	16	11	15	4	17	12	8	11	150
<b>16</b>	9	10	10	6	4	13	9	9	10	4	11	9	3	8	115
<b>17</b>	3	5	7	3	12	4	6	4	7	2	14	11	6	6	90
<b>18</b>	11	1	11	5	5	5	5	4	31	5	8	1		11	103
<b>19</b>	4	1	4	1	5	4	X	8	19	6	1	5	1	6	65
<b>T</b>	128	130	159	89	143	169	132	147	215	112	190	128	127	152	2021
<b>ESM</b>	16	6	8	15	7	26	28	16	11	14	4	13	7	16	187

Fuente: Calderón et al, 2016: p. 89

El objetivo del trabajo consistió en buscar las relaciones entre las temáticas de cada película y el uso preferente de las UST. En ese sentido, los autores concluyeron que la UST más frecuentemente utilizada en el filme de "Finding Nemo" es "en flotación" (21 veces), debido a la temática acuática; por su parte en "The Incredibles", la UST más frecuente es "en suspensión" (18 veces), por los saltos aéreos que efectúan sus personajes; mientras que en el filme "Cars", la UST con mayor número de apariciones fue "que avanza" (24 veces), por su temática de carreras de coches. Estas cifras demuestran como los efectos visuales de los movimientos en cada escena, guardan una relación directa con el uso de determinadas fórmulas sonoras recogidas en las UST (Calderón et al, 2016).

Respecto a si existen o no diferencias significativas entre las UST delimitadas en el tiempo y las no delimitadas en el tiempo, los autores concluyen que los datos muestran que no existen diferencias, y su uso es indistinto, lo que significa que, en el montaje cinematográfico de estos filmes, la música tiene tanto una función de continuidad entre escenas como de delimitación. Por otra parte, respecto al uso de las UST en los aspectos narrativos de las películas destaca la mayor presencia de estas en los segundos actos, destinados al desarrollo argumental, y por tanto con mucha más acción que en los primeros actos, donde se presentan los personajes y las situaciones, que contienen muchos más diálogos. La conclusión del trabajo es la idoneidad de cotejar los resultados obtenidos mediante las UST con los contenidos estrictamente visuales, vínculo en que se fundamenta la multimodalidad y, en definitiva, la esencia audiovisual del cine (Calderón et al, 2016)

Como mencionamos anteriormente, este trabajo es un caso ejemplar sobre la utilización de las Unidades Semióticas Temporales en el análisis de la banda sonora musical. Sin embargo, a pesar de tener a las UST y la banda sonora musical como indicadores, la metodología del trabajo es fundamentalmente cuantitativa, pues a pesar de que se establecen algunas conclusiones relevantes como que cualquier película puede ser analizada por medio de las UST, o el hecho de que las UST que más aparecen están relacionadas a la temática narrativa del largometraje, el trabajo

se compone esencialmente de una cuantificación de las UST existentes en las bandas sonoras de los 14 largometrajes de Pixar.

Debido a lo anterior, nuestro trabajo toma distancia de este trabajo pionero, ya que los objetivos son distintos, no obstante, recuperamos solo aquello que hemos encontrado importante para realizar nuestro propio proceso metodológico, es decir, la ficha de análisis para la cuantificación de los diferentes tipos de UST, así como la tabla recopilatoria con los resultados de la cuantificación; pues estas serán la base para las fichas que usaremos en nuestro trabajo de investigación.

## 2.2 Estudio de caso: Largometrajes y su banda sonora

Antes de establecer el proceso metodológico que llevaremos a cabo, consideramos importante detallar las razones por la cual hemos escogido los largometrajes “El silencio de los inocentes” (1991), “Los gritos del silencio” (1984) y “El origen” (2010). Indicamos, entonces, que el criterio más importante en nuestra selección de los largometrajes para este trabajo, es el papel de la banda sonora musical en la construcción estructural del lenguaje audiovisual que los compone, pues la crítica especializada en cine reconoció las composiciones de los 3 ejemplos.

Tal como indica Ramírez (2010): “Inception es una de las mejores cintas que se han filmado (y no hablo sólo de este año). Su soundtrack<sup>4</sup>, sin duda, es uno de los mejores también y, además, nos ofrece un interesante juego temporal”.

A continuación, abordaremos las características generales de estos 3 filmes, lo que nos permitirá ubicar y contextualizar nuestro objeto de estudio.

### 2.2.1 “El silencio de los inocentes” (1991)

---

<sup>4</sup> Entendiendo “soundtrack” como sinónimo de banda sonora musical.

“The Silence of the Lambs” (El silencio de los inocentes en Hispanoamérica) es una película estadounidense estrenada en 1991, perteneciente al género de thriller y terror. Dirigida por Jonathan Demme y protagonizada por Anthony Hopkins y Jodie Foster, está basada en la novela homónima de Thomas Harris, escrita en 1988 como secuela de “El dragón rojo” (1981) del mismo autor, quien relata la historia de Hannibal Lecter, un brillante psiquiatra, a la vez asesino en serie y caníbal. Con una duración total de 138 minutos.

“El silencio de los inocentes” fue estrenada el 14 de febrero de 1991 y recaudó USD 272,7 millones de dólares en taquilla, en contraste con USD 19 millones de su presupuesto inicial, convirtiéndola en una de las películas más exitosas del año. La cinta fue la tercera película en obtener los cinco premios principales de la Academia de Artes. Sin embargo, aunque fue nominada al Oscar por mejor banda sonora, no ganó el premio. Respecto a la recepción, este largometraje fue respaldado por la crítica y luego por el público en forma de taquilla. También popularizó a uno de los psicópatas más célebres, Hannibal Lecter, y recibió como reconocimiento final premios. Debido a ese éxito este filme tuvo una secuela y una precuela (The Silence of the Lambs (película), (s.f)).

La banda sonora de la película fue compuesta por Howard Shore, que también colaboró con Demme en Filadelfia. Fue grabada en la ciudad de Múnich (Alemania) durante la mitad del verano de 1990, y la orquesta de dicha ciudad fue seleccionada para grabarla. La banda sonora musical está compuesta por las siguientes piezas:

**Tabla 2: Soundtrack de “El silencio de los inocentes” (1991)**

N.º	Título	Duración
1.	«Main Title»	5:04
2.	«The Asylum»	3:53
3.	«Clarice»	3:03
4.	«Return to the Asylum»	2:35
5.	«The Abduction»	3:01

6.	«Quid Pro Quo»	4:41
7.	«Lecter in Memphis»	5:41
8.	«Lambs Screaming»	5:34
9.	«Lecter Escapes»	5:06
10.	«Belvedere, Ohio»	3:32
11.	«The Moth»	2:20
12.	«The Cellar»	7:02
13.	«Finale»	4:50

**Fuente: The Silence of the Lambs, s.f**

Con nuestra investigación nos proponemos demostrar que la banda sonora musical compuesta para este filme, cumple una función narrativa sobresaliente en conjunto con los demás elementos del discurso audiovisual. Se trata de uno de nuestros filmes favoritos.

### 2.2.2 “Los gritos del silencio” (1984)

“The Killing Fields” (en México: Los gritos del silencio) es una película de 1984 del género drama, dirigida por Roland Joffé y basada en las experiencias de tres periodistas durante el régimen de los Jemeres Rojos de Camboya. Con una duración total de 141 minutos; ganó tres Oscars en 1984 y está protagonizada por Haing S. Ngor y Sam Waterston en los papeles principales. La película fue un éxito en la taquilla, además de ser un éxito para la crítica. También ganó ocho premios de la “British Academy Film Awards”, incluidos la Mejor Película y el Mejor Actor en un Papel Protagónico para Ngor. En 2016, la revista de cine británica Empire lo colocó en el puesto 86 en su lista de las 100 mejores películas británicas (The Killing Fields, s.f).

Por otra parte, su banda sonora musical fue la única incursión de Mike Oldfield como compositor en el cine. Para la banda sonora, Oldfield no solo estudia la música



tradicional camboyana, sino que, para conseguir un efecto óptimo con las imágenes, utiliza un sincronizador de vídeo conectado a un sintetizador. Tras seis meses de trabajo, el director Roland Joffé y el productor David Puttnam, no conformes con el resultado, hicieron que Oldfield reescribiera a la banda sonora por completo. Para ello Oldfield se apoyó en su habitual colaborador David Bedford, que se encargó de los arreglos para orquesta, todo esto supuso otros tres meses de trabajo. Poco después el director decidió recortar algunas escenas, lo que obligo a modificar de nuevo la banda sonora. El resultado final es una banda sonora musical compuesta de composiciones breves adaptadas a cada escena, que pasan del minimalismo a lo más electrónico. (The Killing Fields, s.f).

A continuación, se enlistan las piezas musicales que conforman la banda sonora:

**Tabla 3: Soundtrack de “Los gritos del silencio” (1982)**

N.º	Título	Duración
1.	«Pran's Theme»	0:44
2.	«Requiem for a City»	2:11
3.	«Evacuation»	5:14
4.	«Pran's Theme 2»	1:41
5.	«Capture»	2:24
6.	«Execution»	4:47
7.	«Bad News»	1:14
8.	«Pran's Departure»	2:08
9.	«Worksite»	1:16
10.	«The Year Zero» (David Bedford)	0:28
14.	«The Trek»	2:02
15.	«The Boy's Burial / Pran Sees the Red Cross»	2:24
16.	«Good News»	1:46

11.	«Blood Sucking»	1:19
12.	«The Year Zero 2»	0:37
13.	«Pran's Escape / The Killing Fields»	3:17

**Fuente: The Killing Fields (album), s.f**

Este largometraje fue seleccionado debido a la complejidad que implicó la composición de su banda sonora, así como el hecho de estar basada en música camboyana. La banda sonora musical compuesta para este filme, a pesar de los problemas de producción que implicó al principio, posee una composición interesante para nosotros, dotada de una intención discursiva identificable relacionada con la temática sobre guerra, lo cual consideramos como una razón para realizar el análisis de la misma.

### 2.2.3 El origen (2010)

“Inception” (Origen, en España, y El origen, en Hispanoamérica) es una película del género de ciencia ficción, producida y dirigida por Christopher Nolan, y protagonizada por Leonardo DiCaprio, Ellen Page, Joseph Gordon-Levitt; estrenada en 2010. Relata la historia de Dom Cobb, un ladrón hábil, especializado en el robo de secretos valiosos desde las profundidades del subconsciente durante el de sueño. Cuenta con una duración de 148 minutos. Recibió los premios Oscar a mejor fotografía, mejor mezcla de sonido, mejor edición de sonido y mejores efectos visuales. Así como otras cuatro nominaciones: mejor película, mejor banda sonora, mejor guion original y mejor dirección artística (Inception, s.f).

Por su parte, al igual que en trabajos anteriores, el director Christopher Nolan decidió contar con la participación de Hans Zimmer para la realización de la banda sonora musical. Por este trabajo, Hans Zimmer logró nominaciones en los premios Oscars, BAFTA y los Globos de Oro (Inception, s.f).

Las siguientes son las piezas musicales escritas y compuestas por Hans Zimmer para este largometraje:

**Tabla 4: Soundtrack de “El origen” (2010)**

N.º	Título	Duración
1.	«Half Remembered Dream»	1:12
2.	«We Built Our Own World»	1:55
3.	«Dream Is Collapsing»	2:28
4.	«Radical Notion»	3:43
5.	«Old Souls»	7:44
6.	«528491»	2:23
7.	«Mombasa»	4:54
8.	«One Simple Idea»	2:28
9.	«Dream Within A Dream»	5:04
10.	«Waiting For A Train»	9:30
11.	«Projections	7:04
12.	«Don't Think About Elephants	5:35
13.	«Dark Mal	5:5

**Fuente: Inception, s.f**

Este filme ha sido seleccionado por su trascendencia en el medio de cine, pues debido a los múltiples premios a los que fue nominado, creemos que ha sido uno de los largometrajes más aclamados y exitosos de la última década. A su vez,

consideramos este largometraje cumple con los mismos criterios por los cuales seleccionamos a los anteriores, pues encontramos que el papel discursivo de la banda sonora musical es extraordinario en la narrativa que se nos presenta, así como que representa uno de nuestros filmes favoritos.

### 2.3 Primera parte del proceso metodológico: contabilización y recopilación de las UST en los largometrajes seleccionados.

Tal como habíamos anticipado en los sub-apartados anteriores, el proceso metodológico de nuestro trabajo está dividido en dos partes: la primera donde se realizará un trabajo de corte cuantitativo en el cual, esencialmente, se identificarán las UST, utilizando como criterio al modelo de patrones parametrizados, presentes en cada uno de los filmes por separado, para así poder llevar a cabo una cuantificación total de la presencia (o ausencia) de cada tipo de UST, para posteriormente recopilarlas con los resultados de los 3 filmes en conjunto, y así determinar cuáles fueron las que se han repetido en mayor cantidad. De este modo, el siguiente apartado tiene como objetivo detallar el proceso que llevaremos a cabo para realizar este proceso de identificación, cuantificación.

#### 2.3.1 Contabilización de las UST de las UST para nuestro trabajo: Ficha de contabilización propuesta

El primer paso para la metodología de este trabajo es indicar la manera en que vamos a organizar la cuantificación de cada una de las UST en el análisis de la banda sonora musical de los largometrajes escogidos. Tal como habíamos mencionado, en el trabajo realizado con los 14 largometrajes de Pixar se consideraron los primeros 10 segundos por cada minuto de largometraje, sin embargo, consideramos necesario modificar la ficha de análisis propuesta, debido a que en aquel trabajo en total se contabilizaron 1401 minutos, durante los cuales hubo varios periodos de tiempo donde no existió música alguna acompañando a las imágenes, lo que se traduce en casillas negras marcadas en la ficha de análisis.

Por eso, consideramos que contabilizar los minutos donde hay una ausencia de música implica un trabajo extra, que no contribuye al objetivo que nos hemos planteado. Por esa razón, para este trabajo, usaremos una ficha similar a la de Calderón et al (2016), con la diferencia de no tener cada minuto en el eje horizontal, sino solo intervalos donde exista música durante el transcurso del largometraje. No obstante, seguiremos contemplando los 10 primeros segundos de cada minuto para cada intervalo.

A continuación, presentamos nuestra ficha de análisis de las UST:

**Tabla 5: ficha de análisis propuesta**

Intervalos de tiempo donde existe música:	0'00"- 3'30"	6'00"- 6'30"	15'00"- 15'35"	22'00"- 23'30"	53'00"- 54'30"	1 01'00"- 1 01'03'30"	1 11'00"- 1 13'23"
En flotación							
Pesadez							
Obsesión							
En oleadas							
Que avanza							
Que gira							
Que quiere arrancar							
Sin dirección por divergencia de información							
Sin dirección por exceso de información							
Estacionario							
Trayectoria inexorable							
Caída							
Contracción extensión							
Impulso							

<b>Estiramiento</b>							
<b>Frenada</b>							
<b>Suspensión-interrogación</b>							
<b>Inercia</b>							

Fuente: elaboración propia

De esta manera, establecemos que este será el proceso con el cual contabilizaremos la presencia de las UST en nuestro trabajo. Nuestro análisis tomará en cuenta los primeros 10 segundos de cada minuto, pero solo durante aquellos donde exista música acompañando a las imágenes. Esto significa que omitiremos los minutos carentes de musicalidad, y por eso en el eje horizontal hemos agregado ejemplos de intervalos donde la música este presente (para este ejemplo han sido asignados de manera arbitraria) en los cuales las UST serán contabilizadas. Cabe mencionar que, debido a la organización por intervalos, al estar conformados por múltiples minutos, si se consideran los 10 primeros segundos de cada uno, es posible que en algunos intervalos puedan existir más de una UST, lo cual no significa que hayan ocurrido de manera simultánea.

Finalmente reiteramos que esta contabilización conforma la primera parte de nuestra metodología, de naturaleza cuantitativa, la cual proporcionara los datos necesarios para llevar a cabo los siguientes pasos del proceso metodológico que proponemos.

### 2.3.2 Recopilación de los resultados de la cuantificación: Tabla de recopilación de las UST propuesta

Después de realizar la identificación y cuantificación del tipo de UST existentes en las bandas sonoras musicales de los 3 largometrajes anteriormente seleccionados, proseguiremos con una recopilación de los datos obtenidos.

Para esto, indicamos que la tabla para recopilar los resultados de la contabilización de las UST en los largometrajes planteados para este trabajo estará basada en la

utilizada en aquella propuesta por Calderón et al (2016), organizando los 19 tipos de UST en el eje vertical; los 3 largometrajes organizados por orden cronológico de estreno en cines. En cada casilla resultante se numerará el total de apariciones de cada UST en ese determinado largometraje. En la parte inferior el sumatorio total de las UST en cada uno de los largometrajes. A su vez, nosotros también rellenaremos la casilla con una “X” en caso de no existir un determinado tipo de UST durante el transcurso total del largometraje en cuestión. La única diferencia en nuestra propuesta de tabla será que no consideraremos los periodos de tiempo donde no hay presencia de banda sonora musical, debido a que al realizar la contabilización de las UST nos centraremos solo en los intervalos del largometraje donde, en efecto, hubiese música acompañando a las imágenes.

De esta manera, proponemos la siguiente tabla recopilatoria:

**Tabla 6: tabla de recopilación del total de las UST**

UST	“Los gritos del Silencio” (1984)	“El silencio de los inocentes” (1991)	“El origen” (2010)
En flotación			
En suspensión			
Pesadez			
Obsesivo			
En oleadas			
Que avanza			
Que gira			
Que quiere arrancar			
Sin dirección			
por divergencia de información			
Sin dirección por exceso de información			

<b>Estacionario</b>			
<b>Trayectoria inexorable</b>			
<b>Caída</b>			
<b>Contraído-extendido</b>			
<b>Impulso</b>			
<b>Estiramiento</b>			
<b>Frenado</b>			
<b>Suspensión-interrogación</b>			
<b>Por inercia</b>			
<b>Total:</b>			

**Fuente: elaboración propia**

La utilización de esta tabla en nuestro trabajo, sirve para organizar los resultados finales de la contabilización hecha, con el objetivo de tener una visión clara y cuantitativa sobre qué tipo de UST y con qué frecuencia han sido utilizadas en cada uno de los tres filmes; así como para definir cuales UST han estado mayormente presentes, lo cual nos será útil para el posterior análisis de su significado en la narrativa del largometraje como un todo.

#### 2.4 Segunda parte del proceso metodológico: Interpretación de los datos resultantes para la cuantificación de las Unidades Semióticas Temporales

Durante esta segunda parte del proceso metodológico para nuestro trabajo. Posteriormente, realizaremos una interpretación a posteriori de los resultados, que esté relacionada con la estructura narrativa e intención discursiva de cada uno de los largometrajes por separado.

Para llevar a cabo esto, haremos uso de la semiótica para interpretar las funciones de cada UST para las imágenes que las acompañan. De la interpretación resultante, conformaremos una conclusión de naturaleza estructural y organicista sobre la importancia de la banda sonora musical esta manera, conformamos la segunda



parte de nuestro proceso metodológico. Por lo tanto, la actividad que realizaremos en esta parte de nuestra metodología será utilizar las herramientas teóricas que hemos mencionado en nuestro capítulo teórico, para llevar a cabo una interpretación funcionalista de las UST con mayor presencia en cada uno de los 3 largometrajes.

De esta manera, retomaremos el modelo de análisis de contenido, el cual es un resultado teórico proveniente del enfoque de estudio basado en el contenido, es decir, el “que se dice” o el mensaje como componente del proceso comunicativo planteado inicialmente en el modelo matemático de la información de Claude Shannon y Warren Weaver (1948), y posteriormente, en el modelo de la comunicación de Harold Lasswell (1948). Después, usaremos la propuesta semiótica barthesiana de “connotación y denotación”, al considerar los tipos de UST más frecuentes en cada largometraje como un signo dotado de significante y significado, para realizar un análisis cualitativo individual. Todo esto con el objetivo de organizar la información recabada durante la contabilización de las UST para generar conclusiones de naturaleza estructural funcionalista, sobre la función discursiva de la banda sonora musical en la narrativa de los filmes seleccionados.

#### 2.4.1 El modelo de análisis de contenido en nuestro trabajo

Para explicar cómo usaremos este modelo para la interpretación de los datos obtenidos en la cuantificación de las UST, debemos retomar el modelo de análisis de contenido mencionado en el apartado teórico de este trabajo, el cual, recordemos, es una herramienta metodológica consecuencia de los enfoques de estudio sobre el proceso de comunicación resultantes del modelo de la comunicación establecido por Harold Lasswell, centrada en el “qué se dice”. Todo esto, a su vez, proviene del modelo matemático de la información planteado por Shannon y Weaver.

Debido a que el objeto de estudio de nuestro trabajo es un componente del contenido del proceso de comunicación que implica el cine, es decir, la banda sonora musical, establecemos que, con base en el modelo matemático de la

información, así como en el modelo de Lasswell de la comunicación, el mensaje es nuestro objeto de estudio, en tanto buscamos estudiar el “que se dice” del cine, por lo que haremos uso del modelo de análisis de contenido.

Entonces, es necesario recordar que existen 3 tipos de análisis de contenido: el análisis de contenido semántico, que consiste en la clasificación de los signos según su significado; el análisis del vehículo del signo, el cual se basa en la clasificación del contenido según las propiedades psicofísicas de los signos, este es fundamentalmente descriptivo pues no se plantean cuestiones de comprobación de hipótesis ni tampoco problemas de inferencia, porque el interés de la investigación se centra en el contenido, el objetivo principal es entonces la descripción de ese contenido, de su fondo o de su forma; finalmente está el análisis de contenido inferencial, que se conforma del análisis el contenido de mensajes y comunicaciones con el fin de apoyar conclusiones acerca de cuestiones no relacionadas con el contenido, entonces la investigación adquiere un carácter inferencial, siendo estas inferencias enfocadas al origen, a las causas, a las condiciones antecedentes, efectos o resultados de la comunicación, y especialmente al autor de la misma, su carácter, sentimientos, e intenciones, estas inferencias responden a los interrogantes "quién" y "por qué" y “ con qué efecto” (Aignerren, 1999)

Ahora bien, cualquiera de los 3 tipos de análisis de contenido, establecen la existencia de unidades de análisis, que son los elementos de la comunicación en que se va a centrar el análisis. Estas, a su vez, se dividen en unidades de muestreo, las cuales son las diversas partes de la realidad sometida a observación que el investigador considera como separadas e independientes entre sí, por eso son elementos de la comunicación que pueden formar parte de una muestra de elementos para ser objeto de análisis; por otro lado, están las unidades de registro, que son cada parte de la unidad de muestreo que pueda ser considerada como analizable separadamente porque aparece en ella una de las referencias en las que el investigador está interesado. En otras palabras, la unidad de registro es la mínima porción del contenido que el investigador aísla y separa (Aignerren, 1999).

Al identificar las unidades de registro, el modelo de análisis de contenido indica que el siguiente paso a realizar es el denominado “registro”. Se trata de un proceso donde las unidades de registro son codificadas y descritas en forma analizable. La codificación es, a su vez, el proceso por el cual los datos brutos son sistemáticamente transformados y clasificados en categorías que permiten la descripción precisa de las características importantes del contenido. Las categorías son los grupos entre los que se van a distribuir las unidades de registro para su clasificación y recuento; estas deben reflejar los objetivos de la investigación. Finalmente, algunos de los criterios para la formación de estas categorías son: materia, tema, o asunto, objetivo o meta, medio o método, entre otros (Aigner, 1999).

En nuestro trabajo, indicamos que el tipo de análisis de contenido realizado será aquel del vehículo del signo, es decir, la segunda variante planteada, pues no nos interesa realizar inferencias sobre los porqués del uso específico de la banda sonora, sino el “para que”. Por consiguiente, los procesos de identificación de unidades de análisis, muestreo y registro ya han sido realizados en el momento de seleccionar el objeto de estudio, que en nuestro caso es la banda sonora musical, así como al elegir las UST como la herramienta metodológica a utilizar, y su respectiva contabilización de las apariciones en la banda sonora musical de los largometrajes. Establecemos así, que, con base en lo formulado por el modelo de análisis de contenido, las UST que más se repitan, serán nuestras unidades de registro, por lo que el paso que realizaremos a continuación será el registro, el cual se realiza a través de una codificación de categorías.

Las categorías para nuestro trabajo, a su vez, estarán basadas en las descripciones semánticas de las UST, propuestas por Delalande (revisar figura 4) y solo se crearán categorías para aquellas UST que se repitan con mayor frecuencia.

Supongamos que en el largometraje “El origen” tras realizar la contabilización de las UST, las más frecuentes sean: “que avanza” con 24 apariciones, “en oleadas” con 13 apariciones” y “estiramiento” con 31 apariciones (siendo estos números asignados arbitrariamente para fines de ejemplificación). Entonces se crearían 3

categorías, basándose en las descripciones semánticas anteriormente referidas. Por lo que resultaría en la creación de las categorías: “Impresión de movimiento en cada ciclo”, para las UST “en oleadas”; “avance con determinación”, para la UST “que avanza” y finalmente la categoría “alargamiento hasta el máximo” para la UST “estiramiento”. Esta conformación de las categorías será efectuada con las UST más frecuentes y para cada uno de los largometrajes, por lo que el número de categorías, su nombre y conformación están sujetas a los resultados de la contabilización de las UST previa.

Para finalizar el proceso de registro de nuestras unidades de datos, es decir, las UST, utilizando las categorías que definiremos, llevaremos a cabo la codificación de las mismas. Esta codificación parte de una descripción de las categorías, utilizando la distinción semiótica sobre los tipos del mensaje connotados y denotados, propuesta por Roland Barthes. Esto será explicado en el siguiente sub-apartado.

#### 2.4.2 Semiótica de Roland Barthes y los mensajes connotados y denotados.

Roland Barthes propone, desde su semiótica, la existencia de dos tipos de mensaje: el mensaje el denotado, el cual se sustenta en los “elementos análogos”, esto significa, los objetos literales presentes en una imagen, sin interpretaciones a priori que le den sentido; y el mensaje connotado, que es fundamentalmente un sistema codificado cuyos signos provienen de un código cultural, por lo que existen diversas lecturas de una misma imagen, las cuales estas sustentadas en los diferentes saberes utilizados en la imagen (Barthes, 1986).

Estos tipos de mensajes están aplicados por Barthes a las imágenes, sin embargo, nosotros los aplicaremos a la banda sonora musical a través de las UST. Haremos uso de su distinción sobre mensajes denotados y connotados. Expresamos que esta será la herramienta metodológica para realizar la codificación de las categorías que habremos propuesto, lo cual corresponde al proceso de registro, planteado por el modelo de análisis de contenido. En otras palabras, usaremos el mensaje

connotado para realizar la explicación de las funciones de las categorías establecidas. El proceso para llevar a cabo la codificación y lectura del mensaje connotado de estas categorías, será realizar un análisis semiótico de naturaleza cualitativa, a partir de la lectura de su significado, utilizando como criterios de análisis a la trama, la temática y el montaje del largometraje en cuestión. Entendiendo a la trama como el orden cronológico de los diversos acontecimientos presentados de la narración del largometraje; la temática como la idea central que sintetiza todos los elementos presentados en la trama, siendo un concepto general de esta; finalmente, al género como el grupo temático y que comparte con otros filmes al cual pertenece ese film en particular

Entonces, este análisis será la parte de la metodología donde se concluye el registro del contenido, para así dar paso a la realización de la conclusión sobre los objetivos que nos hemos planteado.

Retomemos el ejemplo anterior. Así tenemos 3 categorías establecidas: “Impresión de movimiento en cada ciclo”, “avance con determinación”, y “alargamiento hasta el máximo”. Estas serán nuestros mensajes denotados, es decir, el mensaje tal cual es, sin ningún tipo de interpretación. Considerando que el largometraje “El origen” tiene una temática de sueños dentro de sueños, perteneciente al género de ciencia ficción, y con una trama que se desenvuelve en escenas de acción largas; podemos indicar que la presencia de la categoría “alargamiento hasta el final”, el cual es un mensaje denotado, tiene su mensaje connotado al expresar un alargamiento, porque esta es la sensación presente durante todo el film, ya que los personajes realizan acciones que los llevan al límite. De la misma manera, el mensaje denotado, que, a la vez es una de las categorías: “avance con determinación” pasaría tener un mensaje connotado sobre la determinación del protagonista para cumplir su objetivo. Aclaramos que esto solo es una aproximación a las explicaciones finales. Para la organización de la información y su posterior análisis cualitativo, haremos uso de la siguiente tabla:

**Tabla 7: tabla de análisis para los mensajes denotados y connotados**

Categoría de registro (mensajes denotados)	Mensaje Connotado:		
	Temática	Trama	Montaje
“Impresión de movimiento en cada ciclo”			
“avance con determinación”			
“alargamiento hasta el máximo”			

Fuente: elaboración propia

En la tabla, organizaremos en la columna de la izquierda a las categorías de registro que previamente hemos definido, las cuales son, a su vez, nuestros mensajes denotados. Por lo que, en las siguientes columnas, construiremos el análisis cualitativo del mensaje denotado, en función de los criterios definidos, es decir, la temática, la trama y el género del largometraje en cuestión. Así, construiremos el mensaje connotado, el cual es el mensaje ya codificado respecto a los códigos inherentes a cada filme. Todo esto, para realizar el proceso de codificación de las categorías que establece el modelo de análisis de contenido,

De esa manera realizaremos la construcción de una conclusión para nuestro trabajo, al terminar el registro del contenido, usando los mensajes connotado y denotado de Barthes como herramienta para la descripción de las categorías planteadas.

En el siguiente apartado procederemos a efectuar el proceso de cuantificación de las UST en las bandas sonoras musicales para cada uno de los largometrajes por medio de las herramientas que hemos definido en este, como primera parte de nuestro trabajo.

## Capítulo 3: Proceso de cuantificación de las UST en los largometrajes: las UST en “Los gritos del silencio” (1984), “El silencio de los inocentes” (1991), “El origen” (2010).

Tal como habíamos expresado en el apartado anterior, en este capítulo llevaremos a cabo la primera parte del proceso metodológico que hemos construido. Esto es, la contabilización y recopilación de las UST. Este proceso de cuantificación se llevará a cabo a través del modelo de patrones parametrizados, el cual será la herramienta que dictará los criterios para discernir entre una UST y otra. De esa manera, conformaremos la ficha de cuantificación, precisando la existencia de determinada UST durante los primeros 10 segundos de cada minuto en aquellos intervalos donde esté presente la banda sonora musical acompañando a las imágenes en el largometraje. Una vez conformadas las fichas, procederemos a indicar los números totales resultantes del proceso a través de una tabla general donde se establecerán el tipo de UST y sus respectivas cantidades. Todo esto para dar paso al segundo apartado, el cual se centrará en el posterior análisis de los resultados.

Para realizar lo anterior, la contabilización seguirá el orden cronológico de las fechas de estreno de cada largometraje, por lo que sería el siguiente: “Los gritos del silencio” (1984), “El silencio de los inocentes” (1991), “El origen” (2010). Esto significa que empezaremos por contabilizar las UST en el largometraje más antiguo, es decir, “Los gritos del silencio” (1984).

### 3.1 Las UST en “Los gritos del silencio” (1984)

De acuerdo con la metodología planteada en los apartados anteriores, el primer paso es delimitar los intervalos en los cuales existe musicalidad durante la duración total del largometraje. Así, empezaremos por la construcción de la ficha de contabilización de las UST presentada en el apartado metodológico de nuestro trabajo, ficha que retomamos a continuación:

**Tabla 5: ficha de análisis propuesta**

Intervalos de tiempo donde existe música:	0'00"-3'30"	6'00"-6'30"	15'00"-15'35"	22'00"-23'30"	53'00"-54'30"	1 01'00"- 1 01'03'30"	1 11'00"- 1 13'23"
En flotación							
En suspensión							
Pesadez							
Obsesión							
En oleadas							
Que avanza							
Que gira							
Que quiere arrancar							
Sin dirección por divergencia de información							
Sin dirección por exceso de información							
Estacionario							
Trayectoria inexorable							
Caída							
Contracción extensión							
Impulso							
Estiramiento							
Frenada							
Suspensión-interrogación							
Inercia							

Fuente: elaboración propia

Para llevar a cabo lo anterior, el proceso consistirá en la visualización del largometraje en distintas ocasiones, con el objetivo de delimitar los intervalos de tiempo donde exista banda sonora, así como para la identificación misma de las UST. Estas visualizaciones tendrán como objetivo establecer, primero, los intervalos de tiempo donde exista la banda sonora musical, y segundo, para contabilizar las UST presentes en esos intervalos de tiempo. Las visualizaciones del largometraje serán realizadas en el idioma original en el que los largometrajes fueron filmados para así evitar que el doblaje interfiera con la percepción de la banda sonora.

Comenzaremos por completar la fila superior de la ficha de contabilización con aquellos intervalos de tiempo donde existe la presencia de banda sonora musical en la duración total de “Los gritos del silencio” (1984). De esta manera, la primera



visualización que llevaremos a cabo estará acompañada de un cronometro para medir los minutos y segundos exactos donde esté presente esta musicalidad.

En primera instancia establecemos que “Los gritos del silencio” (1984) tiene una duración total de 144 minutos incluyendo créditos finales, los cuales no serán tomados en cuenta como un intervalo de tiempo, puesto que, aunque pueda haber música durante estos, no están acompañados por imágenes y por tanto no cumplen con los requisitos que nos hemos planteado.

Tras la primera visualización, indicamos que, para identificar los intervalos de banda sonora musical, usaremos aquellos donde únicamente exista música extradiegética y no aquella que sea diegética. Tal como afirma Torrijos (2012):

La música extradiegética es la base de la mayoría de las bandas sonoras que conocemos, puesto que, de hecho, nace de la propia musicalización de las primeras películas mudas, que se realizaba con un piano en directo, en la propia sala de proyección...La música diegética, en cambio, es la que pertenece al mundo donde ocurren los acontecimientos narrados: los espectadores escuchan lo mismo que los personajes.

Lo anterior significa que solo tomaremos en cuenta los intervalos donde exista música que no esté presente en la realidad de los personajes, como música en vivo durante la escena, sino que solo la extradiegética, es decir, la que es ajena a los personajes y por ende solo los espectadores podemos escuchar.

Como aclaración, las fichas de contabilización llevaran las iniciales del largometraje, con el objetivo de identificarles entre sí con mayor facilidad. De esta manera, las fichas de este largometraje estarán identificadas con las letras: LGDS, por el título “Los gritos del silencio”. Tras realizar la segunda visualización, podemos establecer los intervalos con banda sonora extradiegética, los cuales, aplicados en la ficha de contabilización de UST anteriormente presentada, está constituida de la siguiente manera:

### **Tabla 8: Ficha de contabilización LGDS con intervalos de tiempo definidos**

Intervalos de tiempo donde existe música:	1'09"-3'18"	13'53"-15'17"	18'49"-19'25"	33'11"-33'51"	35'29"-44'12"	50'13"-52'11"	53'42"-57'21"	59'40"-1 01'23"	1 04'47"-1 05'58"	1 07'28"-1 10'45"	1 11'40"-1 14'27"	1 18'59"-1 19'43"	1 20'25"-1 22'40"	1 24'04"-1 24'38"	1 31'32"-1 32'02"	1 39'17"-1 40'11"	1 43'30"-1 46'52"	2 03'08"-2 04'10"	2 04'33"-2 09'58"	2 10'40"-2 12'12"	
En flotación																					
En suspensión																					
Pesadez																					
Obsesión																					
En oleadas																					
Que avanza																					
Que gira																					
Que quiere arrancar																					
Sin dirección por divergencia de información																					
Sin dirección por exceso de información																					
Estacionario																					
Trayectoria inexorable																					
Caída																					
Contracción extensión																					
Impulso																					
Estiramiento																					
Frenada																					
Suspensión-interrogación																					
Inercia																					

Fuente: elaboración propia

Después de establecer los intervalos, subdividimos las columnas de estos por minutos, es decir, que, dependiendo de la duración de los intervalos, las columnas que los representan serán subdividas por cada minuto completo. Sin embargo, también hemos considerado al subdividir las cantidades de segundos mayores a 30, debido a que en algunos intervalos

existieron cantidades de segundos menores al minuto exacto, pero aun así poseen la presencia de banda sonora musical, por lo que hemos optado por considerarlos dentro del intervalo. A manera de ejemplo, el primer intervalo 1'09"-3'18" cuenta con la cantidad de 129 segundos, es decir, 2 minutos con 9 segundos, esto significa que su columna tendrá dos subdivisiones puesto a que esos 9 segundos son menores a 30, y por tanto no ameritan una división propia. Así, la ficha de contabilización resulta así:

**Tabla 9: Ficha de contabilización LGDS con intervalos de tiempo y subdivisiones**

Intervalos de tiempo donde existe música:	1'09" -3'18"	13'53" -15'17"	18'49" -19'25"	33'11" -33'51"	35'29"-44'12"	50'13" -52'11"	53'42"- 57'21"	59'40" "-1 01'23 "	1 04' 47"-1 05'58"	1 07'28 "-1 10'45 "	1 11'40" -1 14'27"	1 18'59"- 1 19'43"	1 20'25 "-1 22'40 "	1 24'04"- 1 24'38"	1 31'32 "-1 32'02 "	1 39'17"- 1 40'11"	1 43'30 "-1 46'52 "	2 03'08"- 2 04'10"	2 04'33"-2 09' 58"	2 10'40"-2 14' 12"	
En flotación																					
Pesadez																					
Obsesión																					
En oleadas																					
Que avanza																					
Que gira																					
Que quiere arrancar																					
Sin dirección por exceso de información																					
Sin dirección por divergencia de información																					
Estacionario																					
Trayectoria inexorable																					
Caída																					
Contracción extensión																					
Impulso																					
Estiramiento																					
Frenada																					
Suspensión-interrogación																					
Inercia																					

Fuente: elaboración propia

Al tener los intervalos con las columnas subdivididas, el siguiente paso es realizar las visualizaciones necesarias al largometraje para identificar las UST considerando los 10 primeros segundos de cada minuto, o tal como mencionamos, de cantidades mayores a 30 segundos, de los intervalos de tiempo con presencia de banda sonora musical. Cabe reiterar que para realizar esta identificación usaremos como herramienta fundamental los criterios planteados por el modelo de patrones parametrizados. Por su parte, cada casilla donde exista una determinada UST estará coloreada con color azul para su fácil identificación. De esa manera conformaremos la contabilización. De acuerdo con todo lo anterior, los resultados finales la contabilización de las UST en “Los gritos del silencio (1984)” resulta de la siguiente manera:

**Tabla 10: Contabilización de las UST en “Los gritos del silencio” (1984)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	1'09"	13'53"	18'49"	33'11"		50'13"	53'42"-	59'40"-1	1 04'47"-1	1 07'28"-1	1 11'40"-1	1 18'59"-1	1 20'25"-1	1 24'04"-1	1 31'32"-1	1 39'17"-1	1 43'30"-1	2 03'08"-2	2 04'33"-2	2 10'40"-2
	-	-	-	-	35'29"-44'12"	-	57'21"	01'23"	05'58"	10'45"	14'27"	19'43"	22'40"	24'38"	32'02"	40'11"	46'52"	04'10"	09'58"	14'12"
	3'18"	15'17"	19'25"	33'51"		52'11"														
En flotación																				
Pesadez																				
Obsesión																				
En oleadas																				
Que avanza																				
Que gira																				
Que quiere arrancar																				
Sin dirección por exceso de información																				
Sin dirección por divergencia de información																				
Estacionario																				
Trayectoria inexorable																				
Caída																				
Contracción extensión																				
Impulso																				
Estiramiento																				
Frenada																				



Los resultados de la contabilización, así como las UST que se han repetido en mayor medida, son los elementos a partir de los cuales realizaremos el análisis posterior en la segunda parte de este capítulo. Por el momento, solo nos limitaremos a indicar que las UST con mayor número de apariciones han sido “que avanza” y “trayectoria inexorable”, ambas con 8 repeticiones; así como enunciar algunas resoluciones a priori de las cuales nos hemos dado cuenta durante el proceso realizado.

### 3.1.1 Resoluciones iniciales

A pesar de que el análisis detallado de los resultados de la contabilización será realizado en el siguiente capítulo, consideramos importante formular resoluciones y comentarios iniciales con el objetivo de explicar y ahondar en los resultados que hemos obtenido. Así pues, lo primero a destacar, es que no solo se presentó una UST con más repeticiones, sino que han sido dos: “que avanza” y “trayectoria inexorable”, ambas con una cantidad total de 8 repeticiones, siendo sucedidas por las UST” en “flotación” y “estacionario”, ambas con un total de 5 repeticiones. Consideramos que esto es importante, debido a que cada par de los 4 tipos de UST que han estado presentes han coincidido en número exacto. Esto significa que más del 50% por ciento de las UST que hemos encontrado en “Los gritos del silencio” (1984) se concentran en estos 4 determinados tipos, indicando que, evidentemente, estas han tenido mayor presencia en la banda sonora musical que las demás.

Al tratar de dar una explicación a priori, es menester retomar el significado semántico de las UST: “que avanza”, “trayectoria inexorable”, “en flotación” y “estacionario”. Tal como indica Alcázar (2014: p.13-14):

- Que avanza: nos lleva hacia delante de una manera regular, avanza de manera decidida
- Trayectoria inexorable: no se prevé el fin, no termina de avanzar, de descender.

- En flotación: aparición lenta de eventos sobre un continuum liso; sin sensación de espera o “suspense”.
- Estacionario: impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera.

Lo anterior podría indicar que la presencia de las 4 UST mencionadas puede explicarse debido a la situación a la que se enfrentan los protagonistas al estar presentes durante un proceso bélico en Camboya de los años 70 donde el riesgo de muerte estaba latente, así como el acto final donde uno de los protagonistas: “Pran”, busca liberarse de su cautividad. Por otro lado, cabe mencionar una situación que se presentó durante la contabilización y las múltiples visualizaciones que realizamos al largometraje. Debido a la calidad del audio, ya que se trata de un filme relativamente antiguo (de 1984), la calidad de grabación hizo que durante algunas partes fuese muy difícil distinguir con claridad la banda sonora musical, pues esta se perdía ente los diálogos de los personajes o la banda sonora ambiental. Esto provocó que tuviésemos que recurrir a la banda sonora original, es decir, las piezas musicales con solo el audio para escuchar detalladamente su composición. Si bien, esto hizo más laborioso el proceso de contabilización, no represento un problema fundamental, puesto que pudimos realizar el proceso tal como lo habíamos establecido en nuestro apartado metodológico.

Por su parte, un primer ejemplo de la utilización de determinada UST es la siguiente escena, donde los personajes secundarios buscan desesperadamente tomar una foto al protagonista para falsificar un pasaporte y así, evitar que este sea llevado a un campo de concentración. Durante esta escena, la tensión y la atención de los personajes es evidente, lo cual es un reflejo de la música empleada en este punto específico:

**Imagen 1: Escena del largometraje donde existe una UST de “en oleadas”**



**Fuente: “Los gritos del silencio” (1984)**

Otro ejemplo de uso de una UST, en este caso la UST “que avanza” es durante la escena final, donde el protagonista busca con determinación llegar a un campo de refugiados al realizar una extensa travesía a través de la selva, y un acantilado donde es posible percibir un ambiente de audacia y tensión:

**Imagen 2: Escena del largometraje donde existe una UST de “que avanza”**



**Fuente: “Los gritos del silencio” (1984)**

Finalmente, consideramos importante indicar que la mayoría de las UST cumplían claramente con los criterios establecidos en el modelo de patrones parametrizados y, por tanto, fueron muy fáciles de clasificar. Sin embargo, existieron algunos que necesitaron revisar los elementos que ocurrieron en los segundos posteriores a los 10 segundos que habíamos establecido como referencia para poder clasificarlos



(normalmente se necesitaron 10 segundos más), aun así, todos cumplieron con los patrones parametrizados correspondientes, por lo que fueron clasificados como una UST específica.

### 3.2 Las UST en “El silencio de los inocentes” (1991)

El proceso de la cuantificación para este largometraje será exactamente el mismo que el largometraje anterior. Esto significa que consistirá en la visualización del largometraje en repetidas ocasiones: una con el objetivo de delimitar los intervalos de tiempo donde exista banda sonora, y otras para la identificación de las UST. Empezaremos, entonces, por completar la fila superior con los intervalos de tiempo de banda sonora musical durante la duración total de “El silencio de los inocentes” (1991). La primera visualización estará acompañada de un cronometro para medir los minutos y segundos exactos donde esté presente esta musicalidad.

En primera instancia establecemos que “El silencio de los inocentes” (1991) tiene una duración total de 158 minutos incluyendo créditos finales, los cuales no serán tomados en cuenta como un intervalo de tiempo en la fila superior de la ficha de contabilización, puesto que, aunque existe música durante estos, ya no presentan un valor narrativo y por tanto no son de nuestro interés.

Posterior a la primera visualización, de la misma manera que hicimos con el filme anterior, indicamos que no tomaremos en consideración aquellos intervalos donde exista música diegética, es decir, música existente en el mundo de los personajes, sino que solo consideraremos a aquellos que presenten música extra diegética, ergo, música ajena a la realidad presentada en el largometraje.

Cabe mencionar que, para identificar las fichas de contabilización para este largometraje, utilizaremos las iniciales: ESDLI. Así, establecemos que los intervalos con presencia de la banda sonora extra diegética durante los 158 minutos de duración de “El silencio de los inocentes” (1991), aplicados en la ficha de contabilización de UST anteriormente presentada, serían los siguientes:

**Tabla 12: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempo definidos**

Intervalos de tiempo donde existe música:	13"- 3' 46"	5'11"- 6'20"	11'31"- 12'38"	16'26"- 17'43"	18'22"- 19'34"	19'53"- 20'38"	20'43"- 21'43"	24'36"- 27'25"	30'26"- 31'36"	32'46"- 35'08"	40'05"- 41'06"	44'43"- 46'12"	46'32"- 47'06"	53'52"- 54'55"	55'58"- 57'38"	58'17"- 1 02'48"	1 04'45"- 1 06'07"	1 12'00"- 1 13'42"	1 16'39"- 1 17'33"	1 18'58"- 1 20'11"
En flotación																				
Pesadez																				
Obsesión																				
En oleadas																				
Que avanza																				
Que gira																				
Que quiere arrancar																				
Sin dirección por divergencia de información																				
Sin dirección por exceso de información																				
Estacionario																				
Trayectoria inexorable																				
Caída																				
Contracción extensión																				
Impulso																				
Estiramiento																				
Frenada																				
Suspensión-interrogación																				
Inercia																				

Fuente: elaboración propia

**Tabla 13: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempos definidos (parte 2)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	1 21'07"-1 21'44"	1 22'25"-1 25'08"	1 26'57"-1 28'40"	1 28'58"-1 30'10"	1 31'17"-1 33'11"	1 40'58"-1 43'58"	1 48'32"-1 50'55"	1 51'57"-1 53'36"
En flotación								
Pesadez								
Obsesión								
En oleadas								
Que avanza								
Que gira								
Que quiere arrancar								
Sin dirección por divergencia de información								
Sin dirección por exceso de información								
Estacionario								
Trayectoria inexorable								
Caída								
Contracción extensión								
Impulso								
Estiramiento								
Frenada								
Suspensión-interrogación								
Inercia								

**Fuente: elaboración propia**

Lo siguiente ha sido subdividir las columnas con los intervalos por cada minuto o una fracción de este mayor 30 segundos. Sin embargo, en este caso, consideramos dos excepciones a la hora de asignar las subdivisiones puesto a que la cantidad extra de segundos es de 28 y 29, siendo muy cercanas a 30 segundos. que

normalmente consideramos. Por lo que optamos por reconocerlos dentro del intervalo, y, por tanto, como acreedoras de su propia subdivisión. A continuación, señalamos la tabla con sus subdivisiones:

**Tabla 14: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempo y subdivisiones**

Intervalos de tiempo donde existe música:	13"- 3' 46"	5'11"- 6'20"	11'31"- 12'38"	16'26"- 17'43"	18'22"- 19'34"	19'53"- 20'38"	20'43"- 21'43"	24'36"- 27'25"	30'26"- 31'36"	32'46"- 35'08"	40'05"- 41'06"	44'43"- 46'12"	46'32"- 47'06"	53'52"- 54'55"	55'58"- 57'38"	58'17"-1 02'48"	04'45"- 06'07"	12'00"- 13'42"	16'39"- 17'33"	18'58"- 20'11"	
En flotación																					
En suspensión																					
Pesadez																					
Obsesión																					
En oleadas																					
Que avanza																					
Que gira																					
Que quiere arrancar																					
Sin dirección por divergencia de información																					
Sin dirección por exceso de información																					
Estacionario																					
Trayectoria inexorable																					
Caída																					
Contracción extensión																					
Impulso																					
Estiramiento																					
Frenada																					
Suspensión-interrogación																					
Inercia																					

Fuente: elaboración propia

**Tabla 15: Ficha de contabilización ESDLI con intervalos de tiempo y subdivisiones (parte 2)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	1 21'07"-1 21'44"	1 22'25"-1 25"08"	1 26'57"-1 28'40"	1 28'58"-1 30'10"	1 31'17"-1 33'11"	1 40'58"-1 43'58"	1 48'32"-1 50'55"	1 51'57"-1 53'36"
En flotación								
En suspensión								
Pesadez								
Obsesión								
En oleadas								
Que avanza								
Que gira								
Que quiere arrancar								
Sin dirección por divergencia de información								
Sin dirección por exceso de información								
Estacionario								
Trayectoria inexorable								
Caída								
Contracción extensión								
Impulso								
Estiramiento								
Frenada								
Suspensión-interrogación								
Inercia								

Fuente: elaboración propia

Posterior al establecimiento de los intervalos de tiempo con sus respectivas subdivisiones, llevaremos a cabo las visualizaciones de “El silencio de los inocentes” (1991) con el objetivo de identificar las UST considerando los 10 primeros segundos de cada minuto, o en su defecto, 30 segundos (considerado las dos excepciones

anteriormente indicadas), de los intervalos de tiempo donde existe la presencia de banda sonora musical en el largometraje. Reiteramos que el modelo de patrones parametrizados es nuestra herramienta para la identificación de las UST. Cada casilla donde exista una determinada UST estará coloreada con color azul. De acuerdo con todo lo anterior, la contabilización de las UST en “El silencio de los inocentes” (1991) arroja los siguientes resultados:

**Tabla 16: Contabilización de las UST en “El silencio de los inocentes” (1991)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	13"- 3'	5'11"	11'31"	16'26"	18'2"	19'53"	20'4"	24'36"-	30'26"	32'46"	40'05"	44'43"-	46'32"	53'52"		1	1	1	1			
	46"	6'20"	12'38"	17'43"	19'3"	20'38"	21'4"	27'25"	31'36"	35'08"	41'06"	46'12"	47'06"	54'55"	55'58"-	58'17"-1	04'45"	12'00"-	16'39"-	18'58"-		
		"	"	"	4"	"	3"	"	"	"	"	"	"	"	57'38"	02'48"	"-1	1	1	1	1	
																	06'07"	13'42"	17'33"	20'11"		
En flotación																						
Pesadez																						
Obsesión																						
En oleadas																						
Que avanza																						
Que gira																						
Que quiere arrancar																						
Sin dirección por divergencia de información																						
Sin dirección por exceso de información																						
Estacionario																						
Trayectoria inexorable																						
Caída																						
Contracción extensión																						
Impulso																						
Estiramiento																						
Frenada																						
Suspensión-interrogación																						
Inercia																						

Fuente: elaboración propia

Tabla 17: Contabilización de las UST en “El silencio de los inocentes” (1991) parte 2

Intervalos de tiempo donde existe música:	1 21'07"-1 21'44"	1 22'25"-1 25'08"	1 26'57"-1 28'40"	1 28'58"-1 30'10"	1 31'17"-1 33'11"	1 40'58"-1 43'58"	1 48'32"-1 50'55"	1 51'57"-1 53'36"
En flotación								
Pesadez								
Obsesión								
En oleadas								
Que avanza								
Que gira								
Que quiere arrancar								
Sin dirección por divergencia de información								
Sin dirección por exceso de información								
Estacionario								
Trayectoria inexorable								
Caída								
Contracción extensión								
Impulso								
Estiramiento								
Frenada								
Suspensión-interrogación								
Inercia								

Fuente: elaboración propia

Ahora bien, de acuerdo a las fichas de contabilización, los números totales de cada UST en “El silencio de los inocentes” (1991) son los siguientes:

**Tabla 18: Números finales de las UST en “El silencio de los inocentes” (1991)**

UST	Cantidad final:
En flotación	3
Pesadez	1
Obsesión	1
En oleadas	0
Que avanza	5
Que gira	0
Que quiere arrancar	9
Sin dirección por exceso de información	0
Sin dirección por divergencia de información	2
Estacionario	7
Trayectoria inexorable	5
Caída	0
Contracción extensión	4
Impulso	1
Estiramiento	0
Frenada	3
Suspensión-interrogación	9
Inercia	0
<b>Total:</b>	<b>50</b>

**Fuente: elaboración propia**

Como es posible observar, en el caso de este largometraje, se ha repetido un empate entre las dos UST con mayor presencia. Estas han sido “que quiere arrancar” y “suspensión-interrogación”, cada una con 9 repeticiones. Por otro lado, la segunda UST con mayor presencia, es “estacionario” con una cantidad total de 7 repeticiones. Por otro lado, reiteramos que estos resultados serán los que usaremos para el posterior análisis cualitativo que realizaremos en este trabajo.



### 3.2.1 Resoluciones iniciales

En primera instancia, encontramos importante mencionar que considerando que el sumatorio total de las UST en “El silencio de los inocentes (1991)” es de 50 UST, significa que, exactamente el 50 por ciento se concentra en 4 tipos de UST, las cuales son: “que quiere arrancar”, “suspensión-interrogación” y “estacionario”; con un número de 25 repeticiones en conjunto. De nuevo, es posible determinar que la mayoría de las repeticiones de las UST se concentran en unas pocas variantes, y no de una manera mayormente distribuida, lo que nos podría llevar a concluir que, en efecto, existe una tendencia en la composición de la banda sonora musical. No obstante, los porqués de esta tendencia serán abordados en la siguiente parte del capítulo, referente al análisis.

Aunado a lo anterior, mencionamos que “El silencio de los inocentes” (1991), a pesar de tener más intervalos con presencia de banda sonora musical que “Los gritos del silencio” (1984), el número final de UST no es mucho mayor, debido a que, si bien, hubo más intervalos, muchos de estos intervalos no duraban más de un minuto y medio.

Para ejemplificar el uso de una de las UST, específicamente, la UST: “que arranca”, la siguiente imagen representa un momento de la secuencia inicial, donde la protagonista Clarice Starling está realizando su entrenamiento físico para convertirse en un agente especial del FBI. Esta escena está caracterizada por el movimiento de la cámara, dando la sensación de que algo está por ocurrir:

**Imagen 3: Escena del largometraje donde existe una UST de “que quiere arrancar”**



**Fuente: “El silencio de los inocentes” (1991)**

Por su parte, como una conclusión a priori, cabe mencionar que los tipos de UST presentes en este largometraje han sido diferentes a los del anterior, esto podría explicarse por la diferencia del género y trama entre ambos filmes, puesto que se trata de largometrajes completamente diferentes en varios aspectos, así como la fecha de estreno, la cual tuvo algunos años de diferencia. El hecho de que una de las UST con mayor repetición haya sido aquella de “que quiere arrancar”, la cual Alcázar (2014: p.13-14) define: “Como algo que intenta encajar en camino. La reiteración sugiere varios intentos para lograr una intención.”; podría estar relacionado con las acciones de la protagonista interpretada por Jodie Foster en “El silencio de los inocentes” (1991). Aunque todo esto estará mejor explicado posteriormente, durante el proceso de análisis.

Por otro lado, la siguiente imagen fue tomada de una escena donde es empleada una UST de “suspensión-interrogación”, en la cual la protagonista observa las fotos de los asesinatos cometidos por el antagonista, generando en la escena una sensación de incomodidad e incertidumbre.

**Imagen 4: Escena del largometraje donde existe una UST de “suspensión-interrogación”**



**Fuente: “El silencio de los inocentes” (1991)**

Finalmente, establecemos que no encontramos problema al identificar las UST debido a que, en la mayoría de los casos, la banda sonora musical sonaba de manera clara y por tanto y utilizando el modelo de patrones parametrizados, la contabilización se llevó a cabo sin contratiempos ni ninguna clase de problemas. Por lo que procederemos a realizar el mismo proceso con el siguiente largometraje “El origen” (2010).

### 3.3 Las UST en “El origen” (2010)

Finalmente repetiremos el proceso de la cuantificación para este caso, el cual está compuesto por en la visualización de la inicial, con el objetivo de delimitar los intervalos de tiempo donde existe banda sonora, así como la posterior identificación de las UST. Para esto, completamos la fila superior con los intervalos de tiempo en nuestra ficha de contabilización. “El origen” (2010) tiene una duración total de 148 minutos incluyendo créditos finales, los cuales no serán tomados.

En este caso, las iniciales que usamos para diferenciar las tablas para este largometraje serán: EO. Después de la segunda visualización, y considerando las mismas condiciones que hemos establecido hasta este punto, declaramos que los intervalos con presencia de la banda sonora extra diegética de “El origen” (2010), aplicados en la ficha de contabilización de UST, son:

**Tabla 19: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos**

Intervalos de tiempo donde existe música:	2"- 2' 52"	4'29"-10'58"	11'47"-12'56"	15'10"-21'35"	27'27"-28'17"	29'49"-33'29"	33'56"-36'46"	37'13"-39'30"	39'48"-54'18"	55'00"-58'22"
En flotación										
Pesadez										
Obsesión										
En oleadas										
Que avanza										
Que gira										
Que quiere arrancar										
Sin dirección por divergencia de información										
Sin dirección por exceso de información										
Estacionario										
Trayectoria inexorable										
Caída										
Contracción extensión										
Impulso										
Estiramiento										
Frenada										
Suspensión-interrogación										
Inercia										

Fuente: elaboración propia

**Tabla 20: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos (parte 2)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	58' 59"- 1 00' 15"	1 00' 46"- 1 04' 07"	1 07' 14"- 1 12' 08"	1 13' 13"- 1 45' 33"
En flotación				
Pesadez				
Obsesión				
En oleadas				
Que avanza				
Que gira				
Que quiere arrancar				
Sin dirección por divergencia de información				
Sin dirección por exceso de información				
Estacionario				
Trayectoria inexorable				
Caída				
Contracción extensión				
Impulso				
Estiramiento				
Frenada				
Suspensión-interrogación				
Inercia				

Fuente: elaboración propia

**Tabla 21: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos (parte 3)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	1 46' 44" - 2 12' 34"	2 12' 59" - 2 20' 54"
En flotación		
Pesadez		
Obsesión		
En oleadas		
Que avanza		
Que gira		
Que quiere arrancar		
Sin dirección por divergencia de información		
Sin dirección por exceso de información		
Estacionario		
Trayectoria inexorable		
Caída		
Contracción extensión		
Impulso		
Estiramiento		
Frenado		
Suspensión-interrogación		
Inercia		

Fuente: elaboración propia

Por su parte, los mismos intervalos de tiempo subdivididos por periodos de tiempo desde 30 segundos hasta un minutos serian los siguientes:

**Tabla 22: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos y subdivisiones**

Intervalos de tiempo donde existe música:	2"- 2' 52"	4'29"-10'58"	11'47"-12'56"	15'10"-21'35"	27'27"-28'17"	29'49"-33'29"	33'56"-36'46"	37'13"-39'30"	39'48"-54'18"	55'00"-58'22"
En flotación										
Pesadez										
Obsesión										
En oleadas										
Que avanza										
Que gira										
Que quiere arrancar										
Sin dirección por divergencia de información										
Sin dirección por exceso de información										
Estacionario										
Trayectoria inexorable										
Caída										
Contracción extensión										
Impulso										
Estiramiento										
Frenada										
Suspensión-interrogación										
Inercia										

Fuente: elaboración propia

**Tabla 23: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos y subdivisiones (parte 2)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	58' 59" - 1 00' 15"	1 00' 46" - 1 04' 07"	1 07' 14" - 1 12' 08"	1 13' 13" - 1 45' 33"
En flotación				
Pesadez				
Obsesión				
En oleadas				
Que avanza				
Que gira				
Que quiere arrancar				
Sin dirección por divergencia de información				
Sin dirección por exceso de información				
Estacionario				
Trayectoria inexorable				
Caída				
Contracción extensión				
Impulso				
Estiramiento				
Frenada				
Suspensión- interrogación				
Inercia				

Fuente: elaboración propia



**Tabla 24: Ficha de contabilización EO con intervalos de tiempo definidos y subdivisiones (parte 3)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	1 46' 44"- 2 12' 34"	2 12' 59"- 2 20' 54"
En flotación		
Pesadez		
Obsesión		
En oleadas		
Que avanza		
Que gira		
Que quiere arrancar		
Sin dirección por divergencia de información		
Sin dirección por exceso de información		
Estacionario		
Trayectoria inexorable		
Caída		
Contracción extensión		
Impulso		
Estiramiento		
Frenado		
Suspensión-interrogación		
Inercia		

Fuente: elaboración propia

Finalmente, una vez realizadas las siguientes visualizaciones, la ficha de contabilización y, por tanto, la identificación de las UST, resulta de la siguiente manera:

**Tabla 25: Ficha de contabilización con intervalos de “El origen” (2010)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	2" - 2' 52"	4' 29" - 10' 58"	11' 45" - 12' 56"	15' 10" - 21' 35"	23' 15" - 27' 06"	27' 27" - 28' 17"	29' 49" - 33' 29"	33' 56" - 36' 46"	37' 13" - 39' 30"	39' 48" - 54' 18"	55' 00" - 58' 22"
En flotación											
Pesadez											
Obsesión											
En oleadas											
Que avanza											
Que gira											
Que quiere arrancar											
Sin dirección por divergencia de información											
Sin dirección por exceso de información											
Estacionario											
Trayectoria inexorable											
Caída											
Contracción extensión											
Impulso											
Estiramiento											
Frenado											
Suspensión-interrogación											
Inercia											

Fuente: elaboración propia

**Tabla 26: Ficha de contabilización con intervalos de “El origen” (2010) (parte 2)**

Intervalos de tiempo donde existe música:	58' 59" - 1 00' 15"	1 00' 46" - 1 04' 07"	1 07' 14" - 1 12' 08"	1 13' 17" - 1 45' 33"
En flotación				
Pesadez				
Obsesión				
En oleadas				
Que avanza				
Que gira				
Que quiere arrancar				
Sin dirección por divergencia de información				
Sin dirección por exceso de información				
Estacionario				
Trayectoria inexorable				
Caída				
Contracción extensión				
Impulso				
Estiramiento				
Frenado				
Suspensión-interrogación				
Inercia				

Fuente: elaboración propia

Tabla 27: Ficha de contabilización con intervalos de “El origen” (2010) (parte 3)

Intervalos de tiempo donde existe música:		1 46' 44"- 2 12' 34"	2 12' 59"- 2 20' 54"
En flotación			
Pesadez			
Obsesión			
En oleadas			
Que avanza	■		
Que gira			
Que quiere arrancar			
Sin dirección por divergencia de información			
Sin dirección por exceso de información			
Estacionario			
Trayectoria inexorable			
Caída			
Contracción extensión			
Impulso			
Estiramiento			
Frenado			
Suspensión-interrogación			
Inercia			

Fuente: elaboración propia

Conforme a los resultados arrojados por la contabilización de las UST en el largometraje “el origen” (2010), los números de cada una de las UST son:

**Tabla 28: Números finales de las UST en “el origen” (2010)**

UST	Cantidad final:
En flotación	5
Pesadez	5
Obsesión	4
En oleadas	12
Que avanza	24
Que gira	2
Que quiere arrancar	6
Sin dirección por exceso de información	3
Sin dirección por divergencia de información	6
Estacionario	16
Trayectoria inexorable	12
Caída	7
Contracción extensión	4
Impulso	10
Estiramiento	2
Frenado	1
Suspensión-interrogación	2
Inercia	3
<b>Total:</b>	<b>124</b>

Fuente: Elaboración propia

Consideramos importante destacar que este tercer largometraje ha sido aquel con mayor número de intervalos de tiempo con presencia de banda sonora musical, lo que se traduce en más repeticiones de cada una de las UST, conformando un total de 124 UST identificadas a lo largo de la duración total. En este caso; siendo la UST: “que avanza”, la que más se ha repetido, con un número de 24 repeticiones; siendo sucedida por la UST: “estacionario”, con 16; y un empate entre las UST “en oleadas” y “trayectoria inexorable”.

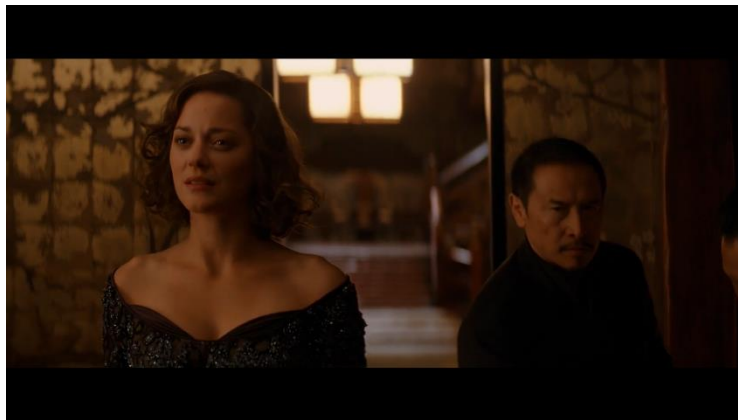
### 3.3.1 Resoluciones iniciales

Uno de los resultados que encontramos importantes para resaltar es la cantidad de tiempo de la duración total en “El origen” (2010), que cuenta con presencia de banda sonora musical. El hecho de que el número total de las UST sea 124, significa que la música juega un papel más importante en este largometraje, a diferencia de los dos anteriores, pues se encuentra presente en mayor medida. Esto se ve reflejado en los intervalos de tiempo, los cuales han sido mucho más largos, teniendo el más largo una duración de 32 minutos.

Por otro lado, la UST que se ha repetido una mayor cantidad de veces ha sido “que avanza” lo cual podría ser coherente con la trama, la cual se aleja del género de misterio y suspenso, y se centra en la búsqueda de la consecución de los objetivos de los personajes, presentadas a través de secuencias largas con banda sonora musical acompañando las imágenes.

Un ejemplo de escena donde se empleó la UST que avanza, es la siguiente, durante la escena inicial, donde los protagonistas son traicionados al cumplir su misión. Lo importante de la escena es que, para este punto, aun no se nos es revelado cuál es su misión, ni la relación con los antagonistas, haciendo que el espectador simplemente quiera ver que ellos avancen.

**Imagen 6: Escena del largometraje donde existe una UST de “que avanza”**



**Fuente: “El origen” (2010)**

Finalmente, hacemos mención de que, a diferencia de los otros dos largometrajes, en este caso no existió ninguna dificultad para la identificación de las UST, pues, al tratarse de un filme relativamente reciente, este cuenta con una buena calidad de audio, así como que los diálogos no interfirieron de ninguna manera.

Repetimos por última vez, no obstante, que formularemos una explicación más detallada sobre el significado de las UST en “El origen” (2010), durante la segunda parte de este capítulo, correspondiente al análisis cualitativo de la banda sonora musical.

### 3.4 Comparación de los resultados finales de la contabilización

Al terminar la cuantificación de las UST en nuestro último largometraje, damos por concluida la primera parte de este trabajo, donde, realizamos un trabajo de naturaleza cuantitativa, en el cual simplemente nos limitamos a identificar y registrar las UST presentes en la banda sonora, así como a formular conclusiones a priori de los resultados. Por eso, a continuación, presentamos una tabla de recopilación total de las UST, tal como habíamos anticipado en nuestro apartado metodológico (ver tabla no. 11) con los resultados de los 3 largometrajes con el objetivo de ordenar los datos resultantes de una manera más organizada:

**Tabla 29: Tabla de recopilación total de las UST con resultados finales**

UST	“Los gritos del silencio” (1984)	“El silencio de los inocentes” (1991)	“El origen” (2010)
En flotación	5	3	5
Pesadez	4	1	5

<b>Obsesión</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>4</b>
<b>En oleadas</b>	<b>4</b>	<b>0</b>	<b>12</b>
<b>Que avanza</b>	<b>8</b>	<b>5</b>	<b>24</b>
<b>Que gira</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>2</b>
<b>Que quiere arrancar</b>	<b>1</b>	<b>9</b>	<b>6</b>
<b>Sin dirección por exceso de información</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>3</b>
<b>Sin dirección por divergencia de información</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>6</b>
<b>Estacionario</b>	<b>5</b>	<b>7</b>	<b>16</b>
<b>Trayectoria inexorable</b>	<b>8</b>	<b>5</b>	<b>12</b>
<b>Caída</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>7</b>
<b>Contracción extensión</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>4</b>
<b>Impulso</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>10</b>
<b>Estiramiento</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>2</b>
<b>Frenado</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>1</b>
<b>Suspensión-interrogación</b>	<b>1</b>	<b>9</b>	<b>2</b>
<b>Inercia</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>3</b>
<b>Total:</b>	<b>47</b>	<b>50</b>	<b>124</b>

Fuente: elaboración propia

Finalmente, damos paso a la siguiente parte de nuestro trabajo, es decir, aquella donde se analizarán de manera cualitativa los resultados de la contabilización que hemos llevado a cabo, a través de la metodología que hemos propuesto en nuestro respectivo apartado.

#### Capítulo 4: Análisis cualitativo de los resultados de la cuantificación en los largometrajes: las UST en “Los gritos del silencio” (1984), “El silencio de los inocentes” (1991), “El origen (2010).

En este apartado retomaremos los resultados de la cuantificación realizada y con base en ellos, llevaremos a cabo un análisis cualitativo sobre la función de la banda sonora musical en la narrativa de los largometrajes seleccionados. De esta manera, para realizar este análisis cualitativo, partiremos por identificar los 3 tipos de UST con mayor frecuencia en cada uno de filmes.



Al tener nuestras unidades de registro para nuestro trabajo, las cuales, tal como hemos establecido con anterioridad, serán los tipos de UST más frecuentes, procederemos a realizar el “registro”. Para realizar este registro, conformaremos las “categorías”, las cuales estarán basadas en las descripciones semánticas originales propuestas por Delalande y recopiladas por Alcázar (2014), de cada una de las UST que han resultado más frecuentes. Todo esto, para dar paso a la codificación.

A su vez, para realizar esta codificación, haremos uso de la semiótica de Roland Barthes (1986) y su propuesta sobre los mensajes connotados y denotados; donde se realizará un análisis semiótico de naturaleza cualitativa, a partir de la lectura de su significado, utilizando como criterios de análisis a la trama, la temática y el género del largometraje en cuestión. Estos 3 elementos serán codificados cualitativamente por medio de la tabla de análisis para los mensajes denotados y connotados propuesta en el apartado metodológico, la cual es presentada a continuación:

**Tabla 7: Tabla de análisis para los mensajes denotados y connotados**

Categoría de registro (mensajes denotados)	Mensaje Connotado:		
	Temática	Trama	Género
“Impresión de movimiento en cada ciclo”			
“avance con determinación”			
“alargamiento hasta el máximo”			

Fuente: elaboración propia

Para finalizar, establecemos que esta decodificación conforma nuestro análisis cualitativo y, por tanto, podremos configurar a partir de él las conclusiones finales de nuestro trabajo.

#### 4.1 El modelo de análisis de contenido y la conformación del registro en nuestro trabajo.

El primer paso a realizar para el análisis cualitativo de los datos obtenidos durante la primera parte del capítulo anterior, será obtener las unidades de registro. Resulta imprescindible, entonces, recordar al modelo de análisis de contenido, el cual es, de acuerdo a Aigner (1999):

"El análisis de contenido" es la técnica que permite investigar el contenido de las "comunicaciones" mediante la clasificación en "categorías" de los elementos o contenidos manifiestos de dicha comunicación o mensaje. En esta metodología de análisis interesa fundamentalmente el estudio de las ideas comprendidas en los conceptos y no de las palabras con que se expresan. Estudia la comunicación o mensaje en el marco de las relaciones "emisor - receptor."(p.1)

Tal como habíamos manifestado en nuestro apartado teórico, este trabajo se ha centrado en el análisis de un elemento del contenido del cine, es decir, la banda sonora musical, y por ende consideramos que el modelo de análisis de contenido es una herramienta apropiada para realizar el estudio de este elemento, pues se trata de una herramienta para el estudio del "que se dice", elemento establecido en el modelo funcionalista de la comunicación, propuesto por Lasswell.

Ahora bien, recordemos que el modelo de análisis de contenido indica que las unidades de análisis son los elementos del mensaje en el cual se va a centrar el análisis. Estas unidades son, entonces, un elemento específico del mensaje sobre el cual se centrará el trabajo realizado. Para definir este elemento específico, es necesario identificar a las unidades de muestreo, las cuales son esta parte o partes del mensaje sometida a observación y que son separadas e independientes entre sí; por ello son aspectos de la comunicación que pueden formar parte de una muestra de elementos, para a continuación ser objeto de análisis. Finalmente, una unidad de registro es cada parte de la unidad de muestreo que pueda ser

considerada como analizable. En otras palabras, la unidad de registro es la mínima porción del contenido que es posible aislar y separar. (Aigner, 1999)

De esta manera, si entendemos al mensaje de un largometraje como el conjunto de todos los elementos, tanto visuales, narrativos, textuales o auditivos, la unidad de análisis de nuestro trabajo es la banda sonora musical, separándola así de la banda sonora en un sentido general, la cual incluye los diálogos y demás sonidos que no son música, pero no se queda ahí, sino que nuestra unidad de análisis solo contempla a la música extradiegética, es decir, aquella que no existe en el universo de los protagonistas de los filmes, haciendo a nuestra unidad de análisis aún más específica. Entonces, es este elemento en específico del mensaje, como un todo, en el cual se centrará el análisis que hemos planteado.

De igual forma, si consideramos que, si la banda sonora es la unidad de análisis, entonces las UST son nuestras unidades de muestreo, puesto que representan una herramienta metodológica identificable e independiente entre sí, que conforman una muestra de elementos dentro de la banda sonora musical, sobre la cual recaerá el análisis. Por consiguiente, y de acuerdo a lo establecido en nuestro apartado metodológico, las UST más frecuentes serán las unidades de registro, debido a que son estas las unidades del muestreo que resultan de interés para nuestra investigación. Es por la explicación anterior, que indicamos en nuestro apartado metodológico que el proceso de identificación de la unidad de registro estaba completada al realizar el capítulo anterior, es decir, la contabilización de las UST realizado.

El siguiente paso que realizaremos será la conformación del registro, el cual es, según Aigner (1999): “Recibe el nombre de registro el proceso por el cual cada unidad de registro es codificada y descrita en forma analizable” (p. 30). Así pues, para realizar la codificación correspondiente, construiremos las categorías, que son, según Aigner (1999): “...son los casilleros entre los que se van a distribuir las unidades de registro” (p.31)

Para conformar nuestras categorías, haremos uso de las descripciones semánticas, de cada una de las UST que hayan resultado más frecuentes en los 3 largometrajes.

Por eso, es necesario retomar las descripciones iniciales de las UST, las cuales según Alcázar (2014: p.13-14):

UST no delimitadas en el tiempo:

- En flotación: aparición lenta de eventos sobre un continuum liso; sin sensación de espera o “suspense”.
- En suspensión: equilibrio de fuerzas que produce una sensación de inmovilidad; sentimiento de espera indecisa: algo va a llegar, pero no se sabe cuándo ni qué.
- Pesadez: lentitud, dificultad para avanzar.
- Obsesivo: carácter insistente, procedimiento mecánico de repetición constante.
- En oleadas: impresión de ser propulsado hacia delante, ciclos que se reinician.
- Que avanza: nos lleva hacia delante de una manera regular, avanza de manera decidida.
- Que gira: animado por un movimiento de rotación, ausencia de progresión.
- Que quiere arrancar: trata de ponerse en marcha, intención de hacer algo
- Sin dirección por divergencia de información: multiplicidad de direcciones sin vínculos aparentes que provoca indecisión.
- Sin dirección por exceso de información: elementos múltiples, impresión de confusión, independencia aparente de los elementos.
- Estacionario: impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera.
- Trayectoria inexorable: no se prevé el fin, no termina –de avanzar, de descender...

-. UST delimitadas en el tiempo

- Caída: equilibrio inestable que se rompe, pérdida de energía potencial que se convierte en energía cinética.
- Contraído-extendido: sensación de compresión que después cede suprimiendo la resistencia y relajándose.

- Impulso: aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio que provoca una aceleración; proyección a partir de un apoyo.
- Estiramiento: ir al máximo de un proceso, elongación sometida a tensión.
- Frenado: ralentización forzada, retención súbita.
- Suspensión-interrogación: movimiento que se interrumpe en una posición de espera.
- Por inercia: imagen de un barco que apaga el motor y avanza gracias a la velocidad adquirida; previsibilidad del desarrollo hasta su extinción.

Al retomar las descripciones de las UST, damos paso a la conformación de las categorías. Para esto, construimos una tabla cuya primera columna está conformada por las 3 UST más frecuentes por largometraje, posteriormente su descripción semántica, de acuerdo a la lista anterior, mientras que en la última columna estarán establecidas nuestras categorías propuestas con base en las descripciones semánticas. Por su parte, en las filas verticales, estarán ordenadas cada uno de los 3 largometrajes analizados y ordenados por fecha de estreno, tal como lo hemos estado haciendo hasta este punto.

**Tabla 30: Construcción de categorías**

Largometraje	UST con más repeticiones	Descripción semántica original	Categoría propuesta
“Los gritos del silencio” (1984)	• En flotación	“Aparición lenta de eventos sobre un continuum liso; sin sensación de espera o “suspense”.”	Indecisión
	• Que avanza	“Nos lleva hacia delante de una manera regular, avanza de manera decidida.”	Avance con determinación
	• Estacionario	“Impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera.”	Inmovilidad
	• Trayectoria inexorable	“No se prevé el fin, no termina –de avanzar, de descender...”	Alargamiento hasta el máximo

“El silencio de los inocentes” (1991)	• Estacionario	“Impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera”	Inmovilidad
	• Suspensión-interrogación	“Movimiento que se interrumpe en una posición de espera”	Movimiento interrumpido
“El origen” (2010)	• Que avanza	“Nos lleva hacia delante de una manera regular, avanza de manera decidida”	Avance con determinación
	• Estacionario	“Impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera.”	Inmovilidad
	• Trayectoria inexorable	“no se prevé el fin, no termina –de avanzar, de descender...”	Alargamiento hasta el máximo

**Fuente: elaboración propia**

Es importante mencionar que categorías propuestas serán entendidas como un mensaje textual y que expresa la musicalidad en la banda sonora musical durante determinadas escenas. En otras palabras, la categoría es para nosotros, lo que la banda sonora musical manifiesta de manera discursiva en la narrativa de los largometrajes.

Para los 3 largometrajes, observamos que, obviando las repeticiones en estas, hemos propuesto 6 categorías diferentes: “Indecisión”, “Avance con determinación”, “Inmovilidad”, “Alargamiento hasta el máximo”, “Puesta en marcha” y “movimiento interrumpido”. Por eso, a continuación, conformamos una tabla donde explicamos el significado que hemos tomado sobre el mensaje que proporcionan estas categorías:

**Tabla 31: Mensaje de las categorías propuestas**

Categoría:	Mensaje que consideramos para la categoría
Indecisión	Falta de determinación en la toma de decisiones en una situación complicada o compleja
Avance con determinación	Realización de acciones que requieren valentía, fortaleza mental o tenacidad, ante las adversidades
inmovilidad	Ausencia de movimiento, ya sea a nivel físico o cognoscitivo.
Alargamiento hasta el máximo	Sensación de que un elemento en la realidad o un determinado de tiempo es imperecedero, infinito o perpetuo
Puesta en marcha	Inicio de un movimiento físico o abstracto, dando pauta para la realización de una acción.
Movimiento interrumpido	Momento en el que un movimiento, acción, intención, o deseo, son frenados por una circunstancia ajena más fuerte

**Fuente: elaboración propia**

Ahora bien, de acuerdo con el modelo de análisis de contenido, al tener establecidas nuestras categorías, el siguiente paso es realizar la codificación de las mismas. Esto es, según Aigner (1999): “La codificación es, a su vez, el proceso por el cual los datos brutos son sistemáticamente transformados y clasificados en categorías que permiten la descripción precisa de las características importantes del contenido” (p.30). Por consiguiente, es necesario realizar el análisis cualitativo a las categorías construidas. Para esto, utilizaremos la propuesta barthesiana de los mensajes connotados y denotados como herramienta metodológica, con el objetivo de realizar este análisis cualitativo y de esa manera, acercarnos a la finalización del presente análisis.

## 4.2 La codificación de las categorías: la propuesta semiótica de los mensajes denotados y connotados

En este apartado usaremos la propuesta bartheseana de los mensajes connotados y denotados, con el objetivo de realizar la codificación de nuestras categorías. Estas serán consideradas como un mensaje denotado (cuyo mensaje hemos desarrollado en la tabla 37), y para conformar el mensaje connotado, se llevará a cabo un análisis semiótico sustentado en los mismos 3 elementos para los 3 filmes, los cuales son: temática, trama y género. De esa manera conformaremos nuestra codificación de las categorías y, por tanto, la realización del presente capítulo.

Entonces, como primer paso, es necesario recordar la propuesta de Roland Barthes sobre los mensajes connotados y denotados. Él propone, desde su semiótica, la existencia de dos tipos de mensaje en un mismo signo: el mensaje el denotado, el cual se sustenta en los “elementos análogos”, es decir, los objetos literales presentes en una imagen, sin interpretaciones a priori que le den sentido; y el mensaje connotado, que es fundamentalmente un sistema codificado cuyos signos provienen de un código cultural, por lo que existen diversas lecturas de una misma imagen. Esto significa que mientras el mensaje denotado es simplemente un signo semiótico como tal, por ejemplo, el significado literal de una palabra o cierta imagen, el mensaje connotado es el significado de este mismo signo, atendiendo a todo el contexto que lo rodea (Barthes, 1986).

Por otro lado, encontramos importante definir los 3 aspectos sobre los cuales se basará el contexto para descifrar el mensaje connotado. En primera instancia tenemos la temática o tema del largometraje, que es, de acuerdo a Pérez (s.f): “Según el analista y profesor de guion Antonio Sánchez Escalonilla, el tema es el motivo por el cual el guionista quiere escribir esa historia.”. En otras palabras, el tema o temática es la idea principal que condensa toda la historia. Podría decirse que es la intención discursiva que el autor quiere transmitir a través del largometraje.



En cuanto a la trama, la cual según McKee (2012) se define como: “La trama será la elección que haga el guionista de los acontecimientos y del diseño temporal en que los enmarque” (p.13). Esto significa que la trama podría definirse como los acontecimientos que ocurren durante el largometraje ordenados por el director, en otras palabras, la historia narrada que ocurre durante la duración total.

Finalmente, está el género, planteado por Fernández & López (s.f) como: “concluimos que el género caracteriza los temas y componentes narrativos englobándolos en un conjunto o categoría. Estas categorías tienen la virtud de haber codificado unos referentes que hacen inteligible la historia, de partida, para el espectador.” Dicho de otra manera, el género es un conjunto general de películas que comparten la misma intención discursiva e incluso tienen temáticas similares, dentro de los mismos objetivos de narración.

Después de esta explicación sobre los conceptos fundamentales, mencionamos que el proceso lleva el mismo orden que hasta ahora, el cual es, el orden cronológico del estreno de los largometrajes. Cada sub apartado corresponderá a un largometraje donde primero explicaremos detalladamente en qué consiste la temática, la trama y el género de cada film en cuestión, esto con el objetivo de ser la referencia para la posterior conformación de la tabla de análisis de los mensajes connotados y denotados, presentada al inicio del capítulo metodológico.

#### 4.2.1 Análisis semiológico de los mensajes denotados de las categorías propuestas en “Los gritos del silencio” (1984)

Como primera parte, en este apartado estableceremos los 3 elementos sobre los cuales se centrará el análisis cualitativo a realizar: tema, trama y género; aplicados al primer largometraje, es decir, “Los gritos del silencio” (1984). Para esto, construimos la siguiente tabla, donde están organizados los 3 conceptos en el eje vertical, mientras que en el eje horizontal se encuentra su correspondiente explicación, donde detallamos el contenido del filme:

**Tabla 32: Tema, trama y género de “Los gritos del silencio” (1984)**

<b>Temática</b>	<b>La amistad y la crueldad de la guerra</b>
<b>Género</b>	Drama: La trama se centra en un conflicto de las y los protagonistas, susceptible a inspirar tristeza y compasión. Además, implica una carga emocional o moral muy fuerte
<b>Trama</b>	<p>El film comienza en 1973, cuando Sydney Schanberg, llega al aeropuerto de Nom Pen, en Cambodia, enviado por The New York Times para cubrir un conflicto secundario. La lucha entre las tropas gubernamentales y las guerrillas del Khmer rojo ocurren a diario. En ocasiones, los bombardeos a algunas ciudades son filmadas por el propio ejército americano, que no parece muy dispuesto a colaborar con sus reporteros compatriotas. Sydney intenta ir con los marines donde hay algo de lo que informar, pero, si lo consigue es gracias al reportero local Dith Pran, quien le proporciona la información y le facilita la forma de llegar. Después, Sydney se desplaza a una ciudad que ha sido bombardeada por el ejército estadounidense. Ahí solo hay escombros y familias llorando por las víctimas, quienes reciben primeros auxilios, y por los muertos. Un jeep llega con algunos miembros del jemer rojo y un par de secuestrados, a los que ejecutan delante de todos. Los periodistas y fotógrafos son apartados para que no puedan mostrar al mundo este tipo de ejecuciones.</p> <p>Posteriormente, hay un salto de tiempo hasta marzo de 1975. Los bombardeos siguen sucediendo, los jemeres rojos siguen ganando terreno y el embajador de EE.UU. aconseja a Sydney debe salir de Camboya para salvar su vida. Sydney quiere seguir escribiendo a diario los sucesos, pero le propone a Dith Pran la evacuación de su familia y de él. El reportero camboyano desea permanecer unido a Sydney, pero salva a su mujer y a sus hijos, metiéndolos en un helicóptero de los marines, cuando es evacuado el personal de la embajada.</p> <p>Después, la guerra termina. Los jemeres rojos hacen su entrada triunfal en la capital, subidos a sus carros de combate y vitoreados por toda la población, incluso por los soldados gubernamentales. Una vez finalizada la contienda, los ganadores se cobran el botín, en forma de fusilamientos, torturas y todo tipo de represalias. El Khmer rojo no respeta a los periodistas y secuestran a todo aquel susceptible de informar sobre sus actuaciones violentas. Sydney, junto a un grupo de reporteros extranjeros están a punto de ser fusilados. Dith Pran</p>

intercede por ellos; no sabemos qué habla con los guerrilleros, pero logra convencerles. Todo queda en una pequeña humillación, mientras la figura de Dith Pran se va consolidando como una pieza clave.

Cientos de personas llenan las carreteras. Las grandes ciudades son evacuadas. Los periodistas se refugian en la embajada de Francia, a la espera de ser evacuados. Dith Pran, al ser periodista camboyano, no tiene la posibilidad de salir del país, pero Al Rockoff, fotógrafo de guerra, tiene la idea de falsificar un pasaporte para poder llevarlo a Nueva York con ellos. Han sido despojados de todo el material, razón por la cual, deben improvisar con lo que encuentren en la embajada. Consiguen una cámara y unos trozos de papel fotográfico, pero la foto que le hacen no perdura por culpa de la baja calidad del papel. No se puede hacer más. Dith Pran se separa de Sydney irremediablemente. Sydney vuelve a Nueva York, trabajando en el New York Times, mientras se hace cargo de la familia de Dith Pran y lo busca.

Hay otro salto hasta diciembre de 1975. Entonces vemos a Dith Pran en un campo de concentración, sometido al duro régimen: hambre, trabajos forzados, castigo físico, vejación. Un día, trabajando en los campos de arroz, se esconde y se escapa. Las secuencias de la huida se ocurren en paralelo con las de Sydney trabajando en el New York Times quien recibe un premio periodístico. La tensión que vive Pran hasta llegar a los campos de refugiados de la frontera de Tailandia, contrastan con la majestuosidad del paisaje de jungla y arrozales por el que se mueve. Finalmente, Pran logra llegar a un campo de refugiados y se reúne con Sydney.

**Fuente: elaboración propia**

Después de explicar en qué consisten los 3 elementos anteriores para el largometraje, conformamos la tabla de análisis de los mensajes y connotados, en la cual, ordenamos las 4 categorías que hemos propuesto en el eje vertical:

**Tabla 33: Análisis de los mensajes connotados y denotados para “Los gritos del silencio” (1984)**

Categoría de registro (mensajes denotados)	Mensaje Connotado:		
	Temática (ver tabla 33)	Género (ver tabla 33)	Trama (ver tabla 33)
<b>Indecisión</b>	El mensaje de la indecisión para la temática sobre amistad tiene su función al expresar que la guerra consiste en un evento donde no es posible saber el desenlace. Donde hasta el más mínimo error al tomar una decisión puede llevar a la muerte, debido a esto, la elección de la banda sonora musical reitera la temática a través de esta sensación.	Normalmente, los largometrajes dramáticos debido su naturaleza, la cual parte de un conflicto, presentan indecisión en sus personajes, pues es precisamente a través de la indecisión que los personajes se enfrentan a situaciones, las cuales, a nivel discursivo tienen como objetivo conmover al espectador. Siendo esto la razón por la cual la banda sonora musical evoca este mensaje.	La indecisión expresada por la banda sonora musical se ve reflejada en los momentos de incertidumbre, como cuando Pran duda sobre quedarse en Cambodia, o cuando los personajes secundarios buscan crear un pasaporte falso para este. La banda sonora musical expresa indecisión o porque en esos momentos, existe una incertidumbre sobre lo que pueda ocurrir a continuación, especialmente al tratarse de un conflicto bélico, en el cual el resultado era incierto; por lo que esta refuerza la idea de la indecisión para acentuar los posibles sentimientos de los personajes al enfrentarse a tales hechos.
<b>Avance con determinación</b>	Las acciones que llevan a la conformación de una amistad como la que construyen los protagonistas, requiere un conjunto de eventos que	Debido a que los dramas están basados en el conflicto a los cuales los personajes están basados, y el objetivo de los protagonistas normalmente debe ser superado, es	La utilización de este mensaje denotado en la banda sonora musical en función de la intención discursiva en la trama de este largometraje es completamente entendible. Durante la mayoría de la trama, los

	<p>deben hacerse de manera activa. Por otro lado, en la guerra, las acciones son realizadas con determinación, independientemente de si estas son positivas o no. Ambos son temas tratados en este largometraje que están presentes, tanto en la banda sonora musical, como en el guion. Debido a esto, el mensaje de avance con determinación es el más apropiado para la temática.</p>	<p>evidente que el mensaje denotado de un avance con determinación intensifica el mensaje de esta superación. La búsqueda de la resolución del conflicto y las circunstancias para lograrlo es el sustento básico de este género, siendo así reforzado por la banda sonora musical de una manera evidente.</p>	<p>personajes de Sydney y Pran realizan acciones que los ponen en peligro, como cubrir periodísticamente las zonas de ataque durante un conflicto bélico, acción que ellos efectúan con determinación para contar una historia para el New York Times. Un ejemplo muy claro, es cuando Pran decide quedarse en Cambodia junto a Sydney, pudiendo haber escapado a EUA. No obstante, un ejemplo literal es el acto final, donde Pran decide escapar del campo de concentración donde se encontraba recluido. En este punto la banda sonora musical expresa un mensaje de determinación por la supervivencia y la libertad que es evidente, pues es lo que las imágenes mismas retratan. En otras palabras, el desarrollo mismo de la trama es coherente con el mensaje de avance con determinación de la banda sonora musical, en tanto, los personajes toman decisiones que cambian su vida de manera drástica, por lo que la musicalidad refuerza discursivamente sus acciones.</p>
<p><b>Inmovilidad</b></p>	<p>Respecto a la temática, el mensaje discursivo de inmovilidad muy poco</p>	<p>Expresar inmovilidad en un género que busca generar compasión hacia los</p>	<p>Ciertamente, este es el mensaje denotado menos relacionado a la trama del largometraje, y la banda</p>

	<p>relacionado, pues tanto en la guerra como en la amistad expresados de una manera narrativa, no se presentan muchos momentos sin movimiento.</p>	<p>personajes en el espectador no es muy importante, puesto a que es mediante las acciones que se busca conseguir esto, por lo que este mensaje es solo apropiado solo en algunos ejemplos, como puente entre las situaciones dramáticas</p>	<p>sonora musical solo lo expresa en los momentos estables, donde los personajes tienen conversaciones normales, especialmente durante el primer acto donde las situaciones de riesgo aun no estaban tan presentes.</p>
<p><b>Alargamiento hasta el máximo</b></p>	<p>La guerra, al ser un evento largo y violento, presenta momentos que pueden parecer una eternidad, donde la muerte puede observarse tan de cerca: esto evidente menta da un efecto de que los eventos se alargan hasta el máximo, sin ser posible dilucidar su fin. Desde esta perspectiva, el mensaje denotado es coherente a la temática planteada.</p>	<p>Las situaciones dramáticas, donde los personajes se enfrentan a conflictos, tienden a parecer interminables, por eso, el mensaje de alargamiento hasta el máximo resulta adecuado, para que el espectador pueda observar con claridad, el sufrimiento por el cual los personajes pasan, para así cumplir con el objetivo discursivo, el cual es generar empatía y compasión.</p>	<p>En cuanto al mensaje de alargamiento hasta el máximo, es expresado durante las escenas de mucha tensión y o peligro para nuestros protagonistas, porque la intención es expresar a través de la banda sonora musical, una sensación de no tener un fin, para así alargar la expectativa de que algo malo suceda. Un ejemplo de esto es durante las escenas donde Pran y Sydney, junto a los otros periodistas, se encuentran capturados, o cuando el mismo Pran, observa los horrores de los campos de concentración donde se encuentra enclaustrado.</p>

**Fuente: elaboración propia**

Consideramos, entonces, que de los 4 mensajes connotados expresados por la banda sonora musical en este largometraje, 3 de ellos: alargamiento hasta el máximo, avance con determinación e indecisión; cumplen con la intención narrativa natural del largometraje, atendiendo a su temática, género y los acontecimientos que ocurren en la trama, puesto a que responden a ideas correspondientes a cada uno de los elementos, reforzando y acentuando las mismas, en función del discurso intencional propuesto por el director. Por eso, estos mensajes de la banda sonora musical atienden a la función de tensión, que es empleada cuando un fragmento musical refuerza, genera o "paralizar" la tensión de una secuencia y que también puede amortiguar o subrayar el carácter de la misma; así como la función enmarcativa, que es cuando la banda sonora musical crea un determinado sentido emotivo. Ambas funciones propuestas por Saítta (2002).

Por otro lado, el 4to mensaje: inmovilidad, no cumple con estas características y pareciese que solo es usando como transición entre momentos determinados, lo cual, no deja de ser importante, puesto que se trata de una función más procedimental, que responde más a una función de enlace, la cual según Saítta (2012), el cual indica que la función de enlace de la banda sonora musical tiene como objetivo llenar un silencio o enlazar dos situaciones diferentes.

En ambos casos, la banda sonora musical cumple con funciones que favorecen el discurso mismo del largometraje, el cual es el objetivo mismo del fenómeno comunicativo, del cual, el cine es parte.

#### 4.2.2 Análisis semiológico de los mensajes denotados de las categorías propuestas en "El silencio de los inocentes" (1991)

El primer paso es explicar los 3 elementos para este largometraje relacionados al análisis cualitativo que realizamos: tema, trama y género. Por tanto, construimos la siguiente tabla, donde desarrollamos los elementos:

**Tabla 34: Temática, género y trama de “El silencio de los inocentes” (1991)**

Temática	Asesinos seriales y policías
Género	<p>Thriller: género caracterizado por un alto grado de anticipación de hechos, un gran peso de expectativa por lo que puede pasar, atendiendo a la incertidumbre, y la ansiedad. Busca generar tensión, miedo o impresión.</p>
Trama	<p>Clarice Starling, aspirante a agente del F.B.I. en Quantico, Virginia, es requerida como licenciada en psicología y criminología por Jack Crawford, agente al mando de la Unidad de Ciencias del Comportamiento para que presente un cuestionario a Hannibal Lecter, un psiquiatra que lleva 8 años internado en un psiquiátrico de Baltimore, y al que se conoce como “Hannibal el Caníbal”, por su afición a comer carne humana. Todo esto con el objetivo de que este les ayude a obtener el perfil psicológico de Buffalo Bill, un asesino en serie que ha matado y desollado a 5 mujeres. Aunque educado, Lecter, que se siente atraído por Clarice, se niega a colaborar hasta que, al pasar junto a otro preso, este le lanza su semen a la cara a Clarice, momento en que Hannibal se excusa por la ordinariez y le da el nombre de un antiguo paciente. Cuando aparece la siguiente víctima de Bill, Crawford llama de nuevo a Clarice, comprobando que el cadáver tiene en su garganta la crisálida de una rara polilla.</p> <p>La desaparición de Catherine Martin, hija de una senadora republicana, lleva a Clarice a entrevistar de nuevo a Lecter, ofreciéndole un trato: si les ayuda a encontrarla será trasladado a una institución con vistas a un parque y en mejores condiciones. Y Lecter accede a colaborar a cambio de que Clarice acceda a contarle cosas personales. Le cuenta que su padre, policía en una pequeña población murió cuando ella tenía 10 años, y que la llevaron a casa de unos familiares, donde estuvo solo dos semanas. A cambio Lecter le da la descripción física de Bill, quien, le señala,</p>



crea que desea convertirse en transexual y metamorfosearse como las mariposas. Pero Chilton, director del psiquiátrico escuchó su conversación y le dice a Lecter que la propuesta era falsa, aunque él conseguirá que sea real si le revela el nombre de Bill, a lo que Lecter accede, aunque solo si puede decírselo a la senadora en persona. Trasladado entre estrictas medidas de seguridad y con mejoras en sus condiciones, Lecter se muestra ante la senadora grosero, aunque les da el perfil buscado.

Antes de su traslado Clarice vuelve a entrevistar a Lecter, que accede a colaborar a cambio de que ella le cuente por qué se escapó de la granja, explicándole que una noche escuchó unos chillidos y al levantarse e ir al establo, de donde provenían, descubrió que estaban matando a los corderos, y, aunque trató de liberarlos ellos no quisieron salir, por lo que cogió a uno y salió corriendo, aunque la encontraron enseguida y la enviaron a vivir a un orfanato, despertándose desde entonces algunas noches oyendo aquellos chillidos.

Antes de su traslado Lecter pide comida. Sin embargo, consigue abrir sus esposas con un bolígrafo que le robó a Chilton, y acaba con los dos policías que se la llevaron. Cuando sus compañeros oyen disparos y suben, descubren a uno de sus compañeros colgado como una mariposa, y al otro con la cara destrozada, aunque vivo. Mientras es evacuado en una ambulancia, la policía descubre a Lecter sobre el techo del ascensor, dándose cuenta, demasiado tarde, que no es Lecter, sino el otro policía, por lo que se descubre que el policía de la ambulancia era Lecter.

Clarice llega a la conclusión, gracias a la ayuda de Lecter de que, si Búfalo Bill codiciaba lo que veía, probablemente era vecino de su primera víctima, por lo que acude hasta la casa de esta en Ohio, descubriendo que era costurera, y que sus prendas tenían los mismos cortes que Bill hace en las pieles de sus víctimas, comprendiendo que quiere hacerse una nueva piel cosiendo las de sus víctimas. Llama a Crawford, que se dirige a Chicago a casa de Bill, tras conseguir su nombre en un hospital donde trató de cambiarse de sexo. Entretanto Clarice, tratando de completar el perfil psicológico del asesino entrevista a la mejor amiga de la primera víctima quien le habla de una mujer para la cual ambas confeccionaban trajes, decidiendo Clarice ir a entrevistarla.

Cuando los policías llaman al timbre y Bill abre la puerta, a quien se encuentra es a Clarice, a la que le explica que la mujer que buscaba ya no vive allí. Y mientras trata de buscar su dirección observa una polilla, comprendiendo que se encuentra ante el asesino, a la vez que sus compañeros se dan cuenta de que se equivocaron. Clarice trata de detenerlo, pero el psicópata huye y corta la luz, haciendo que Clarice se

sienta perdida mientras el asesino utiliza gafas de visión nocturna disponiéndose a acabar con ella cuando Clarice oye el gatillo y dispara al lugar de donde viene el ruido.

Tras acabar con Bill y rescatada Catherine, Clarice se gradúa como Agente, recibiendo una llamada de Lecter, que le pregunta si los corderos dejaron de gritar y la felicita, despidiéndose explicándole que un amigo le espera para cenar, siguiendo tras colgar a la comitiva de Chilton y sus escoltas recién llegados a un país antillano

Fuente: elaboración propia

Después, construimos la tabla de análisis de los mensajes y connotados, ordenando las categorías, propuestas para este largometraje:

**Tabla 35: Análisis de los mensajes connotados y denotados para “El silencio de los inocentes” (1991)**

Categoría de registro (mensajes denotados)	Mensaje Connotado:		
	Temática Asesinos seriales y Policías	Género Thriller	Trama (ver tabla 39)
Puesta en marcha	Un mensaje sobre puesta en marcha es fundamental para el tema de asesinos seriales y policías, puesto que son las acciones de los primeros, y la contra respuesta de los segundos, los elementos fundamentales sobre los cuales son puestas en marcha para desarrollar la trama. Bajo esta óptica, un mensaje de puesta en	El género mismo del Thriller, tiene como base fundamental la puesta en marcha de un evento que está envuelto en misterio, debido a que el género mismo busca generar tensión e incertidumbre. Esta puesta en marcha genera eventos que expresan una anticipación. Desde esa perspectiva, este	Ya desde el inicio de la trama, las acciones de ambas partes, tanto de Clarice Starling, así como las de Buffalo Bill, ejemplifican la puesta en marcha. La primera, al realizar su entrenamiento en las instalaciones Cuántico del FBI en Virginia, para después visitar al Doctor Hannibal Lecter en búsqueda de un perfil Psicológico; mientras que la segunda parte, donde Buffalo Bill secuestra a su última víctima. Esto quiere decir que la trama parte de la puesta en marcha de los personajes, porque el objetivo de Clarice, quien al principio

	<p>marcha es útil para la mayoría de las temáticas, pero especialmente en aquellas donde se requiera la participación activa por parte de los personajes, como en este caso.</p>	<p>mensaje proporciona para el inicio de la expresión del género en este largometraje.</p>	<p>simplemente es una aspirante para ser una agente del FBI, inicia su carrera al ser asignada al caso de Buffalo Bill. Aquí, el mensaje de iniciar una acción es evidente respecto a los eventos ocurridos en la trama, lo cual subrayado por la banda sonora musical.</p>
<p><b>inmovilidad</b></p>	<p>A diferencia del mensaje anterior, la “inmovilidad” planteada por la banda sonora musical expresa pocos elementos relacionados con la temática del filme: simplemente expresa los momentos de interiorización de los personajes, es decir, aquellos donde tanto los policías del FBI como los criminales tienen pensamientos introspectivos sobre sus circunstancias, los cuales suceden frecuentemente en esta temática.</p>	<p>Este género posee pocos momentos estáticos. Uno de ellos es para generar una sensación de misterio y expectación de los eventos por ocurrir, por lo que este mensaje es importante de manera moderada.</p>	<p>Durante la trama, pocos son los momentos donde existe un mensaje de inmovilidad, puesto a que básicamente la trama gira en torno al movimiento, es decir, a una búsqueda policiaca. Los únicos momentos donde existe inmovilidad, es durante las escenas de los interrogatorios a Hannibal Lecter, puesto a que él mismo se encuentra preso en un hospital psiquiátrico. Se puede decir, que el mensaje de inmovilidad, de nuevo es usado en las escenas transitorias entre los eventos importantes o de introducción de personajes.</p>
<p><b>Movimiento interrumpido</b></p>	<p>El mensaje de “movimiento interrumpido” no está muy relacionado a la temática planteada, sino que solo expresa las acciones que</p>	<p>Relacionado con el mensaje de “inmovilidad”, en este género, el mensaje “movimiento interrumpido” responde al rápido desenlace de los</p>	<p>Durante la trama, cuando se cambia el punto de vista de la detective Clarice, al punto de vista de Buffalo Bill, existe un cambio en el movimiento planteado por las secuencias, por lo que este mensaje es expresado de manera apropiada. Un</p>

	contrarrestan la consecución de las intenciones del asesino serial, por una parte; así como las del FBI, por la otra.	eventos, que tienen como objetivo generar miedo o incertidumbre, debido a que, de esta manera, su intención discursiva es más clara y efectiva.	ejemplo de esto es: las escenas posteriores al primer interrogatorio a Lecter, para dar paso al secuestro de víctima por parte de Buffalo Bill, donde este mensaje se ve expresado, debido a que existe un cambio abrupto en los eventos que ocurren en la trama .
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**Fuente: elaboración propia**

Podemos concluir que los 3 mensajes anteriores cumplen distintas funciones en la narrativa. Por ejemplo, el mensaje de “inmovilidad” vuelve a tener una función de enlace, puesto que tanto para la trama, género y temática, los momentos donde se expresa inmovilidad son transitorios entre secuencias, por lo que su función es más utilitaria. Por otro lado, el de “puesta en marcha” predispone al espectador respecto a los eventos que está a punto de presenciar, por lo que consideramos que cumple la función enmarcativa, ya que plantea una captación específica, que en este caso es la de a expectación. Finalmente, el mensaje “movimiento interrumpido” en la banda sonora musical, cumple precisamente con la función de enlace, la cual es definida por Saítta (2002) como: “la música puede llenar un silencio o enlazar dos situaciones diferentes, sean estos cambios de situación, de secuencia, acto” (p. 7), porque este expresa los momentos donde se enlazan los elementos de la trama, al expresar un mensaje donde algo un evento se pausa, para dar paso a otro evento igualmente importante. Asimismo, todos los mensajes son coherentes a lo que se propone en las imágenes del largometraje.

#### 4.2.3 Análisis semiológico de los mensajes denotados de las categorías propuestas en “El origen” (2010)

Finalmente, describimos los 3 elementos para este largometraje relacionados al análisis: tema, trama y género. La tabla resultante, es la siguiente:

**Tabla 36: Temática, género y trama de “El origen” (2010)**

<b>Temática</b>	<b>Robos y sueños dentro de otros sueños</b>
<b>Género</b>	Ciencia ficción: Se caracteriza por su desarrollo en un ambiente tecnológico, futurista y, en tanto, salido de la realidad
<b>Trama</b>	<p>Dom Cobb es un hábil ladrón especializado en extraer valiosos secretos de la mente de las personas mientras duermen, al mezclar con el subconsciente del dormido mundos creados por él y su equipo. Su último encargo no es para robar una idea, sino para insertarla en el cerebro de Robert Fischer, heredero de un imperio financiero, para que lo deshaga y no se convierta en un monopolio. Tras hacerse con los servicios de Eames, falsificador que puede cambiar su apariencia y de Yusuf, fabricante de sedantes, recluta a Ariadne como arquitecta propuesta por Miles, su suegro, que fue quien lo introdujo a él en el mundo de los extractores. Ariadne, trata de ver qué hay en la mente de Cobb, penetrando en su sueño, y descubriendo que vive sus mejores recuerdos junto a Mal, su desaparecida esposa. A la muerte del padre de Fischer, comparten con este su vuelo desde Sydney a Los Ángeles, sedándolo para poder actuar sobre su mente durante el trayecto. Entran en el sueño de Yusuf, que se desarrolla en la ciudad. Allí secuestran a Fischer, siendo atacados por personas armadas del propio Fischer, entrenado para resistir los ataques de los extractores, donde Saito es herido, lo que supondría, si muere, no despertar y quedarse indefinidamente en el limbo al estar</p>

sedado. Eames, transformado en Peter Browning, padrino de Fischer y hombre de confianza de su padre, iniciará el acercamiento para introducir en su cabeza la idea deseada. Cobb le cuenta a Ariadne que él y Mal construyeron su propio mundo, donde pasaron muchos años, hasta que él le indujo la idea de que esa no era la vida real, obligándola a regresar, aunque ella siguió pensando que vivía en un sueño y decidió suicidarse, escribiendo, para forzar a su marido a seguirla, una carta, acusándole de su muerte. Por ello, tuvo que escapar de la justicia de su país y abandonar a sus hijos.

Saito se compromete a conseguir que retiren los cargos. Pasan tras ello a un segundo nivel de sueño, el de Arthur, permaneciendo Yusuf en el anterior conduciendo la camioneta en que duermen todos. Pasan a un hotel donde Cobb se ofrece como extractor para ayudarlo a adentrarse en la mente de Browning. Entrarán en su sueño, el cual es realmente de Eames, en un tercer nivel. Una fortaleza en lo alto de las montañas nevadas, quedando Arthur en el anterior para despertarlos. Pero allí Fischer es asesinado por Mal, cayendo en el limbo, por lo que, mientras Eames y el moribundo Saito se quedan en la fortaleza, Ariadne y Cobb siguen a Fischer al cuarto nivel. En este, el creado por Cobb y Mal, la encuentran a ella, que trata de convencer a Cobb para que se quede con ella, intentando incluso asesinarlo, obligando a Ariadne a acabar con ella. El tiempo se acaba y Ariadne debe volver con Fischer para completar la misión, mientras Cobb se queda para rescatar a Saito, que, tras fallecer, se encuentra en el limbo.

De vuelta, Fischer consigue penetrar en la fortaleza, donde encuentra a su padre, y comprende que el deseo de este era que fuera independiente y creara su propia compañía. Entonces todos despiertan de los sucesivos sueños, sincronizando las patadas: explosivos en la fortaleza, la voladura de un ascensor en el hotel, y la inmersión de la furgoneta. Finalmente Cobb consigue encontrar al anciano Saito, al que convence de que se suicide, volviendo así con todos al avión, que llega a Estados Unidos, donde no tiene problemas de entrada, pudiendo así volver a reunirse con sus hijos.

**Fuente: creación propia**

A continuación, presentamos la respectiva tabla de análisis para este largometraje, que resulta de la siguiente manera:

**Tabla 37: análisis de los mensajes connotados y denotados para “El origen” (2010)**

Categoría de registro (mensajes denotados)	Mensaje Connotado:		
	<b>Temática</b> Robos y sueños dentro de otros sueños	<b>Género</b> Ciencia ficción	<b>Trama</b> (ver tabla 41)
<b>Avance con determinación</b>	<p>Los robos, así como su previa planeación, requieren una serie de pasos, los cuales tienen que ejecutarse de manera apropiada, con el objetivo de que todo salga a la perfección. De la misma manera, los sueños, al menos para este largometraje, siguen la estructura de una trama, con un desarrollo, nudo y final, por tanto, las acciones en ambos elementos son realizadas con determinación. Es por lo anterior, que la banda musical expresa este mensaje, debido a que es ad hoc, a lo que refleja la temática.</p>	<p>Los largometrajes del género de ciencia ficción están compuestos por tramas donde el conflicto generalmente está producido por la tecnología misma que proponen. Este conflicto, como en la mayoría de los géneros, busca ser superado por los personajes, es por eso que el mensaje denotado de “avance con determinación” tiene un poco de relación, aunque no es fundamentalmente necesario para el género de este largometraje en específico.</p>	<p>A lo largo de toda la trama, el equipo conformado por Cobb y los demás personajes secundarios planean el robo, para después ejecutarlo, realizando acciones con determinación, para así poder cumplir su objetivo. Básicamente, desde que Cobb recluta a los que serán sus compañeros, pasando por todos los contratiempos que surgen (como el hecho de que la muerte en el sueño sería permanente), hasta la escena final en el aeropuerto de EUA, la trama misma expresa un avance con determinación con el plan que se han propuesto. Dicho de otra manera, la trama contiene acciones que son congruentes con el mensaje de avance con determinación de la banda sonora musical, debido a que, los personajes tienen que cumplir con su misión necesariamente.</p>

<p><b>Inmovilidad</b></p>	<p>El mensaje de inmovilidad no es muy coherente con los largometrajes de robos, pues es precisamente lo opuesto, es decir, el movimiento y el cumplimiento del plan propuesto, lo que hace que se cumplan los objetivos de los protagonistas. Por eso, este mensaje no está muy relacionado con la temática</p>	<p>Similar a lo que pasa en la temática, un mensaje de inmovilidad no está muy relacionado a un género donde los avances tecnológicos y por tanto la humanidad está siempre en movimiento. Por eso, en este aspecto, este mensaje denotado está relacionado en una mayor medida.</p>	<p>Durante la trama de este largometraje no existen muchos momentos de inmovilidad, sin embargo, este se ve reflejado durante los momentos de explicación sobre cómo funcionan los aparatos para compartir los sueños, así como el concepto mismo de un sueño dentro de otro sueño. Por tanto, puede decirse que el mensaje de “inmovilidad” es usado para realizar explicaciones, necesarias para entender los demás elementos de la trama.</p>
<p><b>Alargamiento hasta el máximo</b></p>	<p>Durante los robos, y especialmente en las escenas donde existen contratiempos sugieren que los momentos pueden parecer eternos. De la misma forma, la idea de que el tiempo en los sueños es más lento entre más profundo sea el sueño, da la pauta perfecta para expresar el alargamiento hasta el máximo de los momentos, por lo que este mensaje es expresado por la banda sonora musical de manera apropiada.</p>	<p>Los largometrajes del género de ciencia ficción, donde los personajes se enfrentan a conflictos relacionados a la ciencia o tecnología, tienden a tener elementos donde el tiempo se ve alterado, por lo que el mensaje de “alargamiento hasta el máximo” puede estar relacionado en cierta medida.</p>	<p>El mensaje de alargamiento hasta el máximo en este largometraje, es utilizado durante las escenas donde el tiempo se ve alterado, debido a que el sueño es más profundo, por ejemplo, durante la caída de la camioneta blanca al río, donde todo el segundo nivel de sueño pierde gravedad, por lo que todo va en cámara lenta. Otro ejemplo, es durante las escenas de violencia y pelea física con los enemigos. Esto es así, debido a que el tiempo es un elemento fundamental de la trama y esto se expresa a través de la banda sonora musical, donde se ejemplifica el alargamiento de las acciones hasta los mayores límites posibles</p>

Fuente: creación propia



Como conclusión del análisis para este largometraje, indicamos que la banda sonora musical, a través de los 3 mensajes connotados, cumplen con las funciones “enmarcativa” y “enlace”, propuestas por Saítta (2002), debido a que los mensajes reiteran la idea expresada por la temática, ampliando y reforzando el discurso que se expresa; así como sirviendo de puente conector para acompañar las escenas en donde existía alguna explicación sobre los eventos que aparecen en la trama, como el funcionamiento de la máquina para entrar a los sueños.

## Conclusiones

En este trabajo, el objetivo general ha sido analizar por medio de las UST (Unidades Semióticas Temporales) el uso de la banda sonora musical en los largometrajes: “El silencio de los inocentes” (1991), “Los gritos del silencio” (1984) y “El origen” (2010), para explicar su función discursiva en la narrativa planteada. Por tanto, esto se llevó a cabo al haber identificado, contabilizado, recopilado y analizado estas UST presentes en cada largometraje, para posteriormente establecer y explicar las funciones efectuadas, a través de un análisis cualitativo; al considerar a la banda sonora musical como un elemento complementario fundamental del mensaje expresado por el largometraje en cuestión.

El procedimiento anterior ha tenido como finalidad corroborar la hipótesis que nos planteamos, la cual establece que la banda sonora musical en los largometrajes seleccionados, cumple una función importante para la narrativa, haciendo que la intención discursiva de los demás elementos del contenido que componen al largometraje, sea reiterada o reforzada a través de esta, al transmitir un mensaje que es coherente.

Ahora bien, a partir de nuestra hipótesis y de acuerdo a los resultados que hemos obtenido en este trabajo, establecemos que la banda sonora musical cumple, en efecto, una función narrativa fundamental en la intención discursiva del film, al manifestar mensajes coherentes y reiterados con la narrativa planteada por los distintos componentes del contenido del largometraje.

Por consiguiente, sustentamos la afirmación anterior con base en 3 resoluciones que hemos determinado:

Primero, encontramos que los mensajes transmitidos por la banda sonora musical refuerzan y reproducen a aquellos expresados por otros elementos inherentes a un largometraje, es decir: el género y la temática, al estar relacionados contextual y temporalmente. Sírvese de muestra, en el largometraje “Los sonidos del silencio” (1982), donde nuestra propuesta del mensaje transmitido por la categoría “avance con determinación”, expresa lo siguiente: “Realización de acciones que requieren valentía, fortaleza mental o tenacidad, ante las adversidades”. De este modo, el mensaje anterior resulta congruente con la temática del largometraje en cuestión, es decir, la guerra y genocidio, así como al género del mismo, debido a que resulta frecuente en este tipo de largometrajes el uso de mensajes sobre la superación a las adversidades y a situaciones de riesgo.

De igual manera, hemos detectado que la banda sonora musical y sus mensajes, son empleados en relación a los elementos circunstanciales y temporales del largometraje, es decir, a la trama del film. Esto es debido a que las acciones y situaciones que ocurren en un punto específico, son reforzadas discursivamente a través de los mensajes expresados por las piezas de la banda sonora musical presente en ese momento, en tanto acentúan el mensaje que se quiere expresar, cumpliendo así la naturaleza audiovisual del cine.

Sirva de ejemplo, el caso del largometraje “El silencio de los inocentes” (1991) donde la categoría propuesta: “puesta en marcha”, mediante su mensaje: “Inicio de un movimiento físico o abstracto, dando pauta para la realización de una acción” refuerza y complementa adecuadamente lo que ocurre durante ese momento en el film, es decir, cuando Clarice Starling realiza su entrenamiento en las instalaciones Cuántico del FBI en Virginia, para después visitar al Doctor Hannibal Lecter; al presentarse en esta escena, un mensaje de movimiento en función a la búsqueda de un objetivo, el cual es, en este caso, resolver el caso del asesino Buffalo Bill.

Finalmente, indicamos que la banda sonora musical funge como puente discursivo de transición entre escenas con poca actividad de los personajes, momentos de introspección o ausencia de diálogos por parte de los personajes donde, no obstante, se expresa un mensaje consistente. Para ejemplificar la aseveración anterior, retomamos el caso de la categoría “inmovilidad”, la cual se presenta en los

3 largometrajes mayoritariamente en escenas donde la trama y los personajes tomaban descansos del objetivo principal.

Respecto al primer objetivo específico, el cual fue fundamentar los procedimientos metodológicos para el análisis cinematográfico, nos planteamos una pregunta fundamental: ¿por qué un análisis cinematográfico puede ser estudiado desde la comunicación? Ante esta cuestión y el objetivo planteado, de acuerdo con este trabajo, establecemos dos conclusiones:

El procedimiento metodológico para el análisis cinematográfico puede ser llevado a cabo desde una perspectiva funcionalista, debido a que un largometraje, entendido como un producto comunicativo, puede ser visualizado como un sistema, el cual es compuesto por “órganos” o componentes, siendo uno de ellos, la banda sonora musical. Visto de esa manera, es posible para un largometraje ser estudiado mediante las funciones que cumplen los elementos que lo componen, y, por ende, a las funciones que cumple la banda sonora musical. Lo anterior quiere decir que fue necesaria la existencia de una explicación previa sobre el funcionalismo, sus sociológicos, pero sobretodo de cómo puede ser aplicado en la comunicación. En efecto, proporcionamos esta explicación durante el primer capítulo de nuestro trabajo.

Asimismo, es posible afirmar que el cine, entendido como un medio de comunicación, está conformado por los mismos elementos que el proceso comunicativo planteado por el modelo funcionalista de la comunicación, es decir: emisor, receptor y mensaje, donde el emisor es quien produce y dirige; el mensaje es el contenido mismo del cine; y el receptor es quien consume, teniendo cada uno de estos elementos un grupo de teorías enfocadas a los distintos objetos de estudio que los componen. Dado que nuestro objetivo fue realizar un análisis de un elemento del contenido del cine, es decir, lo que se dice en determinados largometrajes, nuestra investigación se concentró en los mensajes y el discurso; dejando así atrás todos los otros enfoques de investigación posibles para el análisis cinematográfico. Debido a este objeto de estudio, indicamos que fue adecuado realizar una investigación desde la comunicación con la metodología propuesta.

El siguiente objetivo fue el de explicar los elementos narrativos presentes en el cine y como estos influyen en el discurso que se expresa. Para esto, revisamos durante el primer capítulo el origen de los estudios del cine, partiendo desde el formalismo ruso de Sergei Eisenstein (1898-1948), el cual consideraba al montaje, es decir, la manera en la que estaban estructuradas y unidas las escenas de un film como herramienta narrativa para la intención discursiva del cine; continuando con la semiótica estructural, que estudia los signos cinematográficos, indicando que desentrañando el significado de esos signos se puede entender los procesos de producción de significado de los largometrajes; para finalizar con la lingüística del cine, donde afirma que existe un lenguaje cinematográfico, en tanto una escena para una palabra, lo que una secuencia es a una oración. A partir de estas aproximaciones teóricas del estudio del cine, así como los resultados de este trabajo, definimos que los elementos narrativos de un largometraje pueden agruparse en dos categorías: los elementos visuales y auditivos. No obstante, la intención discursiva de estos elementos está intrínsecamente relacionada por elementos lingüísticos precedentes a ambas categorías, entre otras cosas: al guion, género y la temática, fotografía, dirección, etc.; los cuales dictaminan y condicionan desde el principio el discurso que será transmitido por los elementos tanto visuales como auditivos en un largometraje.

En cuanto al objetivo de exponer qué son las Unidades Semióticas Temporales (UST), y por qué se utilizan como herramienta para el análisis de la música en el cine, establecimos que se trata de propuesta teórica desarrollada por François Delalande (1941-) que son la mínima unidad dotada de sentido en las que se puede dividir la banda sonora musical en un largometraje y como resultado, poseen un significado que se conserva incluso si están aisladas. Ahora bien, en este trabajo utilizamos a las UST como una herramienta metodológica para dividir, organizar y analizar a la banda sonora respecto a los otros objetivos de nuestro trabajo, en tanto encontramos esta propuesta, como un instrumento claro, preciso y objetivo para cuantificar los mensajes establecidos en la banda sonora musical, lo cual correspondió al primer apartado del trabajo realizado.

Complementario al párrafo anterior y atendiendo al objetivo de aplicar las Unidades Semióticas Temporales (UST) en las bandas sonoras de los 3 largometrajes seleccionados, hacemos mención del arduo trabajo que representó aplicar las UST como herramienta metodológica para el análisis realizado. En primera instancia, los 3 largometrajes seleccionados tuvieron que ser visualizados con un cronometro en mano, como mínimo 3 veces; ocupando un tiempo con un promedio de 8 horas por largometraje. Durante estas horas se identificaron los intervalos de tiempo en los cuales existió la presencia de la banda sonora musical, posteriormente se seleccionó de que UST se trataba y finalmente se anotaron en la ficha de contabilización. Encontramos importante rescatar, el caso del primer largometraje “Los gritos del silencio” (1982), donde la identificación de las UST fue especialmente compleja, debido a que, con base en la antigüedad del filme y la manera en la que el audio había sido grabado, no siempre fue fácil reconocer la presencia de banda sonora musical, respecto a los segundos exactos. Esto implicó que para este largometraje en especial, tuvieran que ser realizadas 5 visualizaciones. Este proceso correspondiente al primer apartado en nuestra investigación, es decir, a la cuantificación de las UST, significó un trabajo en conjunto de alrededor de 30 horas, divididas a lo largo de un mes.

Respecto al objetivo de asociar las Unidades Semióticas Temporales, así como a la banda sonora musical en conjunto, con los elementos comunicativos y discursivos de los largometrajes mencionados, exponemos que esto se llevó a cabo entendiendo la descripción de cada una de las UST con mayor presencia durante los 3 largometrajes, como la expresión de un mensaje meramente auditivo, el cual, al ser codificado, puede ser aterrizado a un mensaje textual que ha sido analizado a través de su intención discursiva, es decir, lo que se intenta expresar.

Relacionado con nuestro objetivo general, el siguiente objetivo específico, que es considerar, de manera cualitativa, si la manera en la que fueron empleadas las bandas sonoras en las películas anteriormente mencionadas, ayudaron a la narrativa planteada por la trama, o no; indicamos que el empleo de las bandas sonoras de los filmes que seleccionamos jugaron un papel importante para la narrativa, puesto que el mensaje expresado estaba siempre relacionado en mayor

o menor medida a aquellos emitidos por los demás elementos que conformaron a los largometrajes.

Considerando ahora al último objetivo, el cual fue aproximar de manera cualitativa a las bandas sonoras con la intención final que transmiten los largometrajes analizados, expresamos que, en todos los casos analizados, la banda sonora musical contribuyó de manera positiva a la expresión final del discurso. Concluimos que esto se debe a que, subjetivamente, la musicalidad representa una parte fundamental para la apreciación del cine, sin la cual la experiencia narrativa se apreciaría incompleta; y debido a que los mensajes de la musicalidad en los 3 largometrajes seleccionados se emplearon de manera ad hoc a la narrativa general del largometraje, la banda sonora musical cumple todas las funciones que hemos señalado. De ahí la importancia de esta.

Nuestro trabajo provee un gran aporte para el estudio de la comunicación, así como para el análisis cinematográfico. Esto es debido a que se construyó un proceso metodológico que tiene como objetivo el análisis exclusivo del contenido del cine, delimitando de manera concisa el objeto de estudio deseado, a través del estudio de la comunicación expresada por ese elemento, que en nuestro caso ha sido la banda sonora musical. Esto es importante porque se construye una metodología con la cual cualquier otro elemento del contenido de un largometraje puede ser estudiado y analizado, al cambiar la herramienta de análisis para cada caso específico, pero siempre estando enfocado en el mensaje, y, por tanto, en el proceso comunicativo.

Otra de las razones, es la construcción de unas categorías que consideran un elemento subjetivo y perteneciente a otras disciplinas, como la banda sonora musical, la cual podría ser estudiada desde la música; las cuales fueron aterrizadas a la comunicación al considerarlas como mensajes textuales que conforman una narrativa, constituyendo así, uno de los principales aportes.

Finalmente, la importancia del presente trabajo aterrizada al estudio de la banda sonora musical, es el uso de las Unidades Semióticas Temporales, una propuesta metodológica relativamente nueva. La importancia ha sido utilizar una herramienta

poco explorada y que puede ser de utilidad en investigaciones futuras que tengan como campo de estudio a la banda sonora musical.

## Referencias:

- Aguado, J. M. (2004). Introducción a las teorías de información y comunicación. España: Universidad de Murcia.
- Aignerren, M. (1999). Análisis de contenido. Una introducción. La sociología en sus escenarios, (3)
- Alcázar, A. (2014). Las unidades semióticas temporales (UST), estrategia perceptiva y vía analítica para la música. Música y escucha en los géneros audiovisuales, 20-41.
- Alex Ramírez. (2010). La música de Inception y la canción de Edith Piaf. 18/11/2020, de Cinengaños Sitio web: <https://www.cinenganos.com/la-musica-de-inception-y-la-cancion-de-edith-piaf/>
- Alonso, L. E., & Rodríguez, C. J. F. (2006). Roland Barthes y el análisis del discurso. Empiria. Revista de metodología de las ciencias sociales, (12), 11-35.
- Barthes, R. (1986) Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces, Paidós, Barcelona.
- Barthes, R. (1993). La aventura semiológica. Barcelona: dicciones Paidós Ibérica, S.A.
- Beltrán, M. (2003). Funcionalismo, Estructuralismo y teoría de sistemas. Barcelona: Ariel.
- Berelson, B. (1952). Content analysis in communication research. Free Press.
- Cadenas, H. (2016). La función del funcionalismo: una exploración conceptual. Sociologías, 18(41), 196-214. <https://dx.doi.org/10.1590/15174522-018004107>

- Calderón, D., Carnicer, J. G., & Castells, J. D. (2016). Música y movimiento en Pixar: las UST como recurso analítico. *Vivat Academia*, (136), 82-94.
- Castañares, W. (2006). La semiótica de Peirce. *Anthropos*, 212, 132-139.
- Demme, J. (director) (1991). *The silence of the lambs* (película) Estado unidos: Orion Pictures
- Durkheim, E. (2001). *Las reglas del método sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica
- Eisenstein, S. *Hacia una Teoría del Montaje*. 2 vols. Barcelona: Paidós. 2001
- Fernández, M<sup>a</sup> & López, E. (s.f). Géneros y subgéneros cinematográficos. 30/04/2021, de Centro de comunicación y pedagogía Sitio web:<http://www.centrocp.com/géneros-y-subgéneros-cinematograficos/>
- Giordano, P. (2014). El lugar de la ideología en la Teoría General de la Acción de Talcott Parsons. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades
- Giraldo, C & Naranjos, S. & Tovar, E & Córdoba, J. C. (2008). *Teorías de la comunicación*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
- Inception. (s.f). En Wikipedia. Recuperado el 16 de noviembre de 2020 de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Inception>
- Joffé, R. (director) (1984). *The killing fields* (película). Reino Unido: Warner Bros. Pictures
- Krippendorff, K. (1990). Metodología de análisis de contenido, teoría y práctica (No. 001.42 K71).
- Labayen, M. F. (2008). Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. Portal de la Comunicación. InCom–UAB, 2014-0576.



- Lasswell, H. (1948). The structure and function of communication in society. EUA: The Institute for Religious and Social Studies.
- Macías, H. (2007). ¿Qué es el cine? Definición provisional de Humberto Macías. 27/10/2020, de CineVideax Sitio web: <http://cinevideax.blogspot.com/2007/03/qu-es-el-cine-definicion-provisional.html>
- Magariños, J. A. (1983). El signo: Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris. Argentina: Librería Hachette
- Marcial, R. (2012). Cuando la estructura tomó su función en la teoría social. El estructural funcionalismo de AR Radcliffe-Brown. Intersticios sociales, (3), 0-0.
- McKee, R., & Lockhart, J. (2012). El guion. Alba.
- Merton, R. (2002). La división del trabajo social de Durkheim. Reis, 99, 201-209.
- Metz, C. (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Barcelona: Paidós.
- Nolan, C. (director) (2010). Inception (película). Estados Unidos, Canadá, Reino Unido: Warner Bros. Pictures
- Parsons, T. (2009). El sistema social. España: V Books
- Pérez, L. F. (s.f). El tema de una película: cómo descubrirlo. 27/04/2021, de Aprendercine.com Sitio web: <https://aprendercine.com/tema-de-una-pelicula-como-descubrirlo/>
- Radcliffe-Brown, R. (1986). Estructura y función en la sociedad primitiva. Barcelona: Editorial Planeta.
- Radigales, J. (2008). La música en el cine. Editorial UOC.
- Romero, T & Liendo, I. (2002). La influencia de Durkheim en la teoría funcionalista de Malinowski. Toluca, México: "Procesos sociales en el medio rural", Centro de Investigación en Ciencias Agropecuarias, UAEM.
- Saítta, C. (2002) ¿Hay una música para el cine, hay un cine para la música? Revista Lulú, (4)

- Saítta, C. (2012). La banda sonora, su unidad de sentido. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (41), 183-201
- Saussure, F. (1945). Curso de lingüística general. Buenos Aires: Editorial Losada
- Shannon, C. (1948). A Mathematical Theory of Communication. The Bell System Technical Journal, 27, pp. 6-7. ades y Ciencias de la Educación, La Plata
- Spencer, H. & Beltrán, M. (2004). ¿Qué es una sociedad? Una sociedad es un organismo. Reis, (107), 231-243.
- Stam, R & Burgoyne, R & Flitterman-Lewis, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona: PAIDÓS.
- The Killing Fields (álbum). (s.f). En Wikipedia. Recuperado el 19 de noviembre de 2020 de: [https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Killing\\_Fields\\_\(%C3%A1lbum\)](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Killing_Fields_(%C3%A1lbum))
- The Killing Fields. (s.f). En Wikipedia. Recuperado el 18 de noviembre de 2020 de: [https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Killing\\_Fields](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Killing_Fields)
- The Silence of the Lambs (película). (s.f). En Wikipedia. Recuperado el 16 de noviembre de 2020 de: [https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Silence\\_of\\_the\\_Lambs\\_\(pel%C3%A9cula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Silence_of_the_Lambs_(pel%C3%A9cula))
- Torrijos, P. (2012). Perfección: Música diegética y música extradiegética. 20/02/2021, de Jot Down Sitio web: <https://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegetica-y-musica-extradiegetica/>
- Xavier, Hautbois. Pour una utre énoncé des Unités Sémiotiques Temporelles. Musicologies, Observatoire musical français, 2012, OMF, 9, p.51-63. hal-01609443 York, 1952, p. 18
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. Revista Casa del tiempo, 3(5).