

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

MÁSTER EN POSTPRODUCCIÓN DIGITAL



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La canción preexistente versus la música cinematográfica como géneros en la cinematografía de David Lynch ”

TRABAJO FINAL DE MASTER

Autor/a:
Manuel Regidor González

Tutor/a:
Blas Payri

GANDIA, 2015

Índice

<u>Resumen / Abstract</u>	1
<u>Descripción del objeto de estudio</u>	2
<u>Objetivo del trabajo</u>	2
<u>Metodología</u>	3
<u>Fichas técnicas</u>	4
<u>Aspectos generales de la música en el cine de David Lynch</u>	6
Música cinematográfica convencional	6
Efectos musicales electroacústicos	8
La canción	11
Música metadieética	12
<u>Funciones de las canciones en el cine de David Lynch</u>	13
Funciones cinematográficas	13
Funciones externas (Físicas)	17
Funciones internas (Psicológicas)	20
Otras funciones	32
<u>Conclusiones</u>	37
<u>Bibliografía</u>	40

Resumen / Abstract

En este estudio se analiza el uso de la canción pop en cuatro películas dirigidas por el estadounidense David Lynch: *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997) y *Mulholland Drive* (2001). Aparecen desglosadas las diferentes funciones que puede desempeñar la música en una película y se acompañan de ejemplos de canciones que cumplen con esas funciones. La canción funciona en gran medida como lo hace la música cinematográfica convencional pero la existencia de un mensaje verbal, su familiaridad y sus características musicales hacen que haya algunas diferencias. Las funciones psicológicas (las relacionadas con la expresión de emociones y sentimientos) son desempeñadas frecuentemente por canciones de un modo algo distinto a como lo hace la música orquestal. Lo mismo ocurre con las funciones físicas (aquellas relacionadas con aspectos visuales). En cuanto a las funciones cinematográficas (la música como un elemento más de la producción audiovisual), en las películas analizadas, estas suelen estar desempeñadas por otro tipo de música o efectos de sonido. Los contenidos de esta tesina se encuentran alojados en el siguiente sitio web:

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/>

Palabras clave: David Lynch, cine, canción, música cinematográfica, pop

This study analyses the use of pop songs in four films directed by the American filmmaker David Lynch: Blue Velvet (1986), Wild at Heart (1990), Lost Highway (1997), and Mulholland Drive (2001). The different roles that music can play in a movie are explained and each one is accompanied by a song fulfilling that function. Songs basically work in the same way that cinematographic music does but the existence of a verbal message, the way we are familiarised with songs and their musical features make some differences. Psychological roles (the ones related to the expression of emotions and feelings) are often played by songs in a slightly different way in comparison with traditional cinematographic music. The same happens with physical roles (those related to visual aspects). With regard to cinematographic roles (music as just another component of the audiovisual production), these are usually played by other types of music or sound effects in the selected movies. The contents of this thesis can be found on this website:

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/>

Key words: David Lynch, film, song, cinematic music, pop

Descripción del objeto de estudio

En la presente tesina de fin de máster de Postproducción Digital se analiza el uso de la canción en cuatro películas dirigidas por el cineasta estadounidense David Lynch: *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997) y *Mulholland Drive* (2001). Se ha estudiado de qué manera la canción pop cumple con las funciones generales de la música en el cine y qué aporta respecto a la música cinematográfica convencional.

Las películas de David Lynch han sido minuciosamente analizadas principalmente desde dos puntos de vista: desde una perspectiva narrativa y desde un punto de vista sonoro. Del sonido se han estudiado elementos como las bandas sonoras originales (en las películas seleccionadas están todas compuestas por Angelo Badalamenti) o los aspectos técnicos. Sin embargo, no se ha analizado tan profundamente el uso de la música pop, algo también muy frecuentes en los films del cineasta.

Objetivo del trabajo

El objetivo principal de la tesina es descubrir las peculiaridades que aportan las canciones como elementos de la banda sonora en cuatro películas de David Lynch. Se ha intentado averiguar si la canción funciona de igual forma a como lo hace la música orquestal cinematográfica al uso o si por el contrario tanto la forma de utilizarla como los resultados que se obtienen son distintos.

La canción tiene una doble naturaleza: por un lado se trata de música pero por otro contiene un mensaje verbal explícito. Por ello, se ha partido de la hipótesis de que en algunas ocasiones actuará como música fílmica al uso pero en muchas otras el mensaje verbal aportará algo más.

Metodología

El primer paso para realizar este análisis fue detectar dentro de cada una de las películas seleccionadas los segmentos en los que aparecen canciones. Para ello, se utilizó el software Pro Tools 10, con el que se dividió la pista de audio y se marcaron 4 tipos de segmentos:

- Segmentos con canciones
- Segmentos con música cinematográfica tradicional
- Segmentos con atmósferas y elementos electroacústicos
- Segmentos en los que algunos de los elementos anteriores aparecen combinados

La obra básica de referencia empleada ha sido “El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica”, escrita por Alejandro Román. De este libro ha sido de especial importancia la clasificación de las diferentes funciones que puede cumplir la música en una película, divididas en tres grupos: funciones externas o físicas, funciones internas o psicológicas y funciones técnicas o cinematográficas. Para cada una de las funciones descritas en la obra, se han buscado ejemplos en forma de canción en las películas elegidas y se han analizado en profundidad para determinar si el hecho de que sean canciones les hace funcionar de un modo especial.

Además de esta obra, el estudio se ha enriquecido con otras fuentes, principalmente libros y artículos sobre la música en general y el pop en particular en el cine y la web de “Recursos Sonoros Audiovisuales” creada por Blas Payri como material de apoyo en las asignaturas de Análisis avanzado de recursos sonoros y Sonido diegético (Máster en Postproducción digital, Universitat Politècnica de València).

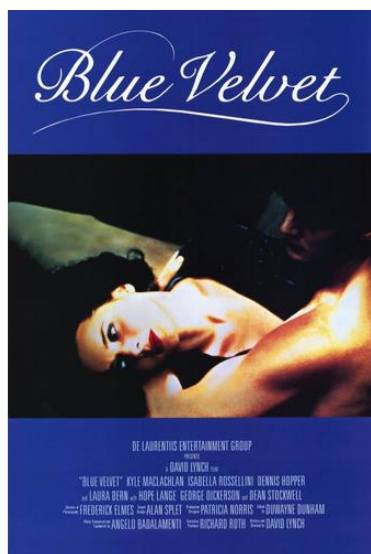
Se ha creado una página web con los contenidos de esta tesina y con vídeos con los diferentes ejemplos. Al inicio de los distintos capítulos aparece el enlace correspondiente.

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/>

También se incluyen enlaces a los vídeos con los diferentes ejemplos. Estos enlaces aparecen bajo el texto al que hacen referencia.

Fichas técnicas (Filmaffinity)

Blue Velvet



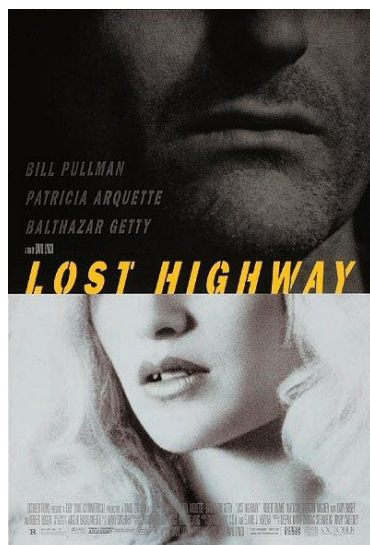
Año	1986
Duración	120 minutos
Director	David Lynch
Guion	David Lynch
Música	Angelo Badalamenti
Reparto	Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Laura Dern, Dean Stockwell, George Dickerson
Género	Drama, cine negro, intriga
Sinopsis	Un día, Jeffrey Beaumont encuentra una oreja humana en una aparentemente tranquila localidad de Carolina del Norte. Jeffrey junto a Sandy, la hija de un detective, intentarán averiguar qué ha pasado. Conocerán a Dorothy, una cantante que parece estar en el centro del problema.

Wild at Heart



Año	1990
Duración	125 minutos
Director	David Lynch
Guion	David Lynch
Música	Angelo Badalamenti
Reparto	Nicolas Cage, Laura Dern, Diane Ladd, Willem Dafoe, Harry Dean Stanton
Género	Drama, road movie, thriller
Sinopsis	Sailor y Lula, una apasionada pareja, deciden fugarse juntos a California. La madre de la chica, quien se opone a esta relación, hará todo lo posible por encontrarles y destruirla.

Lost Highway



Año	1997
Duración	134 minutos
Director	David Lynch
Guion	David Lynch, Barry Gifford
Música	Angelo Badalamenti
Reparto	Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Natasha Gregson
Género	Intriga, thriller psicológico, cine negro
Sinopsis	Fred, un músico de jazz, vive con su esposa Renée. Empiezan a recibir extrañas cintas de vídeo en las que aparecen dentro de su propia casa. Poco después, ella muere y a él se le acusa del asesinato. Saldrá de la cárcel cuando misteriosamente amanece convertido en Pete, otra persona.

Mulholland Drive



Año	1997
Duración	147 minutos
Director	David Lynch
Guion	David Lynch
Música	Angelo Badalamenti
Reparto	Naomi Watts, Laura Elena Harring, Justin Theroux, Ann Miller, Robert Foster
Género	Intriga, thriller psicológico, cine negro
Sinopsis	Rita sufre un accidente y pierde la memoria. Llega a una casa vacía y decide instalarse allí. Poco después llegará a la casa Betty, la sobrina de la propietaria y aspirante a actriz. Entre las dos intentarán averiguar quién es Rita y qué pasó antes del accidente.

Aspectos generales de la música en el cine de David Lynch

El sonido es al menos el 50 por ciento de la película

David Lynch

Esta frase de David Lynch es una muestra clara de la importancia que se le otorga al sonido en sus películas. La música, como parte del sonido, será un elemento imprescindible en todos sus films. Allister Mactaggart observa que en el cine de Lynch no hay realmente ningún silencio. Siempre podemos oír algo: diálogos, sonidos acción, música, atmósferas electroacústicas... Es más, en las películas de David Lynch se oye precisamente lo que se tiene que oír: los sonidos innecesarios son silenciados y los necesarios son muchas veces exagerados. Está todo perfectamente calculado y nada está ahí por casualidad.

Todas estas características son aplicables a la música, la cual puede dividirse en tres categorías.

- Música cinematográfica convencional
- Efectos musicales electroacústicos
- Canciones

Música cinematográfica convencional

Dentro de esta categoría incluiríamos la música puramente instrumental. Roy Prendergast (1992), James Limbacher (1998), Irwin Bazelon (1975) y otros músicos han estudiado la música cinematográfica. Han llegado a la conclusión de que la música clásica en el cine es un género que deriva de la ópera de finales del siglo XIX, es decir, de la música romántica. Entre sus rasgos encontramos el uso de la orquesta sinfónica, el uso de cromatismos convencionales de estilo germano y el uso del leitmotiv, popularizado por las óperas de Wagner y elemento con el que se hace muy evidente esta influencia.

Otros autores como Claudia Gorbman han establecido algunos principios de la música clásica cinematográfica: la música extradiegética ha de ser invisible y debe escucharse de forma inconsciente, se subordina al diálogo, debe expresar emociones y estados de ánimo y debe proporcionar continuidad técnica en la película (Gorbman, 1987).

La música cinematográfica romántica convencional se considera neutra y aplicable a cualquier película y género. Ejemplos de este tipo de música los encontramos en *Blue Velvet* con temas compuestos exclusivamente para la película o en *Wild at Heart*, film en el que aparece música de Richard Strauss.

José Nieto afirma que “al igual que podemos definir un género cinematográfico por sus códigos visuales y argumentales, también podríamos hacerlo por su música” (Nieto, 2003:84). Todas las películas seleccionadas a excepción de *Wild at Heart* están muy influenciadas por el cine negro o género *noir* y por tanto es frecuente la utilización de música jazz, muy acorde con este estilo de cine. Encontramos ejemplos en *Blue Velvet* (de forma extradiegética) y en *Lost Highway* (de forma diegética).

Pero las bandas sonoras de las películas de David Lynch no se entienden sin Angelo Badalamenti, compositor que ha participado en la creación de la música de todas las películas analizadas. Desde *Blue Velvet*, han trabajado juntos y fue la banda sonora de la serie de televisión *Twin Peaks* el fruto más elaborado de esta colaboración. Entre los rasgos distintivos de este compositor podríamos destacar el uso de la música sintética en forma de largos acordes que se mezclan con otros sonidos (van Elferen, 2012:181).

Lynch explicó en una entrevista que es importante empezar a trabajar con el compositor lo antes posible y no verse en la obligación de hacerlo en el último momento ya que eso podría provocar que la música no encajase del todo bien. En ese caso afirma que sería incluso mejor que no hubiese música. En ocasiones, la música que le proporciona Angelo Badalamenti la oye en los rodajes para comprobar cómo queda con los diálogos (Sider, 2003:51). La importancia que le otorga el director a este tipo de música es, por tanto, muy grande.

En resumen, encontramos principalmente tres tipos de música cinematográfica instrumental en las películas analizadas: música orquestal de estilo romántico, música jazz y música sintética.

Elementos musicales electroacústicos

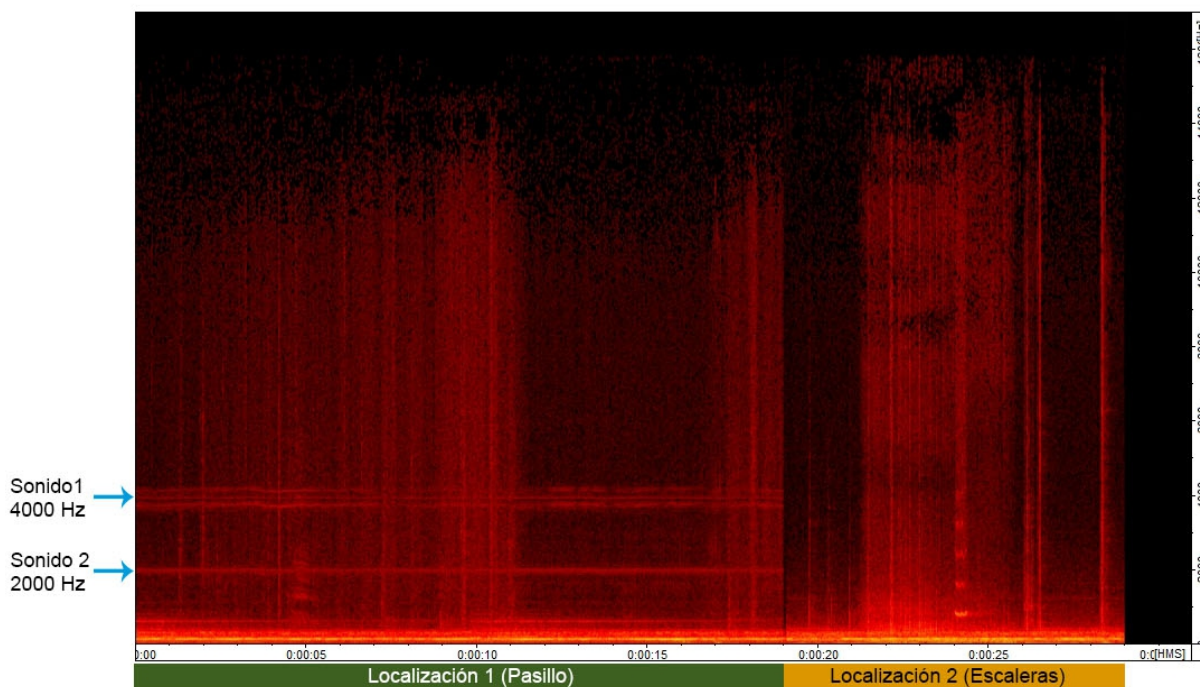
<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/rasgos-generales-de-la-musica-2/elementos-musicales-electroacusticos/>

Tal y como afirma Michel Chion en su obra “El Sonido”, “no hay una distinción acústica absoluta entre lo que llamamos ruido y lo que llamamos música” y muchas veces se trata de una cuestión de la fuente que emite el sonido y de si se considera una fuente musical aceptable o no (Chion, 1998:212). El propio David Lynch afirmó que “la frontera entre el efecto de sonido y la música es la zona más bella”. En una entrevista dijo que le gustan los sonidos que parecen estar en todas partes, desde sonidos específicos a sonidos abstractos que en realidad son música o que pueden transformarse en música (Sider, 2003:49).

Entre esos sonidos casi siempre electroacústicos incluiríamos las atmósferas y especialmente los 'Room Tones', muy frecuentes en el cine de Lynch. El 'Room Tone' podría definirse como “el 'silencio' grabado en un espacio o localización cuando no hay ningún diálogo” (Wikipedia). Esos 'Room Tones' aparecen en forma de ruido y tonos con muy baja frecuencia que transmiten la sensación de que un determinado espacio es todavía más horrible de lo que la imagen por sí sola transmite (Toop, 2010:115). Otros elementos de esta índole serían los sonidos con frecuencias agudas que parecen proceder de bombillas o aparatos eléctricos y efectos que evocan al sonido del viento incluso en interiores (Toop, 2010:115). David Lynch afirma que aparecen sonidos de fondo realistas que expresan un estado de ánimo pero también, por encima, aparecen otros sonidos que no tienen un significado en términos de ambiente pero que expresan un ánimo y unos sentimientos (Sider, 2003:50).

En las bandas sonoras de las películas de David Lynch la música compuesta por Angelo Badalamenti, sintética en muchas ocasiones, se mezcla y confunde con esos ruidos procedentes de fuentes como tubos de metal, cables eléctricos o el aire pasando entre los árboles (van Elferen, 2012:185). Podrían considerarse estos elementos como musicales debido a que tienen una función expresiva y no solo de decoración y a que en ocasiones modulan y terminan convirtiéndose claramente en música.

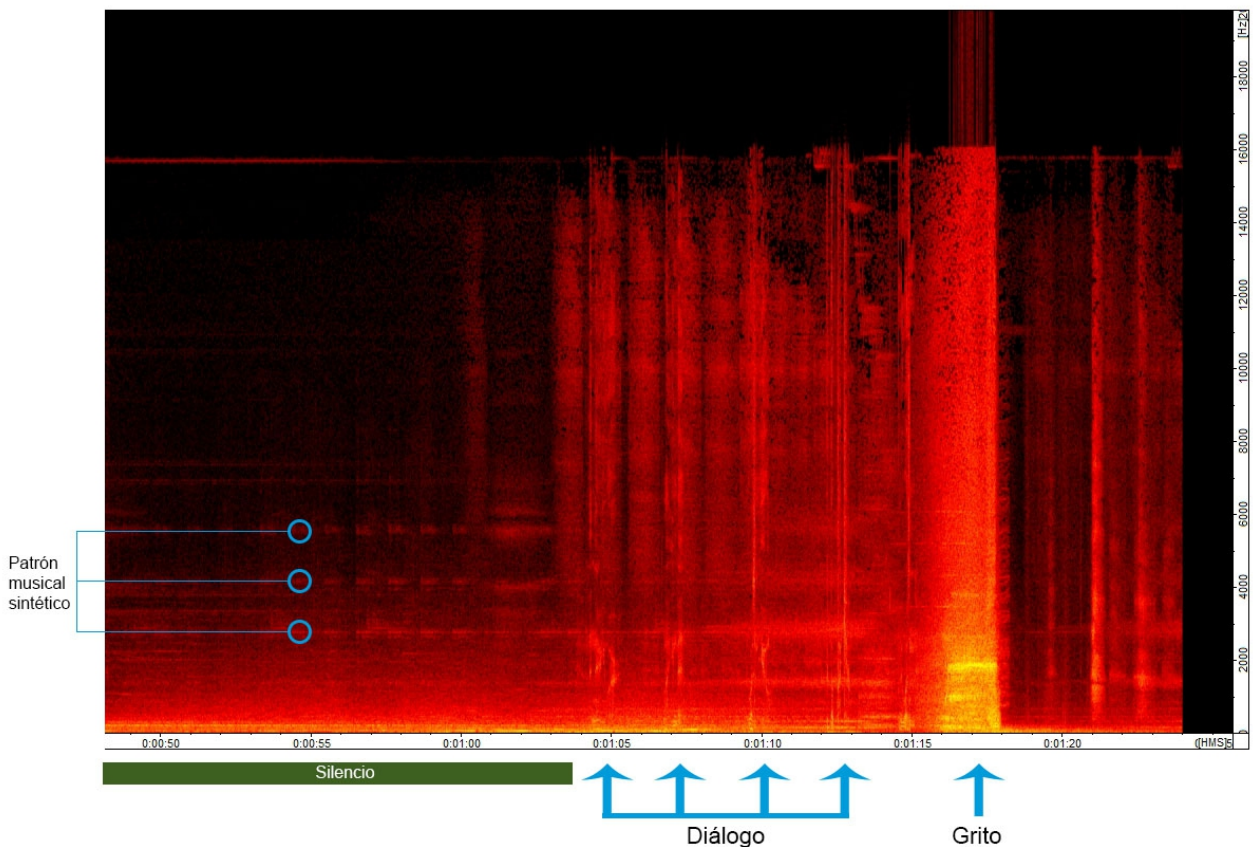
Si analizamos el Espectrograma 1 vemos cómo el espectro cambia en dos localizaciones distintas. En la primera localización, detectamos dos sonidos sostenidos (podrían proceder de una bombilla) que desaparecen en la segunda localización. Pero lo que sí se mantiene es un ruido bastante perturbador y que anticipa que algo va a ocurrir. Por tanto, el uso de estos efectos no sólo sirve para diferenciar dos localizaciones sino que también crean un efecto expresivo.



Espectrograma 1: Procedente de *Blue Velvet*. Puede verse claramente como el sonido ayuda a recrear dos espacios distintos.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67370>

En el Espectrograma 2 perteneciente a la película *Lost Highway* distinguimos diferentes elementos. Vemos un patrón de notas armónicas a lo largo de la parte en la que no hay diálogo y distinguimos claramente los momentos en los que el personaje habla y el grito final. Sin embargo, también vemos cómo el espectro está cada vez más ocupado en frecuencias más altas. Se trata de un ruido que imita el sonido del aire acondicionado de una casa, pero este sonido se exagera y se le dota así de carácter expresivo y no simplemente ornamental. El ruido estará cada vez más presente y eso contribuirá a ir aumentando la tensión hasta su punto máximo que coincide con el grito.



Espectrograma 2. Procede de la película *Lost Highway*. El ruido irá aumentando su presencia hasta llegar al clímax que coincide con un grito.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67371>

La canción

Antes de comenzar a utilizarse música compuesta exclusivamente para las películas (en la década de 1930 y 1940), no era extraño el uso de música pre-existente y compilaciones. Entre esta música pre-existente que se utilizaba, era común el uso de la música popular para acompañar a las películas mudas. A finales del siglo XX el uso de la música popular era algo totalmente común debido a su poder semiótico y dramático (Rodman, 2006).

Entre la música popular utilizada en el cine, encontramos la canción pop. Este elemento musical tiene algunas peculiaridades respecto a la música cinematográfica convencional y los efectos musicales electroacústicos: por un lado, la presencia de la letra contribuye a la creación de un sentido; por otro lado, la canción resulta al espectador algo familiar y más fácil de recordar que otros elementos sonoros (Payri, 2011:138). Otras peculiaridades son que la canción encaja con la imagen no solo a través de la textura musical sino también de la letra, que es esa letra la que le otorga esencialmente el significado (la música clásica va a depender más de la situación donde aparezca para crear su significado) y que es tarareable y más previsible y eso contribuye a que pueda recordarse más fácilmente (Smith, 2001:24).

Según Jeff Smith, directores como Martin Scorsese y George Lucas crecieron escuchando música rock y fueron de los primeros en utilizar este género con frecuencia en el cine. Es más, *American Graffiti* (dirigida por George Lucas, 1974) se convirtió en un ejemplo a seguir en cuanto al uso de la música pop en el cine. Su uso de la música pop tanto como una red de referencias intertextuales como una fuente de puntualización influyó a muchos otros directores (Smith, 2001:410).

De esta tradición de uso de música pop en el cine bebe David Lynch, quien la ha utilizado frecuentemente en sus películas, tanto canciones preexistentes como algunas compuestas especialmente para sus películas. Mark Mazullo en su artículo "David Lynch and the Sound of the 60's" explica que en su filmografía, el director ha mostrado diferentes localizaciones dentro de los Estados Unidos: El pacífico noreste en *Twin Peaks*, el violento sur en *Wild at Heart*, y la superficial y corrupta ciudad de Los Ángeles en *Lost Highway* y *Mulholland Drive*. La variedad de esas localizaciones ha estado ilustrada a través de un también variado catálogo de canciones pop estadounidenses. En todas sus

películas, aparecen canciones retro, principalmente de la década de los 60 y los 70, lo cual otorga cierto aire nostálgico a las películas. Sin embargo, tal y como apunta Mazullo, estos temas aparecen frecuentemente descontextualizados y pierden toda su familiaridad. Ésto actúa como metáfora de la alienación que sufre la sociedad en su día a día, un tema muy recurrente en su filmografía . De las cuatro películas seleccionadas, *Lost Highway* es seguramente la que tiene una mayor variedad de canciones y estilos, las cuales van desde el rock clásico de Lou Reed al metal industrial de Rammstein y Marilyn Manson.

Música metadieética

Un rasgo importante de la música en las películas de David Lynch es el desafío de la tradicional dicotomía dieética/extradieética y la presencia de un nivel distinto: el nivel metadieético. En palabras de Claudia Gorbman, “la música metadieética no es dieética ni extradieética sino que es la expresión de la experiencia de los personajes”.

Isabella van Elferen habla de esta música metadieética en su artículo “Dream Timbre: Notes on Lynchian Sound Design”. Explica que este nivel aparece por ejemplo en las alucinaciones de Fred/Pete en la película *Lost Highway*, durante las que suenan canciones preexistentes con connotaciones negativas (Rammstein, Trent Reznor, Marilyn Manson). En escenas como éstas dudamos de la diégesis de la canción que oímos: no se sabe claramente si la oye sólo el espectador, si la oye el personaje o si la oyen los dos. (van Elferen, 2012:183). Esta música que va más allá de la división entre dieética y extradieética es música metadieética y parece proceder del personaje en pantalla.

Funciones de las canciones en el cine de David Lynch

Blas Payri en su artículo “Moon River and Me” explica que en ocasiones el uso de las canciones en el cine se estudia desde un punto de vista puramente hedonista, es decir, como elementos que simplemente crean placer a través de su melodía y letra. Y esto pese a ser cierto no puede hacernos olvidar que las canciones pueden cumplir muchas otras funciones en una película. A continuación se explica a través de ejemplos de las cuatro películas de David Lynch seleccionadas cómo las canciones pueden cumplir con las funciones de la música descritas por Alejandro Román: funciones cinematográficas, funciones físicas y funciones psicológicas. Se añaden además algunas otras funciones que se han considerado relevantes.

Funciones técnicas o cinematográficas

“Englobamos dentro de las funciones técnicas a todas aquellas relativas al funcionamiento puramente cinematográfico, donde la música actúa como un elemento más de la producción audiovisual encargado de facilitar los raccords o resolver problemas que han ido surgiendo durante la realización, aportando un valor estético añadido.”
(Román, 2008:123)

Función rítmico-temporal

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-tecnicas-cinematograficas/funcion-ritmico-temporal/>

A través de la música puede modificarse la percepción del ritmo de la imagen, ya sea para hacer que la narración parezca más dinámica o más ralentizada (Román, 2008:126). Esto puede conseguirse a través del ritmo de la música seleccionada. ¹

Para entenderse claramente se pueden comparar dos fragmentos distintos acompañados cada uno de una canción en la película *Wild at Heart*. Se trata de dos momentos en los que los personajes se encuentran conduciendo un coche.

- En uno de los casos, el personaje Johnnie Farragut (detective privado de la madre de la protagonista) conduce su coche mientras escucha *Baby Please Don't Go* interpretada por Joe Williams, 1935. Se trata de una canción de pulso rápido que genera una sensación de desasosiego y de que el personaje tiene prisa por llegar a su destino.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67341>

- En el segundo caso, los dos protagonistas se encuentran en el interior del coche mientras escuchan *Wicked Game* de Chris Isaak, 1990. Este tema, a diferencia del mencionado anteriormente, tiene un pulso lento. Esto provoca la sensación de que el tiempo transcurre lentamente y los personajes no tienen ninguna prisa.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67265>

Si mantenemos la imagen pero cambiamos una canción por la otra, vemos que la percepción temporal de la narración se modifica.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67266>

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67268>

¹ Aunque ésto es así en términos generales, Michel Chion en *La Audición* sostiene que “una música más rápida no acelera forzosamente la percepción de la imagen. La temporalización, a decir verdad, depende más de la regularidad o irregularidad del flujo sonoro que del tempo en el sentido musical de la palabra.”

Función estructuradora para dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-tecnicas-cinematograficas/funcion-estructuradora-para-dar-continuidad-en-secuencias-que-se-producen-simultaneamente/>

Si utilizamos una misma música en dos escenas que ocurren en espacios distintos, la música puede indicar que esos hechos son simultáneos aunque se producen en distinto lugar (Román, 2008:127). Un ejemplo de una canción que cumple esta función lo encontramos con el tema *Love Letters* en *Blue Velvet*, interpretado por Kitty Lester. Puede verse un esquema en la Figura 1. La canción empieza a sonar mientras Jeffrey está en el apartamento de Dorothy. El plano cambia al de un policía dando instrucciones de cómo intervenir en la casa del mafioso que tiene secuestrado al hijo de Dorothy. A continuación, se suceden planos de disparos. Finalmente, se vuelve a mostrar a Jeffrey en el interior de la casa de Dorothy. Lo que se consigue al mantener la canción durante todo este tiempo es indicar que la operación policial está ocurriendo al mismo tiempo que Jeffrey se encuentra en casa de Dorothy.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67353>



Figura 1. A través del uso de la misma canción en dos espacios diferentes se nos indica que ambas acciones son simultáneas.

Función delimitadora

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-tecnicas-cinematograficas/funcion-delimitadora/>

Una función muy común de la música en el cine es la de enmarcar la película, es decir, la introduce (durante los títulos) y la cierra (durante los créditos). Es una manera de llamar la atención del espectador e indicarle que la película va a empezar y también de señalar que ha terminado (Román, 2008:128).

En *Lost Highway* es una canción la que cumple esta misión. Se trata de *I'm Deranged*, interpretada por David Bowie, 1995. El hecho de que se utilice la misma canción al principio y al final de la película no solo permite “encapsularla” sino que gracias a la presencia de la letra se adelanta sutilmente algo sobre la trama del film que está a punto de empezar. El verso y título de la canción “I'm Deranged” (estoy trastornado) nos indica claramente que el film va a tratar de algún modo el tema de la locura (el protagonista asesina a su novia en un ataque de locura). La frase “No return, no return” (sin retorno, sin retorno) apunta a que también va a haber alguien que haga algo cuyas consecuencias son irreversibles. Toda esta información previa al inicio de la acción sería muy complicada (si no imposible) de transmitir a través de cualquier tipo de música que careciera de letra. Por eso, una canción puede ir más allá que la música orquestal clásica del cine a la hora de introducir una película.

El hecho de no solo utilizar la misma canción sino también la misma imagen al inicio y al final de la película tiene mucha importancia narrativamente ya que indica que la película termina donde había empezado, haciendo así énfasis en la compleja estructura del film (en forma de cinta de moebius).

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67269>

Funciones externas (Físicas)

“La música puede cumplir una serie de funciones puramente físicas o externas en relación con la imagen, es decir, relacionadas directamente con aspectos visuales, ya sea el color, el movimiento, el tiempo, la escenificación, los decorados, el vestuario o las localizaciones. Los elementos sonoro-musicales ayudan a apoyar, remarcar o subrayar los elementos visuales reflejados en la imagen.” (Román, 2008: 113)

Función local-referencial

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-externas-fisicas/funcion-local-referencial/>

La música puede utilizarse para hacer referencia al lugar en el cual se producen los hechos (Román, 2008:114). Encontramos un ejemplo de una canción que cumple con esta función en el film *Wild at Heart*. Los protagonistas se encuentran en un bar en Nueva Orleans en cuyo escenario, una cantante (Koko Taylor) interpreta *Up In Flames*, una canción de estilo blues. Nueva Orleans es, precisamente, una de las cunas de la música blues. La canción sirve, por tanto, para hacer referencia al lugar en el que se encuentran los personajes.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67270>

Pero puesto que las canciones contienen un mensaje verbal, la letra también puede contribuir a que se cumpla la función local-referencial. En el mismo film, uno de los personajes está viajando en coche hacia Nueva Orleans. Suena la canción *Baby Please Don't Go* (Joe Williams, 1935) a través de la radio. La letra de este tema cuenta cómo un hombre le pide a una mujer que por favor no vaya a Nueva Orleans. Se trata además de una pieza de estilo blues (estilo típico de Nueva Orleans). Por tanto, precisamente por ser una canción, la referencia espacial que se ofrece en este caso es doble: por una lado, a través de la letra de la canción; por otro lado, a través del género de la canción.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67271>

Función elíptico-temporal

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-externas-fisicas/funcion-eliptico-temporal/>

Puede emplearse la música para expresar el paso del tiempo, que puede ser desde unos minutos hasta años. Este uso de la música ha sido muy empleado en la representación de flash-backs o flash-forwards o para suprimir de la narración una parte del tiempo (Román, 2008:113).

En *Wild at Heart* encontramos un ejemplo de cómo a través de dos canciones puede crearse una elipsis temporal y expresarse que ha transcurrido tiempo. El esquema puede verse en la figura 2. Se trata de una escena de sexo entre Lula y Sailor. La relación empieza con el tema *Slaughterhouse* pero éste se encadena con *Be Bop a Lula*, interpretado por Gene Vincent, 1956. La imagen, sin embargo, no cambia y se mantiene el mismo tipo de montaje y el uso de filtros de colores presentes en toda la escena. Este cambio en la canción produciría una elipsis y representaría el paso del tiempo: el tiempo ha pasado pero los personajes siguen haciendo lo mismo. ²

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67346>



Figura 2. Esquema de elipsis temporal creada por la unión de dos canciones.

²También se le podría extraer otra interpretación a la escena. Los filtros de colores utilizados podrían representar las diferentes facetas de la relación entre Sailor y Lula. Del mismo modo, podría representar la misma idea el uso de dos canciones distintas, una muy intensa y otra mucho más suave.

Función indicativa-temporal

Tal y como explica Alejandro Román, “la música actúa como si se tratara de un elemento más de 'atrezzo' o vestuario acercando al oyente sonoridades de la edad en la cual tiene lugar la acción”. A pesar de que las historias que se narran en las cuatro películas analizadas son bastante atemporales, encontramos canciones cumpliendo esta función claramente en *Lost Highway*. Entre los intérpretes de algunos temas de este film encontramos a Rammstein, Marilyn Manson y Trent Reznor, bandas con un sonido urbano y contemporáneo que nos indican que los hechos podrían estar desarrollándose en la época actual o, al menos, expresan que no son películas basadas en un pasado lejano.

Es cierto que es frecuente el uso de temas retro. El mejor ejemplo es *Blue Velvet*, película en la que encontramos las canciones *Blue Velvet*, *In Dreams* y *Love Letters*, todas ellas de los años 60. Sin embargo, por el contexto en el que aparecen y por ser parte de la cultura popular, no realizan una función indicativo-temporal sino que más bien tienen una carga nostálgica e invitan a su reinterpretación.

Funciones internas (Psicológicas)

“El lenguaje musivisual plantea una rica gama de matices connotativos. Es capaz de comunicar multitud de expresiones y sentimientos que, casi nunca, ni la imagen ni el lenguaje oral son capaces de mostrar en toda su amplitud. Así, la música audiovisual cumple numerosas funciones internas o psicológicas” (Román, 2008:117)

Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-internas-psicologicas/funcion-prosopopeyica-descriptiva-revelar-pensamientos-y-emociones/>

La música es un elemento que permite transmitir e incluso contagiar al espectador los sentimientos de un personaje (Román, 2008:117). A través de una canción, estos sentimientos podrían hacerse más explícitos que con música instrumental sin mensaje verbal ya que la letra podría describirlos al mismo tiempo que lo haría el estilo de la música empleada.

Hay un uso muy peculiar de una canción para describir sentimientos en la película *Mulholland Drive*. Se trata de la canción *Llorando*, interpretada por Rebekah Del Río. Los dos protagonistas llegan a altas horas de la noche a un teatro donde una cantante llamada 'La Llorona' interpreta esta canción. Es una canción a cappella lenta, triste y desgarradora. Los protagonistas la escuchan atentamente y empiezan a llorar. Allister Mactaggart en un artículo sobre esta escena apunta a que el uso de los primeros planos tanto de la cantante como de las protagonistas ayuda a reforzar las emociones que están sintiendo. La peculiaridad del uso de esta canción radica en que está interpretada en castellano a pesar de que la película está rodada en inglés. Un espectador que no entienda el castellano no se percatará del mensaje del tema: alguien que llora por amor. Es eso, precisamente, lo que están haciendo las protagonistas. En este caso, la canción actuaría como una pieza musical sin letra, ya que su mensaje no podría ser entendido.

Sin embargo, el propio estilo de la canción y la voz, la cual funciona como un instrumento cualquiera, son suficientes para expresar esa tristeza que están sintiendo las

protagonistas. Aquellos que entiendan la letra, comprobarán que ésta reitera lo que la voz por sí misma ya transmite.³

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67356>

En *Lost Highway*, por el contrario, encontramos un uso muy distinto. Se trata del momento en el que Pete ve por primera vez a Alice y se enamora de ella. Se suceden una serie de planos del chico (con aspecto de haber sido embrujado) y de la chica. En un momento se miran y entendemos que el enamoramiento ha sido mutuo. Además, la imagen está a cámara lenta, lo cual otorga intensidad e importancia al momento y nos hace reparar más en la sensualidad de Alice y en la expresión de Pete. Esta escena viene acompañada de la canción *This Magic Moment*, interpretada por Lou Reed, 1997, en modo absoluto. Se trata de una canción de estilo rock clásico con bastante ritmo. Robert Roberson observa en su obra “Cinema and the Audiovisual Imagination” que esta escena es como un videoclip y que el uso de una canción de corte comercial sirve para descargar la tensión que se va acumulando a lo largo de la película. El problema aquí radica en que aunque el mensaje verbal de la canción sí habla del enamoramiento, su estilo no parece encajar del todo con la escena. A diferencia del ejemplo anterior, aquí es imprescindible entender la letra para hacer la conexión con lo que estamos viendo. La función prosopopéyica descriptiva en este caso la haría el mensaje verbal de la canción más que la música en sí. En el análisis de esta canción habría que considerar otro aspecto: el uso de una versión interpretada por Lou Reed y no la versión original de Ben E. King and the Drifters. Como se ha mencionado anteriormente, en este caso los sentimientos de los personajes quedan descritos en la letra de la canción y no en la música en sí. Utilizar la versión original hubiera generado un problema que es la enorme connotación temporal. La canción original tiene un estilo soul claramente de los 60 y en esta película quedaría completamente descontextualizada.⁴

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67348>

3 Narrativamente, esta escena tiene bastante importancia. Tras el momento de clímax de la canción, la cantante se desmaya pero la voz sigue sonando. Toda la actuación estaba grabada y era una falsedad. Tal y como apunta Allister Mactaggart en su artículo sobre esta escena, el sueño de Betty colapsará al igual que colapsa la cantante y nos damos cuenta de que todo lo que ha ocurrido hasta este momento en la película es una fantasía, al igual que lo era la actuación de Rebekah del Río.

4 Mark Mazullo en su artículo “Remembering Pop” explica que la selección de la versión de Lou Reed de *This Magic Moment* no se debe exclusivamente a que queda mucho más coherente con el resto de la banda sonora que la versión original de la canción. Explica que David Lynch nos hace replantearnos la canción al utilizar un estilo muy distinto al original de igual modo que Pete se transforma en otra persona como forma de replantearse su vida y los errores cometidos.

Función prosopopéyica caracterizadora

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-internas-psicologicas/funcion-prosopopeyica-caracterizadora/>

A través de la música es posible mostrar aspectos del carácter o la psicología de un personaje. En *Wild at Heart*, al protagonista se le identifica con el heavy metal. Sin embargo, su carácter romántico queda también demostrado a través de dos canciones *Love Me* y *Love Me Tender*. Se trata de rock and roll con textura romántica que ya de por sí ayuda a caracterizar al personaje. Además, la letra de ambas canciones son de amor y ésto ayuda todavía más a reforzar esta caracterización. El uso de estas dos canciones está ampliado en el apartado de la función pronominal.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67274>

Función ilusoria

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-internas-psicologicas/funcion-ilusoria/>

A través del uso de una música “engañosa” se puede hacer creer al espectador que va a ocurrir algo o que algo va a resolverse de un modo distinto al que realmente va a hacerlo (Román, 2008:120). Encontramos un ejemplo de esta función en *Blue Velvet* durante la escena en la que suena de forma extradiegética la canción *Love Letters* (Ketty Lester, 1987). La canción sirve para acompañar a la escena de la actuación policial en el edificio de la mafia, ilustrada a través de planos de disparos. Esta es una canción de amor tranquila y ligera que al acompañar a una escena de este tipo crea un efecto anempático aunque también transmiten la idea de que el peligro ya ha pasado. Sin embargo, no todo ha terminado y es una incómoda atmósfera sonora que aparece a continuación de la canción la que despierta al espectador y le hace ver que ha sido engañado y que va a ocurrir algo.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67347>

Función pronominal

A través de la música se puede caracterizar a personajes, objetos y situaciones (Román, 2008:118). Esta caracterización puede crear un vínculo entre el objeto en sí y la música que le caracteriza. Es eso precisamente lo que se conoce como leitmotiv. Según Gorbman, el leitmotiv tiene que cumplir dos condiciones para que funcione: debe estar asociado con un objeto cinematográfico y debe reiterarse con el objetivo de traer ese objeto a la memoria del espectador. Los leitmotivs musicales denotan caracteres o situaciones a través de un enlace entre la música y la imagen y la repetición de este enlace (Rodman, 2006:124). La denotación es, por tanto, relativamente fácil de conseguir. Si cada vez que aparece el personaje X suena la música Y, se acabará creando un vínculo entre X e Y. La connotación, sin embargo, es más sutil y va a depender en gran medida de las capacidad interpretativa de la audiencia (Rodman, 2006:124).

Se han analizado algunos leitmotivs en forma de canción presentes en *Blue Velvet*, *Wild at Heart* y *Lost Highway*.

Blue Velvet

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-internas-psicologicas/funcion-pronominal/leitmotiv-blue-velvet/>

En *Blue Velvet* encontramos 2 canciones que actúan como leitmotiv:

- *Blue Velvet*: Se utiliza para denotar a Dorothy.
- *Mysteries of Love* (compuesta por Angelo Badalamenti para la película e interpretada por Julee Cruise, 1987): Sirve para denotar la relación entre Jeffrey y Sandy.

De la canción *Blue Velvet*, aparecen dos versiones:

- La versión interpretada por Bobby Vinton (1963). Se trata de una de las versiones más populares de la canción, con un estilo pop muy ligero. Aparecerá siempre de forma extradiegética. Esta versión de la canción aparece en dos ocasiones: al

principio de la película y aproximadamente a la mitad. En el primer caso, se emplea para acompañar imágenes del aparentemente idílico pueblo en el que sucede la acción. La canción es totalmente congruente y empática. Amaya Ortiz Zárate en su artículo “Blue Velvet” observa que la función de este tema al principio del film sería “la evocación de cierta armonía perdida de la infancia, el contacto con una naturaleza amable y ordenada”. La aparición de esta versión por segunda vez suena de una forma muy secundaria mientras Jeffrey sube las escaleras que conducen al piso de Dorothy. Por un lado, es una melodía que, independientemente del intérprete, rápidamente nos remite a Dorothy, persona a la que Jeffrey está a punto de visitar. Por otro lado, el uso de esta versión más ligera de la canción nos transmite calma y seguridad y deja más de lado elementos connotativos de la versión de Isabella Rossellini tales como la relación de Dorothy con la mafia o el secuestro de su hijo.

- La versión interpretada por Isabella Rossellini. Aparece en tres ocasiones: en dos de ellas se trata de música espectáculo y en una es música extradiegética. Esta versión de la canción tiene un estilo soul mucho más intimista, con una connotación distinta a la de la otra versión. Ésta se relacionaría con los conflictos de Dorothy: su relación con la mafia y el secuestro de su hijo y su marido. Hay un detalle en el montaje de las escenas en las que aparece *Blue Velvet* diegéticamente interpretada por Isabella Rossellini que ayuda todavía más a identificar a Dorothy con este tema: el hecho de que cada vez que se mencionen las palabras “Blue Velvet” en la canción, se nos muestre al personaje. Blas Payri en su artículo “Moon River and Me” señala que las apariciones diegéticas de un leitmotiv pueden parecer forzadas. Sin embargo, en este caso, están bien integradas en la película ya que el personaje al que hace referencia la canción *Blue Velvet* es cantante.

La identificación del tema *Blue Velvet* con Dorothy no es instantáneo, ya que la película se inicia con este tema (versión de Bobby Vinton), mucho antes de que aparezca el personaje. En un primer momento, la canción ayuda a describir el aparentemente idílico pueblo en el que se lleva a cabo la acción. La música se inicia siendo absoluta mientras aparecen imágenes del pueblo. Los primeros sonidos acción mezclados con la canción se oyen cuando vemos al padre de Jeffrey regando el jardín. Los sonidos amplificados del agua y de un atasco en la manguera y el montaje más rápido a través de planos de menor duración ya anticipan que algo va a ocurrir: el hombre sufre un infarto. En ese momento, la canción empieza a mezclarse con una atmósfera grave y ruidosa. Esto ocurre al mismo

tiempo que la cámara se adentra en el subsuelo. La atmósfera irá tapando la canción hasta hacerla desaparecer. De esta manera se construye una dualidad: bajo ese aspecto de ciudad perfecta se esconden conflictos y problemas y después descubriremos Dorothy se encuentra en ellos.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67297>

Sin embargo, a pesar de que el vínculo entre el personaje de Dorothy y el tema *Blue Velvet* no va a producirse hasta la segunda vez que escuchemos la canción, esta conexión que va a crearse va a ser muy fuerte. Esto es así debido a que la canción aparecerá diegéticamente en forma de música-espectáculo. Ésta manera de introducir un leitmotiv tiene mucha más fuerza que si apareciese de forma extradiegética ya que la narración se detiene y la atención se centra en esa unión entre música y personaje. Además, es el propio personaje el que interpreta su leitmotiv y esto también les hace estrechar lazos (Payri, 2011).

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67298>

El tema *Mysteries of Love*, compuesto por Angelo Badalamenti y David Lynch e interpretada por Julee Cruise sirve como leitmotiv de la historia de amor entre Jeffrey y Sandy. Esta canción aparece en tres ocasiones, la primera de forma diegética y las otras dos de forma extradiegética. La primera aparición ocurre durante una fiesta. La canción empieza a sonar mientras Jeffrey y Sandy bailan y se declaran su amor. De esta manera, la canción se establece con fuerza como leitmotiv de esta relación. Puesto que la letra es de amor, este mensaje queda reforzado. Además, su sencillez y tranquilidad vendrían a describir la pureza del amor entre ambos personajes. Una vez establecida diegéticamente la relación entre *Mysteries of Love* y la pareja, el tema volverá aparecer en un momento de conflicto entre ambos, conflicto que queda rápidamente resuelto. La canción aquí haría ver que el amor entre ambos está por encima de cualquier problema. La tercera vez que aparece este tema es al final del film, cuando descubrimos que Jeffrey y Sandy tienen una vida en común.

VIDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67299>

Es precisamente al final del film cuando ambos temas colisionan. Puede verse un esquema en la Figura 3. Primero suena *Mysteries of Love* mientras vemos la feliz vida en común de la pareja. De repente, la imagen funde a una serie de planos similares a los que aparecen al principio de la película acompañados de *Blue Velvet*, solo que ahora aparecen junto a *Mysteries of Love*. Esto ayuda a cerrar la película: todo ha vuelto a la tranquilidad evocada al inicio y queda expresado a través de los planos de apariencia tranquila que ya se mostraron al principio. Además, ha triunfado el amor y esto lo indica la canción que funciona como leitmotiv. Tras estos planos, se muestra a Dorothy con su hijo mientras sigue sonando *Mysteries of Love*. El uso de esta canción con este personaje contribuye a unir ambas historias y nos lleva a pensar que ahora Dorothy también forma parte de la vida de Jeffrey y Sandy. Madre e hijo se funden en un abrazo y finalmente suena *Blue Velvet* (la versión de Isabella Rossellini), tema que identifica a Dorothy pero esta vez en un contexto muy diferente. Ahora ella es feliz junto a su hijo. La canción adquiere de esta manera un sentido positivo que es, precisamente, el que aparentemente tiene al inicio del film la versión de Bobby Vinton.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67300>

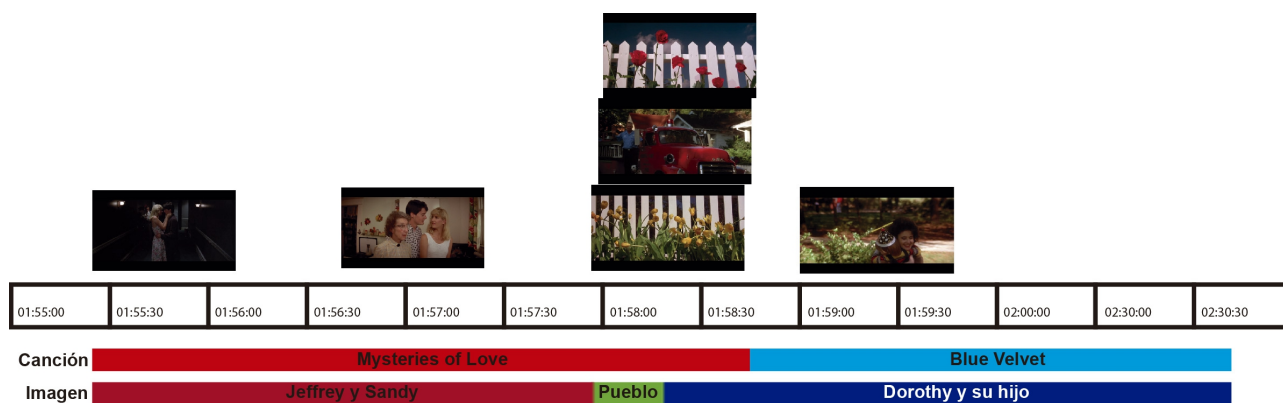


Figura 3. Esquema de cómo los dos leitmotifs colisionan en *Blue Velvet*

Si la canción *Blue Velvet* entrase justo cuando aparecen Dorothy y su hijo, el significado de la escena cambiaría ya que daría la impresión de que se trata de dos historias separadas.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67373>

Wild at Heart

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-internas-psicologicas/funcion-pronominal/leitmotiv-wild-at-heart/>

En *Wild at Heart*, la canción *Slaughterhouse* compuesta e interpretada por Powermad se utiliza para identificar a Sailor, el protagonista de la película. De la canción se emplean sobretodo sus primeros acordes, los cuales son muy enérgicos y algo agresivos, dos rasgos muy acordes con la personalidad del personaje al que identifica. Este tema aparece un total de seis veces, cuatro de forma extradiegética y dos de forma diegética.

Es interesante el modo en el que este tema irrumpe por primera vez en el film. Sailor, el protagonista de la película, se encuentra en una distinguida fiesta. De fondo y de forma diegética, suena música jazz. El montaje es relativamente lento, con uso de planos de duración larga, los cuales otorgan tranquilidad a la situación. De repente una amenaza: alguien intenta matarle. En ese momento, la música diegética desaparece y es sustituida por *Slaughterhouse*, que suena de forma extradiegética y con un volumen muy superior. La pelea es un momento de violencia bastante extrema y explícita, ilustrada a través de primeros planos y planos detalles que aumentan el dramatismo de la escena. También los sonidos de los golpes están bastante exagerados. Además, aquí el montaje es mucho más rápido (bastantes planos con una duración aproximada de un segundo) para darle mayor ritmo a este momento en comparación con los momentos de tranquilidad anterior y posterior. El protagonista logra asesinar al hombre que intentó matarle. La vuelta a la calma viene representada con el regreso de la música jazz diegética y con un montaje lento como el utilizado justo antes de la pelea.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67302>

En resumen, los elementos que se utilizan para marcar contraste entre el clima de calma y conflicto son los siguientes:

- El montaje: lento para los momentos de calma y rápido para los momentos de conflictos.
- La música: tranquila y sofisticada para los momentos de calma y potente y agresiva para los momentos de conflicto.

Por el uso de este tema para acompañar a un momento de violencia, éste adquiere una connotación. Sin embargo, también servirá para representar otras facetas del protagonista. Así, irá adquiriendo nuevas connotaciones que definirán al personaje:

- En su segunda aparición (de nuevo extradiegética) acompañará a una escena de sexo muy apasionada.
- En la tercera aparición (diegética, música espectáculo) servirá para mostrar el total desenfreno del personaje cuando se divierte bailando.
- La cuarta aparición (extradiegética) sirve para acompañar el recuerdo de la madre de Lula del protagonista. La madre, desesperada por encontrar a su hija y separarle de Tailor, se acuerda del chico. El recuerdo viene representado por un plano de éste con expresión agresiva y su leitmotiv. De nuevo, esta música representa la agresividad del personaje.
- La quinta aparición (extradiegética) vuelve a utilizarse para una escena de sexo.
- La sexta aparición (diegética) se produce cuando la pareja encuentra por casualidad sonando en la radio esta canción. Ambos bajan del coche y empiezan a bailar de una manera muy violenta al ritmo de la canción. De repente, los dos personajes se funden en un abrazo y esta música diegética se encadena con música romántica orquestal extradiegética. Se produce así una empatía total con la imagen. Esta unión de dos músicas tan distintas dentro de la misma escena vendría a representar las dos caras de la relación entre los protagonistas: por un lado, la pasión y el peligro; por otro lado, el amor romántico tradicional.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67375>

Una diferencia importante del uso de la canción como leitmotiv en *Wild at Heart* con respecto a *Blue Velvet* es que en *Wild at Heart* solo aparece la parte cantada del tema en su primera aparición diegética. En el resto de ocasiones tan solo sonarán los acordes de guitarra iniciales de la canción. Es más, durante la aparición diegética de la canción se utiliza una parte más rápida de la misma y de primeras podríamos pensar que se trata de temas distintos. Esto, sin embargo, no supone un problema ya que la música pop utilizada como leitmotiv puede actuar de un modo peculiar. Tal y como demuestra Ronald Rodman en su artículo “The Popular Song as leitmotiv in 1990s Music”, en el cual analiza las canciones utilizadas en las películas *Trainspotting* y *Pulp Fiction*, con la música pop “la denotación del leitmotiv se desplaza del objeto musical en sí mismo al estilo musical y a los conocimientos sociales sobre ese estilo” (Rodman, 2006:135) . Esto quiere decir que

de algún modo es el género el que actúa como leitmotiv y su connotación depende de lo que socialmente representa ese género. En este caso, el heavy metal como género de música popular con el que estamos en mayor o menos medida familiarizados connota, entre otras cosas, agresividad, por lo que aplicamos ese adjetivo al objeto al que hace referencia (el protagonista en este caso). No importa si no nos damos cuenta de que la canción que interpreta la banda en directo es la misma que ha acompañado a la escena de acción al inicio de la película. Identificamos ambos temas con un mismo género y aplicamos lo que connota ese género al objeto al que el leitmotiv hace referencia.

En *Wild at Heart* hay otro ejemplo del empleo de un estilo musical como leitmotiv. Se trata de los temas *Love Me* y *Love me Tender*, ambos interpretados por Elvis Presley pero que en la película interpreta Nicolas Cage. A pesar de tratarse de temas distintos, identificamos claramente que los dos tienen el mismo estilo de rock and roll clásico y romántico. Estos temas apelan a la faceta más romántica del protagonista. Por lo tanto, sería el estilo rock and roll romántico el leitmotiv que identifica el romanticismo del personaje.⁵

5 Habría que señalar que estas dos escenas recuerdan al cine musical, especialmente la primera, en la que la banda conoce a la perfección la canción que en ese momento el protagonista quiere interpretar y el resto de personas presentes en el local gritan y se emocionan con la actuación. Vicente García Escrivá en su artículo "Iconografía, música y narración en *Wild at Heart* de David Lynch", establece además un paralelismo entre Lula con Marilyn Monroe y Tailor con Elvis Presley, dos personajes esenciales de la iconografía pop.

Lost Highway

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/funciones-internas-psicologicas/funcion-pronominal/leitmotiv-lost-highway/>

El tema *Song to the Siren* interpretado por This Mortal Coil se utiliza en tres ocasiones en la película *Lost Highway*. La primera aparición se produce cuando Fred y Renée están teniendo sexo. La canción aparece de forma muy secundaria y mezclada con una atmósfera electroacústica densa y oscura que transmite la impresión de que algo no está bien. Y así es: Fred de repente se da cuenta de que no puede mantener relaciones con ella y la canción desaparece. Se crea así un vínculo entre esta canción y la relación sexual entre los dos personajes. La imagen (primeros planos de los personajes) aparece en cámara lenta con el fin de otorgar importancia a este momento. La respiración de Fred está exagerada y muy reverberada y expresa su esfuerzo. Además, puesto que la cámara lenta sirve para subrayar este momento, la canción que lo acompaña también tendrá una importancia especial.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67304>

La segunda vez que aparece esta canción, Fred se encuentra dentro de una celda y empieza a sonar. Este fragmento podría dividirse en tres partes y puede verse un gráfico en la Figura 4:

- Fred en el interior de la celda. Por sus gestos, entendemos que se encuentra mal. La canción aparece de forma muy secundaria y de nuevo mezclada con una atmósfera oscura y densa. Rápidamente, asociamos la canción con el primer momento en el que ésta aparece. A través de esta técnica se consigue que sepamos que el personaje está pensando en la chica y el sexo con ella. Esto se consigue sin necesidad de utilizar una imagen de ella porque la música aquí es suficiente para saber en lo que está pensando. La canción sirve por tanto para remitirnos a una escena anterior y revelar el pensamiento de un personaje.
- Plano de una puerta como plano de transición. Se trata de un plano subjetivo de la mirada de Fred. Fred mira a la puerta y esto indica que quiere escapar de ahí. Poco a poco la canción irá adquiriendo más presencia.
- Plano de la cabaña en llamas. Esta cabaña volverá a aparecer hacia el final de la

película. El uso de la canción sobre esta imagen adelanta que en ese espacio Fred y Renée se encontrarán. Además, que la canción esté más presente que en momentos anteriores también nos lleva a pensar que seguramente la relación sexual será más intensa que la primera. Aquí la canción sirve, por tanto, como elemento que anticipa un hecho futuro.

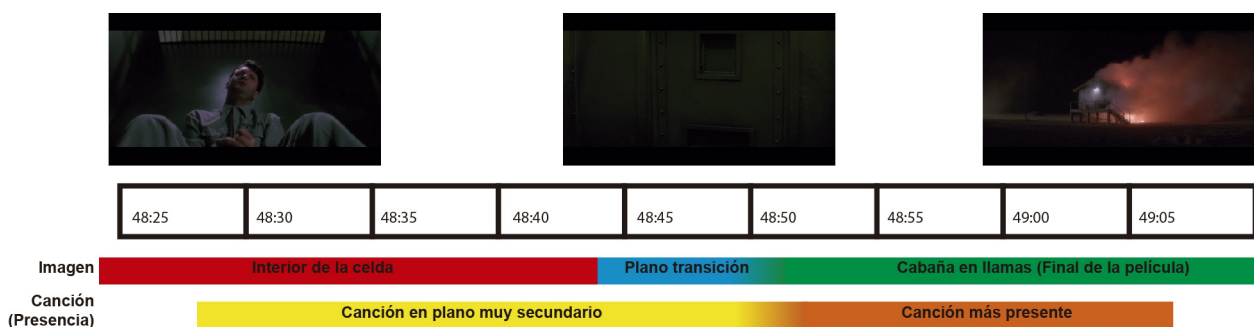


Figura 4. Esquema de la segunda aparición del tema *Song to the Siren* en *Lost Highway*

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67336>

Efectivamente, Fred y Renée se encontrarán en el exterior de esa cabaña y mantendrán una relación sexual. Ese será el momento en el que aparezca *Song to the Siren* por tercera vez. De nuevo, la imagen aparece ralentizada para otorgar importancia al momento. El cambio de los planos que coincide con los arpeggios de la canción y el uso de encadenados para unir unos con otros hacen aumentar la serenidad del momento. Escuchamos el sonido del viento muy exagerado y ya no una atmósfera oscura. La música y ese sonido del viento solo deja que se escuchen algunas palabras y en ningún caso suenan los cuerpos. Así se consigue que la relación desprenda pureza y espiritualidad y no solo pasión. Sin embargo, empieza a escucharse una música orquestal tensa que actúa como contracanto de la canción y la va tapando progresivamente hasta hacerla desaparecer. Esto sirve como anticipo de que algo malo va a ocurrir. La música orquestal consigue su clímax, que coincide con el de la relación sexual. A continuación, Renée le dirá al chico: "You'll never have me". En resumen, en esta tercera aparición de *Song to the Siren* tenemos dos momentos: el momento en el que pensamos que todo va a ir bien y el momento en el que empieza a aumentar la tensión y empezamos a pensar que algo negativo va a ocurrir. El montaje visual no cambia entre estas dos partes sino que se consigue el paso de la tranquilidad a la tensión tan solo a través de la música y su mezcla.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67340>

Otras funciones

Función en el guion

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/otras-funciones/funcion-en-el-guion/>

Una canción también puede formar parte del guion y del desarrollo de la trama. Esto puede verse con dos ejemplos.

En *Blue Velvet*, no solo el tema *Blue Velvet* inspiró el título de la película y la selección de esta canción como parte de la banda sonora. Hay otra canción que, aunque discretamente, forma parte del guion. Se trata del tema *Love Letters*. Frank, el hombre que ha secuestrado al hijo y al marido de Dorothy, ha descubierto que Jeffrey, el protagonista de la película, se ha convertido en amante de Dorothy. Frank y unos amigos llevan a Jeffrey al campo y ponen en la radio la canción *In Dreams*. Frank le dice a Jeffrey lo siguiente: *¿Sabes lo que es una carta de amor? Es una bala de una jodida pistola, hijo de puta. Si recibes una carta de amor de mi parte, estarás jodido para siempre. ¿Lo entiendes, hijo de puta? Te enviaré directo al infierno, hijo de puta.* Casi al final de la película, Jeffrey encontrará al marido de Dorothy y al detective que investiga el caso muertos en casa de Dorothy. De forma extradiegética sonará el tema *Love Letters*. Jeffrey entenderá que los dos han recibido una “carta de amor” de Frank, es decir, que han sido asesinados por él. Por tanto, a través de la inclusión del título de la canción en un diálogo y la aparición de la canción (en este caso de forma extradiegética), se llega a una conclusión sin la necesidad de que ésta sea expresada verbal o visualmente.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67276>

En ocasiones se piensa que la música diegética es algo accesorio pero no es así ya que cualquier música siempre influirá de alguna manera sobre la historia o los personajes (mostrará, por ejemplo, rasgos sobre su personalidad) (Nieto, 2003: 122). Un ejemplo de una canción diegética utilizada en el guion lo encontramos en *Wild at Heart*. Lula, la protagonista, quiere que Tailor, su novio, le cante *Love Me Tender* (anteriormente le ha cantado la canción *Love Me*) pero Tailor le dice que solo le cantaría esa canción a su esposa. La película precisamente acaba con Tailor cantándole *Love Me Tender* a Lula, por

lo que entendemos que van a casarse. De nuevo, aquí una canción cumple una función dentro de la historia y el guion. Es además una música diegética que nos indica rasgos de la personalidad del personaje.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67277>

Anempatía y evocación al pasado

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/otras-funciones/anempatia-y-evocacion-al-pasado/>

Michel Chion en *La Audiovisión* explica que la música puede actuar de dos formas distintas. Por un lado, puede participar directamente en la emoción de la escena adoptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales de tristeza, alegría, emoción... En ese caso, hablamos de música empática. Por otro lado, la música puede mostrar una clara indiferencia ante la situación que aparece en pantalla. En ese otro caso, hablamos de música anempática.

En términos generales, podríamos decir que la música y las canciones en particular son empáticas con la imagen prácticamente en todos los casos. Sin embargo, habría que hacer algunas puntualizaciones. Tal y como explica Allister Mactaggart, en muchas ocasiones, cuando Lynch utiliza una canción, ésta adquiere nuevos significados y produce efectos inesperados. En *Blue Velvet* dos de las canciones utilizadas, *In Dreams* de Roy Orbison y *Love Letters* de Ketty Lester, crean un efecto anempático bastante evidente. Se trata de canciones pop de los años 60 nostálgicas que evocan de algún modo a la tranquilidad y al equilibrio. Sin embargo, en *Blue Velvet* se utilizan de un modo muy distinto. *In Dreams* acompañará a la escena en la que Dorothy entra a ver a su marido y a su hijo secuestrados mientras los mafiosos hablan de tráfico de drogas y también poco después se oirá este tema mientras le dan una fuerte paliza a Jeffrey. En ambos casos, aparece de forma diegética y entenderemos que es una canción que Frank, el malo de la película, adora. En la primera aparición la canción tiene mucha más presencia que en la segunda. Sin embargo, en la segunda aumentará su volumen ligeramente justo cuando empieza la paliza. De esta forma, el efecto anempático y la asociación de esta canción con la violencia se hace más evidente.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67278>

Love Letters por su parte acompaña a un escena de disparos y tal y como se ha explicado en el apartado anterior, el villano con *Love Letters* se refiere a un disparo. La anempatía se hace todavía más evidente por el montaje. Hay una total sincronía entre el ritmo de la canción y los disparos. Además, los disparos no solo se oyen muy claramente sino que parece que formen parte de la canción como si se tratasen de instrumentos.

Eugene Kenneth Willet en su tesis doctoral “Music as Sinthome” explica que al aparecer en estos contextos, las canciones abandonan su nostalgia romántica y adquieren un significado nuevo. Además, esta juxtaposición creada a partir de una canción y una imagen serviría para mostrar la dualidad en la personalidad de los personajes en concreto y del mundo en general, que es precisamente la idea de la que parte la película.

Enlace narrativo

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/otras-funciones/enlace-narrativo/>

Según Blas Payri, pueden enlazarse narrativamente dos escenas a través de un anticipo de sonido, es decir, incluyendo al final de la primera escena el sonido que se escuchará en la segunda.

En *Mulholland Drive* puede encontrarse un ejemplo de una canción que cumple que esta función. Se muestra un esquema en la Figura 5. Betty, una de las protagonistas, se encuentra en el pasillo de un estudio cinematográfico y dos personas le invitan a entrar a un plató donde se está realizando un cásting. Como puede verse en el esquema, la canción *Sixteen Reasons* (Connie Stevens, 1959) empieza a sonar antes del cambio de plano al interior del plató, que es donde se está reproduciendo el tema de manera diegética. Esta técnica llamada 'encabalgamiento' permite crear un enlace semántico entre ambas escenas (Payri). En este caso, se nos indica que la segunda escena empieza narrativamente inmediatamente después de la primera. El hecho de que sea una canción y, además diegética, marca más claramente esta inmediatez.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67279>



Figura 5. Ejemplo de encabalgamiento. Indica que la segunda escena ocurre inmediatamente después de la primera. Se crea así un enlace narrativo.

Desconexión de la realidad

<http://cancionenlynch.blogs.upv.es/otras-funciones/desconexion-de-la-realidad/>

En *Lost Highway* hay un uso peculiar de la canción. Ésta se utiliza para marcar momentos de delirio o locura de Pete.

Un ejemplo lo encontramos cuando Pete empieza a subir las escaleras de la mansión del hombre al que acaba de asesinar y la canción *Rammstein* de Rammstein empieza a oírse. La música es preponderante y tapa algunos sonidos, mientras otros (como los relámpagos) están amplificados. La canción aumenta de intensidad justo en el momento en el que Pete se pone frente a la puerta tras la que encontrará a su amante manteniendo relaciones con otro hombre. De esta manera se marca que algo importante va a ocurrir. La sensación de que Pete está teniendo un delirio queda reforzada por la deformación de la imagen y el uso de filtros de color. La canción acabará repentinamente cuando Pete cierre la puerta de esa habitación, lo cual marcará la vuelta a la realidad.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67377>

Otro ejemplo de una canción utilizada para acompañar a un momento de locura y desconexión con la realidad lo encontramos en una escena en la que Pete está en su habitación. En este caso, la canción *Apple of Sodom* de Marilyn Manson empieza a oírse muy de fondo aunque va ganando presencia progresivamente. Por encima se oyen otros sonidos como una bombilla o las patas de una araña. Son sonidos amplificadas que de nuevo transmiten locura e inestabilidad. También escuchamos una atmósfera y un sonido agudo que evoca al viento. Que la cámara esté girando o que aparezcan planos descuadrados que se desenfocan son más señales de que el personaje ha enloquecido y está perdiendo el contacto con la realidad. La superposición del rostro de su amante serviría para indicar el motivo del delirio.

VÍDEO: <http://politube.upv.es/play.php?vid=67378>

El género de las canciones empleadas es importante: en ambos casos se trata de metal industrial. No solo es un género con bastante connotación negativa sino que también sus intérpretes se relacionan con valores poco ortodoxos. No es por tanto casualidad esta selección.

En estos dos ejemplos aunque especialmente en el segundo podríamos decir que la música es metadieгética: parece ser que procede del personaje que está en pantalla y es difícil decir si es dieгética o extradieгética.

Conclusiones

Tras el análisis exhaustivo de las diferentes funciones de la música y de la manera en la que las canciones las cumplen, se ha llegado a las siguientes conclusiones.

Por un lado, hay ocasiones en las que las canciones funcionan de la misma forma que lo haría la música cinematográfica convencional. Con la función rítmico-temporal, el ritmo puede estar marcado del mismo modo por una canción o por cualquier otra música y no se apreciaría ninguna diferencia. También cuando la música sirve para unir dos secuencias que ocurren simultáneamente, el uso de una canción no marca ninguna diferencia sustancial. Para crear una elipsis temporal (en el estudio se encontró un ejemplo en el que se unían dos canciones distintas para crear este efecto) también funciona del mismo modo una canción que cualquier otra pieza. En cuanto a la función ilusoria (o uso de música engañosa para hacer creer algo al espectador), una canción o una pieza de cualquier otra índole cumplirían esta misión de igual manera. La anempatía, puesto que muchas veces es una cuestión de código puramente musical, también se consigue exactamente igual usando una canción o cualquier otra música. Lo mismo ocurre cuando se quiere conseguir un enlace narrativo a través de un encabalgamiento: una canción y una pieza instrumental actuarían del mismo modo en este caso.

Por otro lado, hay ocasiones en las que las canciones aportan algo más. Para introducir y cerrar una película (función delimitadora) se utiliza música en las cuatro películas seleccionadas. Sin embargo, *Lost Highway* es la única en la que se emplea una canción. Gracias a la presencia de un mensaje verbal explícito, se puede introducir la película no solo marcando un ambiente o género de forma global sino que también puede adelantarse lo que va a ocurrir de forma más concreta que sin la presencia de la palabra. La presencia de un mensaje verbal también marca una diferencia en un ejemplo encontrado en *Wild at Heart* de la función local-referencial. Cuando la música referencia un espacio concreto, el estilo por sí solo ya podría hacerlo pero si además la letra también participa en esa referencia, se genera una redundancia que no deja lugar a dudas. La función indicativo-temporal (aquella para hacer referencia a un tiempo concreto) se beneficia de la canción pero de un modo distinto: por la familiaridad del pop. Todos, en mayor o menor medida, estamos familiarizados con la música pop y evocar al pasado utilizándola es más directo y sencillo que hacerlo a través de música orquestal, ya que

ésta dependería mucho más del conocimiento previo del público. Por la misma naturaleza del pop, esta función tiene la limitación de que la concepción moderna de música pop es un concepto del siglo XX relativamente reciente que no puede evocar a épocas muy antiguas como sí podrían hacerlo otros géneros musicales. Utilizar una canción en el guion también puede ser más sencillo que utilizar una pieza orquestal: en primer lugar porque la música pop nos suele resultar más cercana y en segundo lugar porque al contener un mensaje verbal se puede hacer referencia a ella más directamente. También a la hora de revelar pensamientos y emociones, el estilo de la canción se complementará con lo que dice. Es más, se encontró un ejemplo de una canción que a priori parecería poco adecuada en una escena de enamoramiento (la canción *This Magic Moment* en *Lost Highway*) pero gracias a su letra su uso nos parece aceptable.

Pero si hay una función en la que la canción se ha utilizado de forma muy efectiva en tres de las cuatro películas analizadas es la función pronominal y el leitmotiv o, lo que es lo mismo, la caracterización de personajes a través de la música y la creación de un vínculo entre esa música y el objeto al que hace referencia. A pesar de que el leitmotiv procede de la música romántica la cual es al mismo tiempo la que inspiró la música cinematográfica, una canción, gracias a características tales como su familiaridad o previsibilidad, crea un vínculo muy fuerte con el objeto. Se ha comprobado como tras su primera aparición, ya se identifica claramente cuando vuelve a oírse. Si además se trata de un tema famoso, esto es todavía más cierto. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el leitmotiv operístico suele variar: se mantiene la esencia pero se cambian algunos elementos como el instrumento que lo interpreta o su ritmo. En las películas analizadas, el leitmotiv en forma de canción no tiene variaciones tan evidentes y se juega simplemente con la diégesis o, en el caso de *Blue Velvet*, con el intérprete.

Hay sin embargo funciones que no son desempeñadas por canciones en ninguna de las cuatro películas consideradas. Todo lo relacionado con la anticipación de acontecimientos o el subrayado de elementos puntuales suele estar realizado o bien por la música orquestal o sintética compuesta por Angelo Badalamenti, o bien por las atmósferas y los elementos musicales electroacústicos. Esto es así porque cuando se crea música cinematográfica para un film sobre la imagen, puede componerse teniendo en cuenta estos elementos. Del mismo modo, las atmósferas son muy moldeables y pueden adaptarse mejor en estos casos. Con las canciones, la gran mayoría de veces preexistentes, esto es más difícil de conseguir. Tampoco las canciones cumplen en ningún

caso con una función puramente estética o decorativa ni se emplean para llenar vacíos de sonido. En todos los films de David Lynch analizados, absolutamente cada sonido está perfectamente estudiado y nada está ahí por casualidad.

La utilización del pop es un rasgo distintivo de la cinematografía de David Lynch. Se emplea en todas sus películas y siempre se obtienen buenos resultados. Como se ha visto a través de los ejemplos, una misma canción puede cumplir multitud de funciones y siempre aporta algo. La canción, junto a la música de Badalamenti y el uso de elementos musicales electroacústicos (los cuales no solo cumplen una función de unificación de cada una de las películas sino que unifican de algún modo toda la cinematografía del director) otorgan un carácter musical muy identificable. Teniendo en cuenta todo esto, el uso de una canción puede estar tan justificado como el uso de cualquier otro elemento sonoro y tal y como se ha demostrado, en muchas ocasiones funcionará incluso mejor que cualquier otro sonido.

Bibliografía

CHION, M. (1999). *El Sonido*. Barcelona: Paidós.

CHION, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Filmaffinity. <<http://www.filmaffinity.com/>> [Consulta: 28/08/2015].

GARCÍA ESCRIVÁ, V. (2011). "Iconografía, música y narración en *Wild at Heart* de David Lynch" en *Trama & Fondo*, número 31, páginas 49-58.

KENNETH WILLET, E. (2007). *Music as Sinthome: Joy Riding with Lacan, Lynch, and Beethoven Beyond Postmodernism*. Tesis. Austin: The University of Texas at Austin.

MACTAGGART, A. (2014). "Silencio: Hearing Loss in David Lynch's *Mulholland Drive*" en *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 6.

MACTAGGART, A. (2010). *The Film Paintings of David Lynch*. Chicago: The University of Chicago Press.

MAZULLO, M. (2005). "Remembering Pop: David Lynch and the Sound of the 60's" en *American Music*, volumen 23, número 4, páginas 493-513.

NIETO, J. (2003). *Música para la imagen*. Madrid: Iberautor.

ÓRTIZ DE ZÁRATE, A. (2012). "Blue Velvet" en *Trama & Fondo*, número 33-34, páginas 165-203.

PAYRI, B. (2011). "Moon River and Me': The film-song as Leitmotiv en *Breakfast at Tiffany's'*, *The Soundtrack* 4: 2, pp. 137-152.

PAYRI, B. *Recursos sonoros audiovisuales*. <<http://sonido.blogs.upv.es/>> [Consulta: 28/08/2015]

ROBERTSON, R. (2015). *Cinema and the Audiovisual Imagination*. London: I. B. Tauris.

RODMAN, R. (2006). "The Popular Song as leitmotiv in 1990s Films" en Powrie, P. y Stilwell, R. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existent Music in Film*. Aldershot: Ashgate.

ROMÁN, A. (2008). *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión.

SIDER, L., SIDER, J., FREEMAN, D. (2003). *Soundscape: The School of Sound Lectures*. Londres: Wall Flower Press.

SMITH, J. (2001). "Popular Song and Comic Allusion in Contemporary Cinema" en Robertson Wojcik, P. y Knight, A. *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press.

TOOP, D. (2010). *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York: Continuum Books.

VAN ELFEREN, I.(2012). "Dream Timbre: Notes on Lynchian Sound Design" en Wierzbicki, J. *Music, Sound and Filmmakers*. Nueva York: Routledge.