

ANÁLISIS MUSI-VISUAL DE LAS CANCIONES ORIGINALES DE *BLANCANIEVES* (2012) DE PABLO BERGER, DESDE LAS PROPUESTAS ANALÍTICAS DE RUIZ ANTÓN (2017) Y FRAILE PRIETO (2004)

Musi-visual analysis of the original songs of Snow White (2012) by Pablo Berger, from the analytical proposals of Ruiz Antón (2017) and Fraile Prieto (2004)

Andrea LORENZO LANCHO 

(Investigadora independiente)

RESUMEN. La peculiar versión española de *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger destaca, entre otros aspectos audiovisuales, por su banda sonora como un elemento indispensable narrativamente. Por ello, se analizan musical-visualmente las canciones originales en sus partes de metraje, aunque también ha sido necesario relacionarlo con el resto de la banda sonora. El análisis musical-visual sea crea desde las propuestas analíticas de Ruiz Antón (2017) y Fraile Prieto (2004). Se ha completado el estudio de las canciones originales con entrevistas a los compositores, los músicos y el director de la película. La combinación de las teorías de ambos autores ha permitido cubrir todos los campos de análisis musical, visual y narrativo. Los testigos y las formas de trabajo de los medios de comunicación han sido una fuente fundamental para comprender el uso de las canciones originales. Se ha confirmado que en dichas secuencias las funciones no son únicas, sino que se superponen. Se ha concluido que el concepto metatexto es elemental para comprender el arco emocional de los personajes y el uso de dichas canciones más allá de la secuencia en la que aparecen por primera vez, al significarse indirectamente en otros momentos.

Palabras clave: Blancanieves; análisis musical-visual; canciones originales; Ruiz Antón; Fraile Prieto.

ABSTRACT. The peculiar Spanish version of Pablo Berger's *Snow White* (2012) stands out, among other audiovisual aspects, for its soundtrack as an indispensable narrative element. For this reason, the original songs are analysed musically and visually in their parts of the film, although it has also been necessary to relate it to the rest of the soundtrack. The musical-visual analysis is based on the analytical proposals of Ruiz Antón (2017) and Fraile Prieto (2004). The study of the original songs has been completed with interviews with the composers, the musicians and the director of the film. The combination of the theories of both authors has allowed us to cover all fields of musical, visual and narrative analysis. The witnesses and ways of working interpreted from the media have been a fundamental source for understanding the use of the original songs. It has been confirmed that in such sequences the functions are not unique but overlapping. It has been concluded that concept of metatext is elemental for understanding the emotional arc of the characters and the use of these songs beyond the sequence in which they appear for the first time, as they are indirectly signified at other moments.

Keywords: Snow White; musical-visual analysis; original songs; Ruiz Antón; Fraile Prieto.

1. JUSTIFICACIÓN Y FUENTES

En el presente trabajo se realizará un análisis musical-visual de las canciones originales en relación con sus secuencias correspondientes de la película de Pablo Berger llamada *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), desde las propuestas analíticas de Ruiz Antón (2017) y Fraile Prieto (2004). En concreto, dicho análisis e interpretación sobre la relación de la música y la imagen será de las secuencias donde aparecen las canciones «De Reina, ná» y «No te Puedo Encontrar». Se escogen estas dos canciones y sus momentos visuales por ser más significativos. Asimismo, se tendrán en cuenta otras características generales de la creación de la banda sonora que complementan la comprensión de dichas secuencias. A pesar de que ambos autores presentan diferencias en cuanto a algunos elementos analíticos, las propuestas de ambos se basan en una misma idea en la que se sustenta la investigación. Y, por último, es preciso reseñar que dicha película ha sido seleccionada para el análisis musical-visual porque la música es uno de los lenguajes fundamentales

para expresar la historia basada en el cuento de los hermanos Grimm, al ser una película muda y en blanco y negro del siglo XXI. La importancia de dicha música en el largometraje se aprecia en las entrevistas realizadas por los medios comunicación a los diferentes miembros del equipo técnico, como en el *making off* de la película. Así, no solo se acude al propio largometraje como fuente, también estas entrevistas se convierten en otra fuente para complementar la interpretación de las canciones originales con sus respectivas secuencias.

2. MARCO ANALÍTICO

La elaboración del marco de análisis que se aplica en esta investigación se enmarca en las pautas establecidas por la actividad realizada en la asignatura de máster «Música e imagen». Dichas premisas consistían en que, tras explicarse en clase los rasgos generales de cuatro autores, posteriormente se establecía con la justificación y análisis de dos autores el marco analítico. Los artículos proporcionados íntegramente entre los que se tenía que seleccionar eran los de Xalabarder (2005), Beltrán Moner (1983), Ruiz Antón (2017) y Fraile Prieto (2004). Se escogen las investigaciones de Ruiz Antón (2017) y de Fraile Prieto (2004) porque ambos superan el análisis de Xalabarder (2005) y el de Beltrán Moner (1983), ya que estos dos últimos autores presentan un análisis audiovisual sustentado en diversos clichés musicales en el cine. Además, el artículo de Xalabarder (2005) y el de Beltrán Moner (1983) solo se ajustan a determinados ejemplos de estudio de una banda sonora específica. En consecuencia, no es aplicable para todos los momentos musicales-visuales. Sin embargo, las obras de Ruiz Antón (2017) y Fraile Prieto (2004) son comprendidas desde la relación de los diferentes elementos musicales, narrativos y visuales como se desarrollará con detalle en el siguiente punto. Por tanto, ambas propuestas son flexibles al no tener una formulación de rasgos basada en un ejemplo específico audiovisual, y ambos establecen un análisis apoyado en la vinculación continua entre música e imagen, que será la base en la que se sustenta esta investigación.

3. VALORACIÓN DE LAS PROPUESTAS DE RUIZ ANTÓN (2017) Y FRAILE PRIETO (2004)

Para aplicar los análisis de ambos autores a las secuencias seleccionadas de la película será necesario analizar y poner en valor las bases en las que se sustentan. Comenzamos por las cualidades generales de la investigación de Ruiz Antón (2017). La premisa de la que parte, y que es el eje principal de su investigación, son la visualización y la observación sincrónica de la música y la imagen (Ruiz Antón, 2017: 40-41). Esta vinculación continua entre los diferentes elementos

sonoros y visuales es el cimiento fuerte de la investigación, porque cada uno define al metraje de forma no aislada y se llega a un resultado global analíticamente. A partir de esta característica establece cuatro caracteres generales, para desmenuzar cada elemento visual y sonoro y llegar a un resultado de integración total.

El primero que trata es el contexto cinematográfico. Este consiste en situar en qué instante de la sinopsis se sitúa la secuencia que se vaya a analizar y los trazos generales de creación de la banda sonora de la película (Ruiz Antón, 2017: 41). Hay que destacar que el tramo de la narración seleccionado es determinante para comprender posteriormente el uso de los diferentes elementos cinematográficos. Al igual que el hecho de contemplar en qué circunstancia, el resultado y la posición que toma la banda sonora en la película también son imprescindibles para poner en contexto y completarlo con un análisis más detallado hacia la música. El segundo paso que establece consiste en un análisis primario basado en fuente de origen, fuente de emisión, finalidad, articulación conceptual, diseño del sonido, grado de articulación con la imagen, articulación conceptual entre música-imagen, códigos culturales implícitos en la música y diseño de sonido (Ruiz Antón, 2017: 42-43).

A pesar de definirlo como un análisis sencillo es más detallado aplicando en profundidad el concepto de estudiar en sincronía música-imagen. Como se puede apreciar incorpora aspectos más volátiles como códigos culturales para comprender el diseño de sonido. No obstante, hay que subrayar alguna debilidad, porque contempla la articulación conceptual aisladamente, cuando podría ser una característica resultante de la funcionalidad. Para completar estos rasgos extraídos del análisis primario establece en último lugar un análisis formal-musical (Ruiz Antón, 2017: 43-44). Este desarrolla atributos específicos de la música como armonía, tímbrica, melodía, ritmo o forma, que pueden aportar información sobre la interpretación de la música en la pantalla. En definitiva, este análisis se lleva a cabo desde lo general a lo particular, para permitir desentramar con detalle desde qué momento preciso narrativo se sitúa, a las cualidades entre música-imagen, para terminar de comprenderlo con un análisis formal-musical dedicado solo a la música. Todo ello conlleva entender una pequeña parte como es una secuencia dentro del todo.

Por otro lado, la investigación de Fraile Prieto de 2004 se basa como el autor anterior en un análisis continuo entre música e imagen, e incluyendo otros elementos externos como pueden ser la realidad del proceso creativo de la banda sonora, el metraje o la diégesis. Cabe reseñar que tener en cuenta y relacionar estos otros aspectos para el trabajo del análisis conlleva llegar a unas conclusiones más detalladas y precisas. Dicho lo anterior, la autora establece dos grandes pilares por los que se rige su propuesta de análisis. En primer lugar, unas pinceladas básicas de la música, como son si la música es original o preexistente, diégetica o no, el grado de sincronización de la música con la imagen y la finalidad social,

es decir, si conlleva un fin estético, comercial o como recurso para dar prestigio (Fraile Prieto, 2004: 2-6). Por el contrario, se está en desacuerdo en tratar algunos de estos rasgos en ese primer análisis primario cuando no se ponen en contexto con otros elementos, y más aún cuando se va a volver a ellos en el segundo gran campo de la investigación con profundidad y en vinculación con otros elementos cinematográficos.

El segundo gran pilar que rige la investigación de la autora son las funcionalidades de la música. Este concepto lo determina en plural al considerar que la música se usa, aporta o asocia según las circunstancias del momento del film o con relación a la imagen. Por ello, la autora considera muy acertadamente que la música es polifuncional al cumplir varias funciones al mismo tiempo (Fraile Prieto, 2004: 7). Esto le lleva a asentar que dichas funcionalidades serán consecuentes a la perspectiva desde la que se analiza. Estos otros focos que tiene en cuenta y que hay que subrayar positivamente, al condicionar la música con la imagen, son el guion, la estructura, la estética o las sensaciones que trasmite al espectador (Fraile Prieto, 2004: 12).

La primera gran función que establece es la expresiva basada en ser la música la generadora de sensaciones o sentimientos, ya sea para comprender un momento específico ayudando a la recepción del espectador, mantener de forma realista la atmosfera de la película, identificar a un personaje o reforzar dramáticamente un sentimiento puntual (Fraile Prieto, 2004: 12-18). La siguiente función es la estética, la cual se encarga de transmitir el ambiente, una época, un lugar y el estilo o género cinematográfico, junto con otros elementos visuales de la película (Fraile Prieto, 2004: 19-21). En tercer lugar, establece la función estructural encargada de ayudar a organizar la estructura de la película, ya sea dando equilibrio, ritmo sincrónico o no, anticipándose a la imagen o aportando tiempo entre planos y secuencias, lo cual depende de cómo se incorpore y de la propia estructura establecida desde el guion y el metraje (Fraile Prieto, 2004: 24-29). Una vez más se puede apreciar positivamente que en cada función se tienen en cuenta otros elementos cinematográficos determinantes en conseguir un resultado homogéneo. Y, por último, la función significativa o narrativa, que consiste en qué aporta la música al contenido de la historia para ayudar a narrarla, ya sea desde la propia narración o aportando un significado extradiagético en relación a un contenido muy concreto. Cuando se da este segundo caso la autora presenta el concepto de metatexto, ya que la música propone nueva información, al aclarar, explicar o transmitir un rasgo sustituyendo al diálogo o a un hecho específico, para fortalecer su significado con posterioridad en el metraje (Fraile Prieto, 2004: 29-34). En cambio, se está en desacuerdo en este último tipo de función, porque ante la definición que propone podría encajar como una característica de la función expresiva, debido a que la música ayuda a expresar un momento específico narrativo.

Ante lo expuesto se puede decir que cada función cubría las diferentes vertientes desde las que se pueden entender y estudiar música e imagen, porque en cada función se contempla un elemento externo (guion, espectador, narración, estética, etc.). Esto lleva a que no se atienda a clichés musicales y se pueda extrapolar el análisis a todo tipo de bandas sonoras.

4. METODOLOGÍA: ANÁLISIS MUSICAL-VISUAL BASADO EN AMBOS AUTORES

La metodología de esta investigación se asienta en un análisis musical-visual basado en las propuestas analíticas de ambos autores descritas y analizadas. Específicamente, el análisis se desarrolla en una combinación de varios atributos específicos de las teorías de ambos autores, ya que los dos se fundamentan en analizar desde la visualización sincrónica de música e imagen y añadiendo otros elementos externos explicados como metraje, sinopsis, proceso creativo, etc. Se toman unos aspectos específicos de cada autor, porque se ha visto que coinciden en los mismos rasgos analíticos, pero cada uno en un orden distinto o los integran en puntos distintos. Desde este enfoque se llegará a un estudio holístico y lo más completo posible de las secuencias con su música seleccionadas. Por ello, el análisis a realizar comienza con el contexto cinematográfico de Ruiz Antón, para comprender en qué instante de la sinopsis se encuentran los personajes y los trazos que definen la creación de la banda sonora de la película. Los caracteres que definen ese proceso creativo se extraerán desde las fuentes orales de las entrevistas realizadas en los medios de comunicación y del *making off* del largometraje. De este modo, estas características se pondrán en valor con los que se extraigan del análisis más detallado de las secuencias seleccionadas.

La próxima parada a analizar es un análisis primario hacia la música compartido por ambos autores. Aquí se tratará si la música es original o preexistente y si es música diegética o no, debido a que se está de acuerdo en que estas primeras pinceladas sobre la música permiten irse adentrando en el análisis más detallado que se desarrollará a continuación. Además, el resto de los elementos usados por los autores en este segundo punto difieren entre ellos, en consecuencia, se integrarán en el siguiente. En tercer lugar, se aplicarán las funciones de la música de Fraile Prieto, ya que se ha determinado que con dichas funciones se abarca e interpreta profundamente la relación de cada elemento sonoro y visual. De tal modo, el concepto de polifunciones será fundamental para desarrollar y conectar las diferentes funciones analizadas. Por último, en aquella función que se considere que puede estar más relacionada, se integrará el análisis formal-musical de Ruiz Antón. Este será el último punto al ser más específico y detallado respecto a la música, y al mismo tiempo ya se tienen unos caracteres de base producto de las diferentes paradas de análisis.

5. ANÁLISIS DE LAS SECUENCIAS CON LAS CANCIONES «DE REINA, NÁ» Y «NO TE PUEDO ENCONTRAR»

Como se ha comentado anteriormente se comienza con el contexto cinematográfico, en concreto con las características de creación de la banda sonora de la película escogida. *Blancanieves* es una película muda y en blanco y negro, escrita y dirigida por Pablo Berger y estrenada en 2012. Su banda sonora es creada mayoritariamente por Alfonso de Vilallonga y tanto la composición de las partes vocales como su interpretación corresponde a Silvia Pérez Cruz. Estas particularidades (muda y en blanco y negro) para un público del siglo XXI son fundamentales para poner en contexto al espectador, el cual no está acostumbrado a esa expectación y atención continua entre música e imagen. Por consiguiente, la banda sonora está creada expresamente para cumplir con esa falta de diálogo sonoro con la que no se está familiarizado. Esta importancia que toma la banda sonora para ayudar en la narración se puede apreciar en el propio director, al llegarla a definir literalmente como «música continua, es como una ópera»; incluso expresa en la misma entrevista que «las formaciones instrumentales varían en cada momento» (Canal YouTube Hicimosuntrato, 2013: 09:08 a 10:31). Estas agrupaciones que indica el compositor van desde cuarteto de cuerda, orquesta popular estilo cabaret, fiesta popular a orquesta sinfónica, según las referencias culturales que van apareciendo. Incluso cada situación narrativa, ya sea en relación con los personajes, lugares, época y momentos, tiene un tema propio muy descriptivo, como se observa en la propia lista de Spotify del compositor (Villallonga, 2013) y por su propia definición en otra entrevista (Canal YouTube Catalunya Ràdio, 2012: 0:31 a 0:55). Por ejemplo, en el caso de los personajes para darles voz y describirlos se acude a crear *leitmotifs* para cada uno, como el del gallo, la madrastra, por cierto, poco común el instrumento que la describe al ser un theremín, o los del padre e hija, que irán modulando dependiendo de la situación emocional. Todos ellos son muy concretos y cuidados para que lleguen a ser un elemento fundamental con el fin de comprender y ponerse en el lugar emocional en que se encuentra el personaje. Por todo esto, irán sincronizados con la imagen desde un grado bastante flexible hasta llegar al *mickeymousing*. Algo que corrobora el compositor en otra entrevista para Catalunya Ràdio (Canal YouTube, 2012: 01:10 a 02:10).

Esta insistencia continua que muestra el director en diversas entrevistas en el cuidado y la importancia de la banda sonora y no tratarla como música de relleno reafirma la integración total de la banda sonora con la imagen. Mismamente, se puede apreciar ese cuidado de no acudir a la música enlatada al recurrir al silencio como otro elemento indispensable dentro de la banda sonora para mantener la atención del espectador. Por otro lado, el hecho de darle peso a la banda sonora en todo el proceso creativo también se vislumbra con la participación activa del director en la creación de la banda sonora. Se puede apreciar, por un lado, esa

vinculación del propio Pablo Berger, por ser él mismo el montador durante varios meses de la banda sonora y la imagen (Canal YouTube *Blancanievespelícula*, 2011: 02:18 a 02:34). Hay que mencionar que en otra entrevista radiofónica de la Cadena SER se incluye el director en el proceso de creación de la música junto con los músicos y compositor, y le suma que «estuvieron tres meses con ello, tras abandonar Alberto Iglesias el proyecto por problemas familiares, por ello no se pudo amoldar a los plazos tan radicales y dramáticos de producción» (Canal YouTube *Blancanievespelícula*, 2011: 11:40 a 12:32). Esta clara involucración por parte del director igualmente es para que el resultado sonoro-visual sea conjunto o, como él expresa, «es como una experiencia sensorial y no música enlatada» (Canal YouTube *Blancanievespelícula*, 2011: 11:40 a 12:32). Incluso añade en la misma entrevista que se pensó en «una gira por teatros de España, tocando la orquesta en sincronía con la película, como ejercicio de promoción antes de estrenarse en los cines» (Canal YouTube *Blancanievespelícula*, 2011: 11:40 a 12:32). Lamentablemente, esta interesantísima publicidad no se pudo hacer por problemas presupuestarios (Canal YouTube *Blancanievespelícula*, 2011: 13:00 a 13:36). Este acto publicitario pretende, por un lado, que el público valore la banda sonora en la visualización sincrónica con la imagen y, por otro, imbuir al espectador en la época del cine mudo en la que se basa la película, donde la música era en riguroso directo.

Tras evaluar todos estos conceptos, se comprueba que la banda sonora es un elemento indispensable en la narración, está muy bien integrada con el resto de los elementos cinematográficos, teniendo siempre presentes las particularidades de la película (muda y en blanco y negro). Con estas características se pasará a analizar con más concreción dos secuencias, las cuales contienen una canción original distinta. Se escogen porque estos momentos son muy ricos para analizar presentando diferentes relaciones de la música con la imagen y por ser fundamentales en el desarrollo de la película como se explicará a continuación.

Antes de adentrarse en el propio análisis de las secuencias y sus canciones originales, se deben destacar unas singularidades de las canciones. Primero, las canciones originales son en la mayoría de las películas como un ejercicio publicitario para anunciar y dar un cierto atisbo sobre la esencia del largometraje, en cambio, normalmente, no se integran en la propia narración. No solo estas dos canciones representan la esencia de la película, sino, como se verá, también forman parte del metraje, por ello serán de importancia en la comprensión del desarrollo de la misma y en el arco emocional de algunos personajes. Precisamente, como son momentos muy específicos para el transcurso de la historia, y las particularidades de ser en blanco y negro y muda para los espectadores del siglo XXI, es necesaria una vía de escape sonoro en cuanto al diálogo. De manera que son los únicos momentos en los que se habla sonoramente, puesto que en el resto de la película se habla con pequeños diálogos subtitrados. Así mismo, con este segundo rasgo, estas

canciones toman mucha más importancia e incluso se pueden traducir como el único momento en el que el espectador del siglo XXI conecta más íntegramente al escuchar un diálogo indirectamente.

Con estas características de contexto tanto generales de la banda sonora como de las canciones, se continúa con el análisis ya detallado. «No te Puedo Encontrar» es la primera canción que aparece en el metraje y, como se ha establecido, se sigue dentro del contexto cinematográfico con el punto de la sinopsis en la que se sitúa la canción. «No te Puedo Encontrar»¹ muestra específicamente la ausencia de la figura del padre el día de la Primera Comunión de Carmencita, es decir, un día muy importante para cualquier niño en la época de los años 20 en el contexto de una España católica. Así, esta ausencia de la figura paterna se intensifica al recordarlo en un día por ser un acto público. Se debe agregar que en esta escena se refuerza ese vacío emocional al recibir a través de un amigo de su padre un pequeño gramófono. Al saber que su padre está en el exterior de la casa se intenta acercarse al coche, este se pone en marcha y desaparece por la calle. Al no poder ver a su padre vuelve al interior de la casa y se esconde. Para animar a Carmencita, su abuela pone el disco de su madre (Carmen de Triana) en el gramófono recientemente regalado. La consigue animar y bailan juntas, hasta que la abuela se encuentra mal, cae desplomada al suelo y muere.

En cuanto a los rasgos primarios (origen y fuente de emisión), sabemos que es una canción creada expresamente para la película y dicha secuencia, porque fue premiada con un Goya a la mejor canción original. Dicho premio fue recogido por el director, que creó la letra; la compositora de la música e interprete vocal, Silvia Pérez Cruz, y el intérprete instrumental, «Chicuelo» (Canal YouTube Taller de Músics, 2020), apreciándose una vez más la involucración del director en la creación de la banda sonora. Puntualizado lo anterior, se observa como la canción es reproducida por la abuela en el propio gramófono, siendo escuchada y bailada por la niña, por ello se trataría de música diegética.

Esta continua música diegética jugará con las emociones descritas en la parte del metraje a través de las diferentes funciones de la canción en la misma secuencia. Por un lado, se aprecia la función expresiva, porque ayuda a reforzar los sentimientos de soledad y desamparo de la niña ante el vacío emocional del padre, en consecuencia, el espectador puede llegar a sentirse identificado con el personaje. Identificación que viene dada por el contenido de la letra, por hacer referencia a buscar incesantemente a alguien que no se ve (cancioneros.com, 2020). Por otro, esta función expresiva se aprecia al ser utilizada la música como hilo conductor para cambiar el estado de ánimo de todos los presentes, y en especial

1 Audiovisual451. (2013). *Canción original de «Blancanieves» nominada a los Premios Goya* [YouTube]. Recuperado de: <https://bit.ly/35OKcvV>

de la niña al mostrarse que la abuela se encuentra mal y finalmente muere. De modo semejante, la música actuará como subrayado dramático para provocar en el espectador esa angustia emocional. En concreto, dicha tensión es reforzada al acelerar el *tempo* y modular a un acorde menor mientras sincrónicamente se superponen rápidamente varios primeros planos de las convulsiones de la abuela y las facciones angustiosas de los personajes (Canal YouTube Audiovisual451, 2013: 1:46 a 2:01). También, se observa esa presión emocional al cantar las líneas «por ti moría, una y mil veces más, mil veces más», mientras llega a la parte más álgida de tensión armónica basada en la repetición de varias notas de la coda final de la canción (Canal YouTube Audiovisual451, 2013: 1:46 a 2:01), para musicalmente llevar a la muerte de la abuela y finalizar la secuencia. Esta exactitud temporal y de ritmo con la imagen igualmente se corrobora en el *making off*, donde el guitarra describe cómo tuvo que interpretar conforme a cada cambio de plano (Canal YouTube Hicimosuntrato, 2013: 10:34 a 11:40).

Obviamente se suma la función estética al crear dicha canción conforme al estilo folklórico de esa España de los años 20 en la que se basa, con personajes muy conocidos como Concha Piquer o Imperio Argentina. Justamente esta última en la película *Carmen la de Triana* (1938) encarna a este mismo personaje y tal nombre será asignado a la madre de Carmencita para hacer referencia a esas grandes figuras, a pesar de no coincidir en la época que transcurre la película. También este género musical con influencias flamencas es presentado para intentar evocar esa posible sonoridad que podía consumir la sociedad sevillana donde se localiza la trama. Razón por la cual y enlazando con el punto de análisis formal-musical, la canción mantiene los rasgos musicales de canciones populares con dejes flamencos. En primer lugar, por mantener la típica estructura estrofa-estribillo. En cambio, al tenerla que adaptar al periodo de la secuencia solo repiten el estribillo dos veces y se integran dos estrofas nuevas sucesivamente. Se aprecia que el diseño de sonido está elaborado para trasladar ese sonido sucio de los discos de pizarra de la época. Por supuesto, las melodías son cortas con muchos melismas en los finales de las mismas y con escasos cambios modales. Las palmas son tratadas prácticamente como algo externo a la grabación de la canción, por ello estas marcarán un cierto ritmo irregular que intente emular la ejecución por parte de los asistentes en el patio donde se localizan. Esto demuestra, una vez más, el pretender recrear la posible sonoridad de un espacio donde hay una celebración. Y se debe mencionar que la canción mantiene los mínimos instrumentos (guitarra, palmas y voz) para dar más veracidad a las posibles agrupaciones instrumentales comunes en cualquier celebración popular andaluza.

Cuando se ha nombrado anteriormente se modifica el *tempo* y modula tonalmente manifestando a su vez la función estructural, al marcar el ritmo visual a la par que la superposición de primeros planos explicados anteriormente. Este

tipo de función la cumpliría, porque principalmente da continuidad y equilibrio al cambio emocional tan brusco explicado y que supondrá una inflexión en la narración. No hay que olvidar sumar que se produce una anticipación musical antes que la imagen, porque se realiza un cambio de acorde menor en la guitarra justo antes de que la abuela de Carmencita manifieste su malestar (Canal YouTube Audiovisual451, 2013: 1:34 a 1:38). Este acto y final trágico posterior se intuyen con esa anticipación musical marcando una estructura y jugando con la inteligencia del espectador, para prepararse ante algo malo que sucederá de inmediato.

La carga emocional y el final de la secuencia conllevan un cambio en la trama de la protagonista, por ello dicha canción cumple a su vez la función significativa/narrativa. En primer lugar, el contenido de la canción es un reflejo del guion narrativo sustituyendo a los diálogos o, lo que es lo mismo, cumple el concepto de metatexto. Esta simbología que alcanza la canción con el hecho del fallecimiento de la abuela es de destacar aún más, dado que a partir de ahora se produce un cambio en la narración al quedar la protagonista huérfana. Incluso, volverá a aparecer este significado de metatexto, debido a que esta misma canción reaparece en su imaginación, y para el espectador en música no diegética. En concreto, se acude al uso de las palmas con su compás correspondiente y acelerando el *tempo* justo cuando va a estrenarse como torera en la misma plaza que su padre (Somos Cine, 2020: 41:13 a 43:20). Tal uso del ritmo de la canción conlleva que empieza a recordar quién es realmente tras perder la memoria. Luego, esta canción no es solo importante para ese recuerdo del vacío de la figura paterna, sino que se convierte en el elemento fundamental para continuar la línea narrativa del personaje al cobrar sentido una segunda vez para encontrarse con ella misma.

En definitiva, en esta canción se aprecia la importancia más allá de la secuencia, debido a la simbología emocional que le asocia la protagonista en las dos situaciones sentimentales que vive en un día tan importante para ella. En consonancia, se tejen diferentes funciones entre música e imagen tanto a nivel emocional, narrativo, estético como estructural.

Y la otra canción original con su correspondiente secuencia es «De Reina, ná» (Somos Cine, 2020: 41:13 a 43:20). Como el caso anterior se comienza por el punto de la sinopsis de la secuencia, tras tener ya los trazos básicos del contexto de creación de la banda sonora. Este momento del metraje es el único que están juntos padre, hija y madre a través de la canción. La niña se viste como su madre para darle una sorpresa a su padre bailándole dicha canción. En cambio, la acción realizada empieza a generar mucho ruido mientras se divierten, por ello, la madrastra vuelve de cazar, es consciente de ello y decide subir a ver qué ocurre.

En cuanto a los rasgos del análisis primario sigue siendo una canción original al estar expresamente creada para la película, cuyo texto es creado por el director y musicalmente por los intérpretes antes nombrados. Como indican los primeros

planos hacia el gramófono, el disco y el baile de la protagonista, sería música diegética dentro de la habitación, porque una vez salga de la habitación se convierte en no incidental. Esto demuestra que se trabaja con la música dentro y fuera de plano, para que también actúen unidas las diferentes funciones de la música que se verán a continuación.

Por un lado, se aprecia la función expresiva, porque sitúa al espectador emocionalmente en la añoranza del padre al recordar a su esposa a través de estar su hija disfrazada y bailando la canción de su madre. Este recuerdo es sustentado nuevamente al aparecer la imagen de la madre fruto de la imaginación del padre (Somos Cine, 2020: 42:09 a 42:20). Al mismo tiempo, la letra de la canción está contando la historia entre el padre de la protagonista y la madrastra de forma indirecta, porque narra cómo una mujer busca a un hombre para conseguir poder y posición social (cancioneros.com, 2020). Retomando la escena, cuando la madrastra es consciente de algo extraño en la habitación y corre al interior de la casa, la canción se encarga de reforzar el sentimiento de tensión en el espectador ante la posibilidad de pillarlos en la estancia, a través de acelerar el *tempo* y marcando con dinámicas más fuertes en las palmas (Somos Cine, 2020: 42:55 a 43:15).

Como la canción anterior se encuentra nuevamente la función estética al estar construida para evocar la música folklórica de los años 20 del siglo XX y teniendo presente, como se explicó, que la madre representa esos grandes nombres del panorama folklórico de la época y el lugar donde se ubica la trama. Específicamente y enlazando con el análisis formal-musical, se mantienen los mínimos elementos tímbricos como el caso anterior (voz, guitarra y palmas), un filtro añejo de ser reproducido por un gramófono de la época y sigue presente la elaboración de melodías con fuerte carga melismática. En esta canción no se producen cambios tonales, para que con una misma línea de acordes mayores se afiance la tensión emocional del final de la secuencia a través del *tempo* y las dinámicas (Somos Cine, 2020: 41:13 a 43:20). Como es una canción creada para un momento del metraje, la longitud es más corta a la habitual en una canción popular, por ello solo cuenta la historia sin estribillo (cancioneros.com, 2020).

Al ser una canción expresamente para dicha secuencia la intención también es de darle continuidad a las acciones que ocurren. Esta progresión se consigue al aportar la música ritmo a la imagen. Esta función estructural rítmica se puede apreciar en varios momentos sincrónicos entre imagen, letra y música. El primer momento es cuando abren la puerta para que la madrastra entre al recinto con un plano general contrapicado hacia ella, y justo se canta «ella pensó, aquí está mi botín, con él me voy a casar» (Somos Cine, 2020: 42:45 a 42:54), haciendo referencia a ella indirectamente, por ello, este momento pasaría a ser música no diegética. Y la segunda ocasión se trata de cuando se percata la madrastra de una luz extraña en la estancia y decide subir rápidamente. Ante esta sospecha el *tempo* se acelera

y mientras se canta «y aquí se acaba la historia, de una reina mora, que todo lo quería, menos quedarse sola, que todo lo quería, menos quedarse sola» (Somos Cine, 2020: 42:55 a 43:15). Este cambio de *tempo* es reforzado con los acentos en las palmas, y a su vez se superponen rápida y sincrónicamente muchos fotogramas de primeros planos hacia los diferentes personajes. De tal forma, termina la canción y el montaje rápido justo cuando ella llega a la estancia y abre la puerta.

El significado narrativo que conlleva la letra de la canción supone que esté presente la función significativa/narrativa. En esta canción toma más sentido aún la definición de metatexto, debido a que tiene otra lectura más allá de describir lo que sucede en la pantalla. Esta otra interpretación es una forma de realizar a través de la letra una mención indirecta a la historia de vida de la madrastra, para comprender la posición de poder que tiene en ese momento (cancioneros.com, 2020). Este plan a través de dicha canción no se había tratado en todo el metraje visualmente. En efecto, se puede tener una idea de los planes y del posible futuro que puede tener la madrastra. Incluso, con el inicio de la canción se pueden comprender los sentimientos del padre al recordar su vida truncada por la madrastra y al mismo tiempo a su exesposa (cancioneros.com, 2020). De igual modo se infiere por primera vez el arco emocional al tratar el personaje del padre en vinculación con su vida pasada.

Sintetizando, en esta segunda canción original lo que más destaca es el uso de la misma para contar sin imágenes directas varias paradas emocionales propias de la historia de la madrastra y del padre no abordadas previamente. Sumando que esta simbología del metatexto está integrada con el resto de los elementos estéticos, narrativos y estructurales.

6. CONCLUSIONES

Ante el análisis e interpretación de las teorías de Fraile Prieto y Ruiz Antón se ha podido afirmar que ambas se sustentan en un análisis de visualización sincrónica música-imagen e incorporando diferentes elementos externos a la película, determinantes en una comprensión global. Este concepto que comparten es el que se ha aplicado junto con varios puntos analíticos específicos de ambos autores como metodología. Con los diferentes puntos que se han escogido de cada uno se ha llegado a un análisis musical-visual completo hacia las canciones y sus respectivas secuencias. Se ha aplicado el contexto de creación de la banda sonora de Ruiz Antón, rasgos primarios de la música que comparten ambos autores, las funciones de Fraile Prieto y el análisis formal-musical hacia la música de Ruiz Antón.

Se ha comprobado, con el contexto de creación de la banda sonora, que en *Blancanieves* la banda sonora es uno de los lenguajes fundamentales, lo cual ha sido determinante en la comprensión de los diferentes usos que conlleva cada canción

original con sus secuencias. La importancia de la banda sonora en la película para llegar a un resultado sonoro y visual conjunto se ha apreciado gracias a la involucración de todo el equipo creativo más allá del compositor. Específicamente, se ha estudiado con la relación entre música e imagen y con el testigo que han dejado los diferentes miembros del equipo creativo a través de las entrevistas en radio y del *making-off* de la película. Al aplicar en el análisis el momento de la sinopsis en la que se sitúan los fragmentos seleccionados ha permitido comprender posteriormente la relación emocional y uso de la música con la pantalla. En el análisis de las funciones de la música se han determinado diferentes vínculos con la imagen como con otros aspectos externos (diégesis, estructura, estética). Como resultado, en ambas canciones originales se encuentra el concepto de polifuncionalidad, es decir, no existe una función única en una secuencia, sino que se van superponiendo según la necesidad del momento.

El concepto de metatexto presente en las canciones ha sido determinante para comprender indirectamente el arco emocional de los personajes al no verbalizado, como también usar su significado en diferentes momentos. La función estructural y la expresiva han estado continuamente entrelazadas para llegar al objetivo de mantener el espectador atento ante la falta de diálogos sonoros. Cabe reseñar que ambas funciones se han desarrollado a través de la estética musical folklórica mantenida en las canciones. Por tanto, el estudio musical-visual hacia las canciones originales han sido dos ejemplos sobre el cuidado y la importancia de la banda sonora en *Blancanieves*. Al mismo tiempo, se ha comprobado que ambas son elementos fundamentales para comprender caracteres emocionales y narrativos que marcan el desarrollo del largometraje.

7. REFERENCIAS

7.1. Referencias bibliográficas

- Beltrán Moner, R. (1983). *Ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.
- Fraile Prieto, T. (2004). *Funciones de la música en el cine. Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Universidad de Salamanca (Trabajo de grado en Historia y Ciencias de la Música) (pp. 1-47). <https://bit.ly/3LTw7gl>
- Ruiz Antón, V. J. (2017). Consideraciones metodológicas y conceptuales en el análisis de la música aplicada de José Nieto. In V. J. Ruiz Antón, *José Nieto: recursos compositivos. El documental, motor creativo en su filmografía de ficción* (pp. 35-46). Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Xalabarder, C. (2005). Principios informadores de la música en el cine. In M. M. Olarte Martínez, *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Plaza Universitaria Ediciones.

7.2. Webgrafía

- Audiovisual451. (2013). *Canción original de «Blancanieves» nominada a los Premios Goya* [YouTube]. Recuperado de: <https://bit.ly/35OKcvV>
- Blancanievespelicula. (17/12/2011). *Pablo Berger en La Ventana*. [YouTube]. Recuperado de: <https://bit.ly/3LOWjIN>
- Cancionero.com. (s. f.). *No te puedo encontrar Silvia Pérez Cruz* [Sitio Web]. Recuperado de: <https://bit.ly/3JkQfX1>
- Catalunya Ràdio. (16/10/12). *Alfonso Vilallonga a «El Matí de Catalunya Ràdio»* [YouTube]. Recuperado de: <https://bit.ly/3ujNu3M>
- Hicimosuntrato. (2013). *«Making off» de BLANCANIEVES, de Pablo Berger 2/2* [YouTube]. Recuperado de: <https://bit.ly/3r8V27s>
- Somos cine. (s. f.). *Somos Cine- Blancanieves* [Sitio web]. Recuperado de: <https://bit.ly/3uYZwP7>
- Taller de Músics. (s. f.). *Chicuelo: Goya 2013 Mejor Canción Original. «No te puedo encontrar» (Blancanieves)* [YouTube]. Recuperado de <https://bit.ly/3AFm8J8>
- Vilallonga, A. de. (2013). *Blancanieves* (Pablo Berger's Original Motion Picture Soundtrack) [Álbum]. Spotify. Recuperado de: <https://bit.ly/35TaPQw>

