
This is the **published version** of the article:

Larreina Morales, María Eugenia; Galán-Mañas, Anabel, dir. La música en los subtítulos para personas sordas y con discapacidad auditiva. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, juny 2019. 183 pàg. (1349 Màster Universitari en Traducció Audiovisual)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/236620>

under the terms of the  license



Universitat Autònoma de Barcelona

La música en los subtítulos para personas sordas y con discapacidad auditiva

María Eugenia Larreina Morales

Trabajo de Fin de Máster

Dirigido por la Dra. Anabel Galán Mañas

Máster Universitario en Traducción Audiovisual

Universitat Autònoma de Barcelona

Curso académico 2018-2019

17 de junio 2019

Convocatoria ordinaria

Agradecimientos

Antes de dar paso al Trabajo de Fin de Máster, es necesario agradecer el apoyo y la ayuda de aquellas personas que me han acompañado durante este proceso.

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Dra. Anabel Galán Mañas su inestimable ayuda como tutora, por sus ideas, sugerencias, comentarios y revisiones a lo largo de todos estos meses.

En segundo lugar, gracias a las personas que me han aconsejado en las diferentes partes del proceso, en especial a María Elisa Fina por su ayuda con la transcripción multimodal, a Iker por recordarme lo que aprendimos en el conservatorio y a Icíá por la excursión a la biblioteca de la Universidad de Vigo.

Gracias a los amigos que me han regalado su tiempo y su apoyo desde Barcelona, Vitoria, Madrid, Granada, Edimburgo, Bolonia, París o Nueva York. Gracias también a Lucía, Paulina, Carolina e Ilia por llenar con canciones cada rincón de Gran Vía.

Finalmente, gracias a mi madre y a mi padre por transmitirme su fascinación por las palabras y la música desde que tengo memoria. Gracias a mi hermano por descubrirme canciones y películas cada vez que hablamos. Y gracias a los tres por estar a mi lado durante mi etapa universitaria, desde cualquier lugar del mundo.

Barcelona, 28 de mayo de 2019
María Eugenia Larreina Morales

Resumen

A pesar de que la música es un elemento esencial del texto cinematográfico, su tratamiento en el SpS no es sistemático. El objetivo final de este trabajo es crear unas pautas que orienten la práctica respecto a esta cuestión. Para alcanzarlo, se ha revisado la bibliografía existente sobre la música en el cine y su relación con el SpS y se ha analizado el tratamiento de la música en el SpS de un corpus formado por cinco textos cinematográficos mediante una transcripción multimodal. De los resultados se desprende que no hay una correspondencia entre la función de la música y su tratamiento en el SpS y que es habitual que no se cumpla con las escasas normas existentes. Aunque debería realizarse un estudio de recepción para evaluar la adecuación de las pautas que se proponen, se espera contribuyan a llamar la atención sobre la relevancia narrativa y comunicativa de la música cinematográfica y a mejorar la accesibilidad del contenido audiovisual.

Palabras clave: subtítulo para personas sordas y personas con discapacidad auditiva, SpS, accesibilidad, música cinematográfica, análisis de corpus, transcripción multimodal, normas.

Abstract

Although music plays a key role in films, it is not systematically addressed in SDH. The final aim of this research is to create a set of guidelines to advise the practice regarding this topic. To achieve this goal, the existing bibliography about film music and how it relates to SDH was revised and the way music is addressed in the SDH of a corpus consisting of five films was analysed through multimodal transcription. Results show that there is no correlation between the function of the music and the way it is addressed in SDH and that the few existing norms are often contravened. Even though the effectiveness of the proposed guidelines should be assessed by a reception study with its users, hopefully they can contribute to draw attention to film music's narrative and communicative roles and improve media accessibility.

Keywords: subtitling for the deaf and hard-of-hearing, SDH, accessibility, film music, corpus analysis, multimodal transcription, norms.

Índice

Agradecimientos.....	i
Resumen / Abstract.....	ii
Índice.....	iii
Índice de figuras.....	vi
Índice de tablas.....	vii
1. Introducción.....	1
1.1. Tema y justificación académica.....	1
1.2. Objetivos de la investigación.....	2
1.3. Estructura.....	3
2. La música cinematográfica.....	5
2.1. El sonido.....	5
Definir el sonido.....	5
El sonido cinematográfico.....	6
La música.....	8
2.2. El recorrido histórico de la música en el cine.....	9
La caracterización de la música cinematográfica.....	9
El cine mudo.....	11
La llegada del cine sonoro.....	12
La consolidación de Hollywood.....	13
Más allá del Romanticismo.....	14
La música clásica de los siglos XX y XXI.....	15
2.3. La representación de la música a través de códigos no lingüísticos.....	16
2.3.1. El canal táctil.....	17
2.3.2. El canal visual.....	17
Formas y colores.....	17
La música en los cómics y las novelas gráficas.....	18
La notación musical.....	19

2.4. La descripción de la música cinematográfica a través del código lingüístico	20
2.4.1. Según las cualidades sonoras	21
2.4.2. Según la forma	22
2.4.3. Según la relación con el resto de los elementos cinematográficos	24
2.4.4. Según la función	25
La función expresiva	27
Las canciones con letra	28
3. El subtulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva	29
3.1. La accesibilidad en el contexto audiovisual	29
La traducción audiovisual	29
El subtulado	30
La accesibilidad a los medios audiovisuales	31
3.2. La caracterización del SpS	33
3.2.1. El recorrido histórico del SpS	34
3.2.2. Los usuarios del SpS	36
3.2.3. Las características del SpS	39
3.3. La música cinematográfica en las normas del SpS	41
UNE 153010:2012 (España)	42
BBC Subtitle Guidelines (Reino Unido)	43
ATSC standard, captions and subtitles (A/343) (Estados Unidos)	44
Closed Captioning Standards and Protocol for Canadian English Language Television Programming Services (Canadá)	44
Guia de Legendagem para Surdos. Vozes que se vêem (Portugal)	45
Descriptores musicales de la SBS (Australia)	47
3.4. Subjetividad interpretativa y creatividad descriptiva	48
4. Metodología	50
4.1. Selección del corpus	50
4.2. Parámetros de análisis de la transcripción multimodal	52
4.3. Proceso de análisis del corpus	56
5. Análisis del corpus	58
5.1. <i>Descifrando Enigma</i>	58
5.2. <i>Intocable</i>	65
5.3. <i>La isla mínima</i>	70

5.4. <i>Copying Beethoven</i>	76
5.5. <i>Baby Driver</i>	83
5.6. Resultados globales del análisis del corpus	89
6. Conclusión	95
6.1. Logro de los objetivos.....	95
6.2. Pautas para el tratamiento adecuado de la música cinematográfica en el SpS...	96
6.3. Limitaciones y futuras vías de investigación	98
6.4. Aportaciones de la investigación.....	99
7. Bibliografía.....	101
8. Filmografía	113
Anexos	114
Anexo I: Recapitulación del tratamiento de la música en el SpS desde el punto de vista normativo	115
Anexo II: Transcripción multimodal de la música de los textos del corpus	118
a. Transcripción multimodal de la música de <i>Descifrando Enigma</i>	118
b. Transcripción multimodal de la música de <i>Intocable</i>	130
c. Transcripción multimodal de la música de <i>La isla mínima</i>	139
d. Transcripción multimodal de la música de <i>Copying Beethoven</i>	151
e. Transcripción multimodal de la música de la primera escena de <i>Baby Driver</i>	167

Índice de figuras

Figura 1 – Funciones de la música en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia).....	59
Figura 2 – Tratamiento de la música en el SpS de <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia).....	61
Figura 3 – Contenido de la descripción musical en el SpS de <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia).....	62
Figura 4 – Funciones de la música en <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	65
Figura 5 – Tratamiento de la música en el SpS de <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	67
Figura 6 – Contenido de la descripción musical en el SpS de <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	67
Figura 7 – Funciones de la música en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	70
Figura 8 – Tratamiento de la música en el SpS de <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	73
Figura 9 – Contenido de la descripción musical en el SpS de <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	73
Figura 10 – Funciones de la música en <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).....	77
Figura 11 – Tratamiento de la música en el SpS de <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).....	79
Figura 12 – Contenido de la descripción musical en el SpS de <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).....	81
Figura 13 – Funciones de la música en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	83
Figura 14 – Tratamiento de la música en el SpS de la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	85
Figura 15 – Contenido de la descripción musical en el SpS de la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	87
Figura 16 – Funciones de la música en los textos del corpus (elaboración propia).....	90
Figura 17 – Tratamiento de la música en el SpS de los textos del corpus (elaboración propia).....	92
Figura 18 – Contenido de la descripción musical en el SpS de de los textos del corpus (elaboración propia).....	92

Índice de tablas

Tabla 1 – Descripción de las cualidades sonoras (elaboración propia basada en la clasificación de Martínez Martínez, 2015, p. 156)	21
Tabla 2 – Características del SpS (elaboración propia basada en la clasificación de Bartoll, 2012, p. 108).....	39
Tabla 3 – Películas seleccionadas para el análisis de la práctica del SpS (elaboración propia).....	52
Tabla 4 – Plantilla de transcripción multimodal adaptada al tratamiento de la música cinematográfica en el SpS (elaboración propia basada en el modelo de Baldry y Thibault, 2006).....	53
Tabla 5 – Clasificación y abreviaturas de las posiciones de la cámara y de los planos empleadas en la transcripción multimodal (elaboración propia).....	54
Tabla 6 – Valores asignados a cada incidencia, función de la música y categoría de descripción en el SpS en el análisis del corpus (elaboración propia)	57
Tabla 7 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia)	60
Tabla 8 – Ejemplo de incidencia que cumple la función conectora en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia).....	60
Tabla 9 – Ejemplo de incidencia que cumple la función ornamental en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia)	61
Tabla 10 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la presencia de la música en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia)	62
Tabla 11 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica el género de la música en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia)	63
Tabla 12 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia).	63
Tabla 13 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en <i>Descifrando Enigma</i> (elaboración propia)	64
Tabla 14 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	66
Tabla 15 – Ejemplo de incidencia que cumple la función expresiva en <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	66

Tabla 16 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	68
Tabla 17 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	68
Tabla 18 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en <i>Intocable</i> (elaboración propia).....	69
Tabla 19 – Ejemplo de incidencia que cumple la función expresiva en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	71
Tabla 20 – Ejemplo de incidencia que cumple la función intensificadora en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	71
Tabla 21 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	72
Tabla 22 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la función expresiva de la música en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	73
Tabla 23 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la intensidad de la música en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	74
Tabla 24 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la fuente sonora en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	74
Tabla 25 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica el género de la música en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	75
Tabla 26 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en <i>La isla mínima</i> (elaboración propia).....	76
Tabla 27 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).....	78
Tabla 28 – Ejemplo de incidencia que cumple la función argumental en <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).....	78
Tabla 29 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por redundancia audiovisual en <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).	80
Tabla 30 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por redundancia audiovisual en <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).	80
Tabla 31 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en <i>Copying Beethoven</i> (elaboración propia).....	82
Tabla 32 – Ejemplo de incidencia que cumple las funciones argumental, descriptiva y expresiva en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	84

Tabla 33 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por restricciones espaciotemporales en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	85
Tabla 34 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por redundancia audiovisual en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	86
Tabla 35 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	86
Tabla 36 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la altura, forma, intensidad y fuentes sonoras de la música en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).87	
Tabla 37 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la integración de la música con la imagen en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	88
Tabla 38 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en la primera escena de <i>Baby Driver</i> (elaboración propia).....	89
Tabla 39 – Cumplimiento de la norma UNE 153010 vigente en el momento de producción del SpS en los textos en español (elaboración propia).	91
Tabla 40 – Cumplimiento de la norma de Netflix vigente en el momento de producción del SpS en el texto en inglés (elaboración propia).	91
Tabla 41 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en los textos del corpus (elaboración propia).	94

1. Introducción

I wish more audiences could have the experience of watching a movie without any music and then seeing it the second time with music added. I think that would give them a full sense of what music does for making the cold movie screen seem more humane, more touching, and more civilizing.

Aaron Copland (citado en Thomas, 1997, p.5).

Las palabras del compositor de música cinematográfica Aaron Copland son claras: la música de las películas comunica un mensaje intencionado, hasta el punto de que cambia la percepción que se tiene de la narración. Su presencia aporta información concreta sobre la acción, los personajes y el ambiente, pero también abstracta, al no depender del código lingüístico. En ocasiones, se integra completamente en el texto cinematográfico en el que se inscribe, mientras que en otras funciona de forma independiente, como demuestran las ventas y la popularidad de los discos de bandas sonoras. Además, su interpretación está sujeta a matices connotativos y culturales.

Sin embargo, este elemento suele pasar desapercibido para los espectadores cuando su uso se corresponde con las convenciones semióticas tradicionales de la música cinematográfica o cuando se sitúa en un segundo plano. Pero ¿qué pasa cuando los espectadores solo pueden acceder a la música cinematográfica a través del subtítulo para personas sordas y con discapacidad auditiva? ¿Reciben sus usuarios la misma información que las personas normoyentes? ¿Cómo se describe con palabras este elemento no verbal? Estas son las preguntas que se tratarán de resolver en el presente trabajo.

1.1. TEMA Y JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA

La investigación sobre traducción audiovisual y su aplicación a la accesibilidad ha aumentado en los últimos años debido a los avances legislativos, la elaboración de normas y estándares de calidad y la implicación de los usuarios y los profesionales del campo (Romero-Fresco, 2013, p. 201; Orrego-Carmona, 2018, p. 373). Sin embargo, la música como elemento del texto audiovisual y su inclusión en el subtítulo para personas sordas y personas con discapacidad auditiva, en adelante abreviado como SpS, no ha sido un

objeto de estudio habitual. Entre los escasos trabajos académicos sobre el tema, se destacan el artículo de Neves, «Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing» (2010), y el de Tsaousi, «Making sound accessible: the labelling of sound-effects in subtitling for the deaf and hard-of-hearing» (2015). La finalidad del presente trabajo es contribuir al campo todavía por desarrollar de la accesibilidad de la música en los textos audiovisuales.

Antes de abordar los objetivos del trabajo, diseñados para examinar el tema del tratamiento de la música cinematográfica en el subtitulado para personas sordas y con discapacidad auditiva, es necesario definir los dos conceptos desde los que se parte.

En primer lugar, el texto audiovisual es aquel que se transmite tanto por el canal acústico como por el visual y de manera verbal y no verbal (Bartoll, 2012, p. 19). Esto quiere decir que la comunicación se produce a través de distintas modalidades semióticas: la imagen, la lengua, el sonido y la música (Pérez-González, 2014, p. 192). El texto cinematográfico es un tipo de texto audiovisual y forma artística que combina la narración y la representación para transmitir información. Aunque el objeto del trabajo sea la música que se emplea en los textos cinematográficos, algunas de las conclusiones podrían aplicarse a la música de otros tipos de texto audiovisual.

En segundo lugar, el SpS es una modalidad de traducción audiovisual accesible. Aunque no se produzca un cambio de código lingüístico, se realiza una transferencia de información de un canal semiótico a otro. Es decir, lo acústico, sea verbal o no verbal, se convierte en lenguaje escrito, visual y verbal.

1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Se parte de la hipótesis, basada en el consumo de contenidos audiovisuales con SpS, de que la música cinematográfica no se trata de forma sistemática en esta modalidad de traducción audiovisual. Se piensa que puede deberse a dos razones:

1. La escasa importancia que se le otorga a la música cinematográfica por parte de las teorías musical y cinematográfica, lo que provoca que su tratamiento se descuide en el SpS.
2. La inexistencia de una clasificación que reúna las diferentes maneras de tratar la música que homogenice la práctica y que constituya un recurso para los profesionales del SpS a la hora de describir este elemento.

Para refutar la hipótesis nula –el tratamiento de la música cinematográfica en el SpS es sistemático– y tratar de orientar la práctica del SpS respecto a esta cuestión, se establecen los siguientes objetivos:

O₁: Identificar las clasificaciones existentes de la música cinematográfica y de sus funciones para destacar su importancia narrativa.

O₂: Identificar los estudios existentes sobre la práctica actual del SpS en España.

O₃: Identificar las normas existentes para la descripción de la música cinematográfica en el SpS.

O₄: Analizar el tratamiento de la música cinematográfica en la práctica actual del SpS a través de un análisis de corpus.

O₅: Diseñar un documento que permita orientar la práctica del SpS en cuanto al tratamiento de la música cinematográfica.

El objetivo final del presente trabajo es proporcionar unas pautas para sistematizar el tratamiento de la música cinematográfica en el SpS para que sus usuarios reciban la información más completa posible sobre lo que se transmite a través del canal auditivo. Sin embargo, para comprobar si lo que se propone es efectivo, se reconoce que debería realizarse un estudio de recepción con los usuarios. Ha de tenerse en cuenta también que bajo esta denominación se incluyen personas con necesidades heterogéneas y que lo que algunas puedan considerar adecuado, otras lo valorarán como inadecuado.

1.3. ESTRUCTURA

El trabajo está dividido en dos grandes partes: una teórica y una práctica. El enfoque del marco teórico es multidisciplinar, ya que incluye nociones cinematográficas, musicales y del campo de la traducción audiovisual y el SpS. En primer lugar, se partirá del concepto general de sonido para contextualizar las características de la música cinematográfica y los parámetros diferentes que sirven para categorizarla desde los puntos de vista musical y cinematográfico. En segundo lugar, el concepto de accesibilidad introducirá los factores que afectan a la práctica del SpS: las convenciones históricas, los usuarios y las restricciones a las que ha de ajustarse. Se cerrará el marco teórico con una valoración de las normas del SpS vigentes en distintos países. Si se cumplen o no en los textos cinematográficos que forman el corpus será uno de los criterios con los que se evaluará la adecuación del tratamiento de la música.

La parte práctica comenzará con la descripción de la metodología que se ha adoptado en el análisis del corpus. Este se basa en la transcripción multimodal, porque permite mostrar de forma simultánea la relación entre los elementos que componen el texto cinematográfico y su significado dentro del contexto en el que se inscriben. Así, se trata de evitar un análisis puramente lingüístico de un texto de naturaleza audiovisual, una de las críticas más frecuentes a la investigación en este ámbito (Pérez-González, 2014, p. 182).

El objetivo del análisis del corpus es describir el tratamiento de la música en el SpS desde el punto de vista de la práctica. Se adopta un enfoque cuantitativo para determinar la frecuencia de uso de las funciones de la música cinematográfica y de su tratamiento en el SpS y uno cualitativo para valorar su adecuación en el contexto específico en el que se produce.

Finalmente, se proponen unas pautas para orientar y sistematizar el tratamiento de la música en el SpS. De este modo, se espera mejorar la accesibilidad al contenido audiovisual, ya que considerar el papel narrativo de la música en el SpS contribuye a que la información que reciben sus usuarios sea completa y satisfactoria.

2. La música cinematográfica

La música, primer objeto de estudio del presente trabajo, es, ante todo, sonido. Por tanto, en esta sección se explicará este elemento como fenómeno físico y concepto cultural, se hará un breve recorrido histórico de su uso en el cine y, por último, se expondrán diferentes maneras de representarlo, tanto a través de códigos no lingüísticos como del código lingüístico.

2.1. EL SONIDO

DEFINIR EL SONIDO

El sonido, desde un punto de vista lexicográfico, se define como la «sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire» (Real Academia Española, 2019). Sin embargo, el sonido no se limita a la percepción, ya que es un fenómeno físico complejo que comienza con la vibración de un «cuerpo sonoro» –según la terminología de Chion (1999)–, que crea una onda que se propaga por un medio hasta llegar al oído. Entonces, este órgano convierte la energía mecánica en impulsos eléctricos, que el cerebro interpreta como sonido (Altman, 1992, p. 20). El medio en el que se produce la vibración inicial determina la propagación de la onda, por lo que puede afirmarse que «físicamente hablando, el sonido “es” este estremecimiento del medio en cuestión» (Chion, 1999, p. 42).

El oído no es el único órgano que recibe la onda sonora, porque esta «afecta también [...] a otras partes del cuerpo, en las que provoca choques, covibraciones, etc., más difusos y no cosificables» (*ibid.*, p. 41). Esto significa que las personas con el órgano auditivo dañado son capaces de recibir y descodificar las ondas sonoras en la misma zona cerebral que las personas normoyentes (Neves, 2010, p. 123). Dichas ondas incluyen también la música, idea de la que parte el estudio de Nanayakkara *et al.* (2013). Sus autores crearon un prototipo de silla, llamada la *Haptic Chair*, que transformaba las vibraciones producidas por la música en estímulos táctiles, con el objetivo de que las personas sordas pudieran recibir esa información auditiva a través de otros sentidos. Los resultados preliminares mostraron que «the Haptic Chair was capable of providing not only haptic sensory input but also bone conduction of sound» (Nanayakkara *et al.*, 2013, p. 119).

Sin embargo, como indica Chion, las vibraciones que se perciben a nivel corporal «son puramente rítmicas, pero con modulaciones de intensidad, mientras que la parte que entra en la ventana auditiva tiene propiedades perceptivas de masa» (1999, p. 80). Es decir, la mayor parte de las cualidades del sonido se aprecian solo a través del oído, lo cual habrá de tenerse en cuenta en el SpS.

Hay dos elementos principales que condicionan las características físicas del sonido:

- La **amplitud de presión** determina la velocidad con la que llega el sonido al receptor. Depende de la elasticidad del medio por el que se propaga la onda y de la distancia entre la fuente sonora y el receptor (Martínez Martínez, 2015, p. 142). Se percibe como intensidad, es decir, «the flow of energy through a unit area» (Howard y Angus, 2009, p. 21).
- La **frecuencia** es el número de ciclos de oscilación por segundo de las vibraciones que emite la fuente sonora (Chion, 1999, p. 43; Howard y Angus, 2009, p. 14). Se expresa en hercios y se percibe como altura del sonido.

Las ondas sonoras se propagan de diversas maneras en condiciones naturales. Por ejemplo, Martínez Martínez (2015, p. 139) cita los fenómenos de difracción, reflexión, absorción y atenuación, eco y resonancia. Sin embargo, el sonido cinematográfico es sonido grabado: dado que las ondas sonoras no se propagan en las mismas condiciones en las que se grabaron, sus características se ven alteradas.

EL SONIDO CINEMATográfico

La recepción del sonido cinematográfico está mediada por las condiciones de grabación y de reproducción. En palabras de Altman, «recorded sound thus always carries some record of the recording process, superimposed on the sound event itself» (1992, p. 26). Es decir, aspectos como el equipo de grabación, el acondicionamiento acústico y la ubicación de los micrófonos, así como la edición posterior y el soporte de almacenamiento determinan las características del producto sonoro final. Estas, además, se verán afectadas por las condiciones de reproducción –cuya calidad depende del lugar en el que se consume el contenido, la tarjeta de sonido del dispositivo y el aparato de salida del sonido– y la percepción subjetiva de los receptores.

Por tanto, el sonido cinematográfico es, en realidad, una representación del sonido original, no una reproducción (*ibid.*, p. 30). Las condiciones mencionadas, al variar en

gran medida, afectan a la narrativa del contenido audiovisual y convergen para crear una experiencia única para cada receptor.

La clasificación tradicional divide el sonido cinematográfico en tres categorías: el habla, la música y el ruido (Bordwell y Thompson, 1985, p. 186; Chion, 1999, p. 65). Resulta intuitivo diferenciar el habla (*speech* en las fuentes anglosajonas) de las otras, pero no tanto distinguir entre música y ruido, o incluso entre música y sonidos de diferente naturaleza. Debido al tema del presente trabajo, las características del habla no se desarrollarán de forma teórica, aunque el papel que desempeña el diálogo en la narrativa cinematográfica se tendrá en cuenta en el análisis del corpus.

Chion critica la aparente jerarquización entre «los sonidos de altura precisa [...], llamados a menudo “musicales”, y los sonidos que no tienen una altura que se pueda localizar de modo preciso [...], llamados a menudo “ruidos”» (1999, p. 65). Para van Leeuwen (1999, p. 2), esta división tradicional proviene de una concepción acústica y estética: solo aquel sonido que se componga de variaciones periódicas de frecuencia, que resulte agradable para el oído y que provenga de fuentes tradicionalmente «musicales» será considerado música.

Sin embargo, esta definición no se corresponde con la complejidad de la cuestión, ya que «all conventional musical instruments have their irregularities and granularities [...]. Not all music is beautiful, and many of the sounds we do not normally regard as music can be and are called beautiful, for instance certain human voices, and certain of the sounds of nature» (*ibid.*, p. 2).

Las fronteras entre las tres categorías se difuminan aún más en los textos cinematográficos, debido a que habla, ruido y música se emplean al mismo tiempo y al mismo nivel (Chion, 1999, p. 238). Aunque esta clasificación pueda considerarse ineficaz a nivel teórico, para el objetivo del presente trabajo resulta útil, porque permite analizar la música en contraposición al resto de los elementos sonoros (*ibid.*, p. 203). De hecho, incluso los detractores de esta terminología la emplean en su argumentación, como Adorno y Eisler. En su libro *Composición para el cine* (1976, p. 98), estos autores sostienen que la música ha de mezclarse con el ruido para evitar que irrumpa en la escena audiovisual y distraiga de la acción principal, sobre todo cuando funciona como acompañamiento para el diálogo.

La definición de la música resulta, por tanto, poco precisa si solo se considera una «sucesión de sonidos modulados para recrear al oído» (Real Academia Española, 2019). Para diferenciarla de otros sonidos, se han de tener en cuenta más factores. Según Chion¹ (1999, p. 205), estos son la existencia de la escritura musical –las convenciones estandarizadas de notación que permiten leer, escribir y ejecutar la música– y el uso de un número limitado de instrumentos que se emplean para dicho fin.

La notación está relacionada con los elementos en los que se descompone la música, que se corresponden directamente con aquellos de las ondas sonoras. Dicho de otro modo, según la tradición musical occidental, lo que se anota en una partitura –sin dar por hecho que sea la manera más precisa de hacerlo– es una representación de las siguientes cualidades sonoras²:

- La **altura** es «la percepción cualitativa de la frecuencia» (Chion, 1999, p. 206). Es el carácter del sonido al que se le otorga más importancia en el sistema de notación musical occidental, ya que se representa tanto horizontal –la melodía– como verticalmente –la armonía– (*ibid.*, p. 205).
- La **intensidad** es «la percepción cualitativa de la amplitud, fija o variable, de la señal física» (*ibid.*, p. 207). Como señala Martínez Martínez (2015, p. 142), para describirla se emplean términos de dinámica en italiano que indican el contraste entre los fragmentos. Es decir, la diferencia entre el *piano* y el *pianissimo* no es un valor fijo, ya que depende del contexto de la obra. Además, la percepción de la intensidad varía en función de la distancia entre la fuente del sonido y su receptor.
- La **duración** es «la percepción cualitativa de la duración cronométrica» (Chion, 1999, p. 207). Lo que se anota en la partitura no es un valor absoluto, sino el ritmo relativo al *tempo* que se establece en la interpretación de la obra.
- El **timbre** es la cualidad que resulta más problemática a la hora de describirla, porque se basa en la percepción subjetiva del oyente. En palabras de Chion, «la definición del timbre solo puede ser tautológica: es esa “fisionomía

¹ Chion (1999) se refiere únicamente a la música tradicional occidental, que es la que se tratará en el presente trabajo, debido al corpus disponible y a la imposibilidad de generalizar su análisis a otras tradiciones musicales.

² Esta clasificación se basa en el trabajo previo de Martínez Martínez (2015, p. 139) y en conceptos introducidos por Altman (1992) y Chion (1999).

característica” de su sonido musical que nos hace reconocer su fuente instrumental» (1999, p. 208). Según Martínez Martínez (2015, p. 145), el timbre puede distinguir elementos de distintas clases, de la misma clase o variaciones del mismo elemento. Aplicado al sonido cinematográfico, el timbre ayuda a diferenciar entre las distintas pistas sonoras (Bordwell y Thompson, 1985, p. 185).

Las cualidades del sonido se perciben de forma simultánea y, en el caso de la música, se escuchan varias ondas a la vez que parecen una sola, al estar compuesta por una sucesión de notas fundamentales con sus respectivos armónicos. El oído humano puede distinguir la variación de estos factores con gran detalle (Altman, 1992, p. 20), por lo que hay una parte subjetiva en la percepción del sonido, aunque estrechamente relacionada con sus aspectos objetivos ya mencionados. Esto quiere decir que se han de tener ambas dimensiones en cuenta al analizar el sonido, como advierte Chion: «se ha podido decir – exagerando y extrapolando y, por tanto, erróneamente– que el sonido era una percepción totalmente individual y subjetiva, cuando no aleatoria» (1999, p. 52).

En resumen, la música cinematográfica se percibe y se interpreta de forma subjetiva, pero también dependiendo del fin con el que se ha introducido en la narrativa, en tanto que es un sonido grabado y, por consiguiente, intencionado y manipulado (Bordwell y Thompson, 1985, pp. 184-185; Martínez Martínez, 2015, p. 151). Así, cumple una función concreta, que se asimila de forma menos consciente que la información visual (Nieto, 1996; citado en Martínez Martínez, 2015, p. 123), aunque ambas sean complementarias en lo que Chion llama el «acoplamiento audiovisual» (1999, p. 275). Esta es la cuestión que se tratará en los puntos siguientes, comenzando por una caracterización de las convenciones estilísticas y compositivas de la música aplicada al texto cinematográfico a lo largo de su historia, para poder describirla con precisión en el SpS.

2.2. EL RECORRIDO HISTÓRICO DE LA MÚSICA EN EL CINE

LA CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

Al tratar la música cinematográfica, se plantean dos preguntas fundamentales: ¿es distinta a la música como disciplina artística? Y, en caso afirmativo, ¿puede considerarse

que ha habido cambios lo suficientemente significativos a lo largo de la historia del cine como para hablar de una historia de la música cinematográfica?

Para Adorno y Eisler (1976), ambas respuestas son negativas, ya que la música cinematográfica siempre ha estado sujeta a la imagen y, por tanto, no se ha desarrollado de forma independiente. De hecho, según dichos autores, los cambios en la música que se aprecian desde los primeros años del cine hasta la actualidad se deben, «por un lado, a los procesos de representación de la reproductibilidad mecánica y, por otro, son intentos torpes y anticuados de adaptarse al gusto del público real o imaginario» (Adorno y Eisler, 1976, p. 51). En la misma línea, Chion afirma que, «sans le moindre sentiment critique ni l'expression d'un quelconque regret, il n'existe pas à proprement parler de style de musique de film» (1995, p. 248).

Lluís i Falcó (2005, pp. 151-152) defiende una postura similar cuando afirma que la música cinematográfica no tiene cualidades propias y que, al emplear los mismos recursos que la música en general, depende directamente de ella. Por lo tanto, lo único que caracteriza a la música cinematográfica es su aplicación a la imagen, al margen de las condiciones de su creación. No obstante, estas tampoco deben ignorarse, ya que cuestiones como el presupuesto, la duración de las escenas o los recursos disponibles en el momento de la grabación afectan al producto musical final.

En cambio, para Altman (1992, p. 113), el sonido cinematográfico –en el que se incluye la música– es el elemento que ha condicionado la identidad del cine desde sus orígenes. La razón es que, frente al desarrollo lineal de la imagen, el sonido se ha redefinido una y otra vez a lo largo de las décadas. Para demostrarlo, Altman caracteriza los primeros veintitrés años de la historia del cine en función del tratamiento que se hacía del sonido. Por ejemplo, en 1907, el cine se concebía como un conjunto de imágenes que acompañaban a la música, en 1911 se asemejaba a la ópera y en 1929 se empleaba como medio de comunicación, motivado por el auge del teléfono.

A modo de resumen, la música cinematográfica se define como aquella que se utiliza en el cine, sin que esta afirmación atenúe su importancia como elemento del texto cinematográfico. Según Adorno y Eisler (1976, p. 51), el único punto de vista válido desde el que describir la historia de la música cinematográfica es el del desarrollo de las innovaciones técnicas de los medios de grabación y de almacenamiento, no el artístico. Sin embargo, para el propósito del presente trabajo, se considera que un recorrido histórico de la música cinematográfica, dividido en periodos, resulta útil para explicar las

funciones que desempeña, su variación a lo largo del tiempo y su importancia como elemento narrativo.

Antes de tratar esta cuestión, se distingue entre dos tipos de música cinematográfica en función de su origen compositivo, porque es uno de los factores que determinan la intención con la que este elemento se introduce en el texto. Por un lado, la música puede haberse creado expresamente para el texto cinematográfico. Por otro, puede ser preexistente y haberse aplicado a las imágenes de forma más o menos integrada. En relación con esto último, Lluís i Falcó (2005, p. 150) diferencia entre *banda sonora musical (BSM)* –indivisible de la imagen para la que fue creada– y *música de cine (MDC)* –compuesta para un contenido cinematográfico concreto, pero que puede escucharse de forma independiente–.

EL CINE MUDO

El adjetivo «mudo» que acompaña a los orígenes del cine ha sido frecuentemente criticado (Adorno y Eisler, 1976; Chion, 1999; Brophy, 2008), porque estas películas nunca se vieron en silencio. Adorno y Eisler (1976) sugieren que la música en directo, tocada por un pianista o una orquesta, se incorporó a la proyección como un intento de reducir el posible efecto fantasmagórico de las imágenes. London (1936; citado en Prendergast, 1977, p. 4) propone que el objetivo era cubrir el ruido de los antiguos proyectores, aunque es cuestionable que su sonido fuera tan molesto que hubiera que enmascararlo.

Para Prendergast, confirmar la razón exacta por la que se introdujo la música como acompañamiento de las imágenes no es tan importante como reconocer que «film music had utilitarian rather than artistic beginnings» (1977, p. 5). Para justificar esta afirmación, sostiene que se tocaba cualquier obra que estuviera disponible en ese momento en función de los recursos económicos, espaciales e instrumentales con los que se contara, tuviera o no relación con las acciones y la atmósfera que reflejaban las imágenes.

La primera película que contó con una banda sonora compuesta expresamente para acompañarla fue *L'Assassinat du Duc de Guise* (Calmettes y Le Bargy, 1908), con música de Saint-Saëns. Esto constituye una excepción, ya que lo habitual era que los propios músicos decidieran qué obras interpretar. Posteriormente, las productoras comenzaron a sugerir piezas concretas para cada película a través de catálogos musicales, como el

Kinobibliothek de Giuseppe Becce (1919-1929), en el que se clasifican distintas piezas en función de su estilo y carácter. Así empezó la sistematización de las funciones que podía desempeñar la música y el reconocimiento de su valor expresivo y no –solo– ornamental (Valls y Padrol, 1990, p. 64).

A continuación, se reproduce un fragmento del ya mencionado *Kinobibliothek*, citado en Prendergast (1977), para ilustrar el lenguaje que se empleaba para describir la música:

DRAMATIC EXPRESSION (Main Concept)

2. Tension–Misterioso
 - a. Night: sinister mood;
 - b. Night: threatening mood;
 - c. Uncanny agitato
 - d. Magic: apparition;
 - e. Impeding doom: “something is going to happen.”

(Becce, 1919; citado en Prendergast, 1977, p. 6).

En Estados Unidos, Max Winkler fue el precursor de esta sistematización, ya que tenía acceso a las películas antes de su proyección y elegía o arreglaba obras ya existentes para acompañarlas. Después, la película y sus partituras se distribuían por los cines del país. Se utilizaba música sin derechos de autor, sobre todo del Clasicismo y del Romanticismo, como sigue siendo habitual en la actualidad.

Resulta de especial interés destacar que los diálogos de las primeras películas de la historia del cine eran accesibles para las personas sordas y con discapacidad auditiva, ya que aparecían escritos en forma de intertítulos. En Europa, se emplearon por primera vez en 1903 y en Estados Unidos, en 1908 (Perego, 2005, p. 34). En la siguiente cita, un redactor del *The Silent Worker*, periódico dirigido a la comunidad sorda en Estados Unidos, celebra que el cine podía apreciarlo esta parte de la población: «“Unlike the spoken drama [in the theater], the deaf can enjoy moving pictures just as much as the hearing do”» (citado en Downey, 2008, p. 20). Es decir, prácticamente todos los elementos del cine mudo eran accesibles para las personas sordas y con discapacidad auditiva, excepto el acompañamiento musical en directo cuya integración en la imagen era cada vez mayor.

LA LLEGADA DEL CINE SONORO

La llegada del cine sonoro a finales de la década de 1920 y su rápida generalización, que se completó en el otoño de 1930 (Gomery, 1985, p. 5), supuso para las personas sordas y con discapacidad auditiva un retroceso en cuanto a su accesibilidad (Downey,

2008, p. 27). La sincronización del sonido con la imagen no solo conllevó la eliminación de los intertítulos, sino también la asociación de cada movimiento a un sonido (Prendergast, 1977, p. 5). Aun así, se daba con frecuencia una causalización del sonido, es decir, una justificación de su presencia a través de la imagen, el contexto o la sincronía (Chion, 1999, p. 152), fuera esta convincente o no.

En cuanto a la música de las primeras películas sonoras, al principio se consideraba que solo era necesaria en los musicales. Sin embargo, cuando dejaron de tener éxito, los productores se dieron cuenta de que este elemento podía utilizarse para subrayar ciertas escenas o llenar silencios (Prendergast, 1977, p. 23; Valls y Padrol, 1990, p. 71). La música siempre se unía a una fuente visible, lo que producía, en ocasiones, escenas inverosímiles: «A shepherd would be seen herding his sheep and playing his flute, to the accompaniment of a fifty-piece orchestra» (Steiner, 1937, p. 219; citado en Prendergast, 1977, p. 23).

En definitiva, la música durante los comienzos del cine sonoro se empleaba o como un telón sonoro neutro y constante, igual que en los años del cine mudo (Adorno y Eisler, 1976, p. 56), o como un ornamento que debía justificarse a través de la imagen. La reinención del cine y de sus elementos llegó cuando esto dejó de considerarse necesario.

LA CONSOLIDACIÓN DE HOLLYWOOD

Entre los años 1935 y 1950, la mayor parte de la producción cinematográfica la realizaba el sistema de estudios de Hollywood, que trataba el cine –y su música– como un producto industrial (Prendergast, 1977, p. 36). Para cubrir la gran demanda de música cinematográfica por el elevado número de producciones, los directores musicales desarrollaron diversas fórmulas que permitían acelerar el proceso de composición.

Para Brophy, la industrialización de la música cinematográfica supuso el fin de la creatividad compositiva: «The movie experience of music come World War Two amounted to a museographic display of the skeletal remains of musical ingestion – relabelled ‘musical accompaniment’– that signposts the regime of Dead Cinema³» (2008, p. 438). Sin embargo, se recuerda que la música cinematográfica durante los años del cine mudo tampoco gozaba de libertad creativa.

³ «Dead Cinema» es el término que emplea Brophy (2008) para referirse al cine sonoro.

La música se convirtió en una manera de transmitir información que no expresaban ni las imágenes ni el diálogo, como los estados psicológicos de los personajes (Prendergast, 1977, p. 90). Las bandas sonoras se construían alrededor de un tema que se repetía a lo largo de la película, así como de varios *leitmotifs* para identificar personajes y situaciones (Valls y Padrol, 1990, p. 79). Algo similar ocurre en la ópera, en la que la música tiene una función dramática.

Esta no es la única similitud entre la música cinematográfica y la ópera, ya que, como explica Prendergast (1977, p. 39), el estilo de los compositores para el cine de la década de 1940 que consolidaron las convenciones vigentes en la actualidad se basaba en la tradición decimonónica europea, con Richard Wagner, Giacomo Puccini y Richard Strauss como máximos exponentes. Se partió precisamente de este estilo porque era al que los espectadores estaban acostumbrados y porque sus estructuras aportaban soluciones a los problemas que comparten la ópera y el cine.

No hay que olvidar que los compositores y arreglistas de la música cinematográfica estaban limitados por cuestiones económicas y técnicas (*ibid.*, p. 41), aunque los avances tecnológicos permitieron mejorar las condiciones de estas últimas. Por ejemplo, en la década de 1940, se comenzó a utilizar una pista de sonido con tres bandas: «una para el ruido ambiental, otra para la música y una tercera para el diálogo en versión original que solo es alterada en el doblaje del film» (Valls y Padrol, 1990, p. 96).

MÁS ALLÁ DEL ROMANTICISMO

A comienzos de la década de 1950, la industria cinematográfica cambió considerablemente. Se produjeron varios avances técnicos, como la pantalla ancha y la generalización del cine en color (Valls y Padrol, 1990, p. 135), y llegaron nuevos obstáculos, como la caída del número de espectadores a nivel mundial a causa del fin del sistema de estudios de Hollywood y de la popularización de la televisión.

La música cinematográfica también evolucionó como respuesta a este nuevo contexto. El estilo musical dejó de ser exclusivamente de inspiración romántica y sinfónica para comenzar a introducir el lenguaje musical del siglo XX, como el *jazz* y el *pop* (Prendergast, 1977, pp. 105, 123; Johnson, 2018, p. 421). El uso de música comercial en el cine supuso una nueva oportunidad económica para las productoras, porque el éxito de las canciones que aparecían en las películas se traducían en ventas de discos. Los efectos en la calidad de la música fueron devastadores, debido a que «no longer did producers

care if the music written for their films was the best possible music for that specific picture; they now wanted music that would sell *away* from the picture» (Prendergast, 1977, p. 103).

A pesar de que esto pueda parecer negativo, la incorporación de la música propia del momento favoreció que sus funciones se desarrollaran hacia fines expresivos diferentes. Es decir, tener más opciones musicales entre las que elegir permitía seleccionar la más adecuada en términos narrativos. Por ejemplo, podía contextualizarse el periodo histórico en el que se desarrollaba la película a través del estilo musical de la época.

A mediados de la década de 1960, la música del texto cinematográfico se había convertido en una sucesión de canciones más o menos relacionadas con la trama (Valls y Padrol, 1990, p. 169). En 1977, la tendencia general de la música cinematográfica volvió a un estilo sinfónico que no se empleaba desde los comienzos del cine sonoro (*ibid.*, p. 211) debido a la influencia de la banda sonora compuesta por John Williams para *Star Wars* (George Lucas, 1977),

En la actualidad, la música cinematográfica es heredera de las piezas de inspiración romántica, orquestal y sinfónica que se han empleado desde los orígenes del cine, aunque también se han incorporado nuevos estilos e instrumentos como el *rock*, la música electrónica o el sintetizador. En términos generales, ha evolucionado junto a los hábitos y a las convenciones musicales de Occidente, a excepción de que no se ha extendido el uso de las innovaciones que ofrece la música clásica de los siglos XX y XXI.

LA MÚSICA CLÁSICA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

La música clásica de los siglos XX y XXI merece su propio apartado ya que ha sido ignorada en el cine comercial, a pesar de los intentos de los compositores y teóricos musicales por introducirla en la narrativa cinematográfica. Se emplea este término porque *música moderna* o *música contemporánea* son movimientos dentro de la categoría más amplia de *música clásica de los siglos XX y XXI*. En palabras del compositor y teórico Eric Salzman, «la totalidad de la música del siglo XX puede entenderse integralmente si se proyecta sobre el telón de fondo del pasado y de las ideas tonales dominantes durante ese pasado» (1967, p. 17). Su valor no reside en sus características específicas, sino en la ruptura que supone con la tradición musical anterior (Adorno y Eisler, 1976, p. 39).

Ya en 1939, el director de cine Alberto Cavalcanti denunciaba que la música cinematográfica estaba estancada en el Romanticismo:

In style, the music of the cinema, by and large, represents a fixation at a stage of development which the art itself left behind about thirty years ago. It is music of the late romantic period: Tchaikovsky, Rachmaninoff, Sibelius, are the spiritual fathers of music cinema music. [...] Now does it not seem absurd that while music is clamouring for dramatic contexts as opportunities for expression, and the film is in great need of means of vital expression and suggestion, there is no marriage between film and modern music? Instead, the filmmakers on the whole insist on giving us music in a style which was stale in 1885. (Cavalcanti, 1939, pp. 106-107).

Emplear la música que se basa en la tradición romántica en el texto cinematográfico presenta limitaciones importantes, no solo a nivel estético. La primera de ellas es que sus estructuras, pensadas para crear unidades con coherencia interna que pudieran tocarse en concierto, no funcionan en el cine, porque este medio no proporciona el tiempo necesario para su desarrollo.

El segundo problema es una cuestión de costumbre. Se podría justificar el uso de la música decimonónica en el cine occidental actual por la exposición de los espectadores a estas convenciones musicales concretas, a través de las películas de Hollywood y la televisión, que siguen basándose en categorizaciones musicales similares al mencionado catálogo *Kinobibliothek* (Valls y Padrol, 1990, p. 50; van Leeuwen, 1999, p. 164). Sin embargo, para lograr efectos nuevos, hay que utilizar técnicas que no se han empleado antes, como es la música clásica de los siglos XX y XXI. Como afirman Adorno y Eisler, «la necesidad de utilización de los nuevos medios musicales surge porque estos desempeñan su función mejor y de forma más pertinente que los ocasionales rellenos musicales con los que hoy se nos contenta» (1976, p. 39).

En definitiva, la música clásica de los siglos XX y XXI puede aportar nuevos modos de expresión dramática y narrativa al texto cinematográfico, ya que priva a los receptores de los puntos de referencia a los que están acostumbrados. Además, al no estar sujeta a estructuras compositivas clásicas, funciona por sí misma.

2.3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE CÓDIGOS NO LINGÜÍSTICOS

Como se ha mencionado al inicio de la sección, la música no solo se transmite por el canal auditivo. A continuación, se exponen diferentes maneras de representarla: mediante códigos no lingüísticos –el canal táctil y el visual– y lingüísticos –las cualidades sonoras de la música, su forma, su relación con el resto de los elementos cinematográficos y su función–.

2.3.1. EL CANAL TÁCTIL

Las ondas sonoras se reciben a través del oído, pero las vibraciones que producen pueden descodificarse a través del tacto, factor estudiado por el ya mencionado trabajo de Nanayakkara *et al.* (2013), que combinaba estímulos táctiles y visuales para transmitir la información musical a los participantes sordos y con discapacidad auditiva. Los primeros se emitían a través de vibraciones amplificadas por una silla diseñada para este propósito y los segundos estaban compuestos por «abstract animations corresponding to specific features such as beat, note onset, tonal context, and so forth» (*ibid.*, p. 115).

El objetivo de la investigación era precisamente explorar las posibilidades de transmisión de la información y emoción musicales a través de canales que no fueran el auditivo. Las vibraciones indicaban cualidades como el ritmo y la altura de los sonidos, y las representaciones visuales –que eran figuras en 3D y en color–, la intensidad, la duración y el timbre. Ya que este segundo método no obtuvo respuestas muy positivas, se sustituyó por imágenes de personas realizando gestos que representaban la música.

Los resultados, obtenidos a través de un cuestionario a personas con distinto grado de discapacidad auditiva, mostraron que la representación táctil tenía más impacto en la recepción de la música que la visual, aunque ambas contribuían a crear una experiencia gratificante en sus usuarios. Por tanto, este estudio supone un avance en la investigación del potencial de los códigos no lingüísticos como modos de transmisión de información musical.

2.3.2. EL CANAL VISUAL

FORMAS Y COLORES

Ya en 1946, el especialista en animación Chuck Jones afirmaba que «it is possible to find abstract sounds and abstract images that are sympathetic» (Jones, 1946, p. 368). Un año más tarde, el animador y pintor Oskar Fischinger creó una de las primeras representaciones visuales de la música a través de formas y colores en el corto *Motion Painting No. 1* (1947). Las imágenes, pintadas a mano, estaban sincronizadas con precisión con la pieza *Concierto de Brandenburgo n.º 3, BWV 1048*, de Johann Sebastian Bach, para representar el movimiento, la altura, la intensidad y la duración de la música a través de asociaciones abstractas pero intuitivas. Esta obra, en la que la música motivaba la acción, sirvió de inspiración para el posterior desarrollo del cine de animación.

En 1979, Mitroo *et al.* llevaron a cabo otro intento de crear un código de representación musical a través de gráficos circulares generados automáticamente por ordenador a partir de una correspondencia arbitraria entre tonos y colores. Su eficiencia no fue comprobada con usuarios reales y es cuestionable que las imágenes abstractas puedan entenderse sin la leyenda que las acompaña, que contiene información sobre lo que representa cada tono.

En 1997, Smith y Williams crearon un modo de visualización musical a partir de figuras geométricas en 3D. El color de la forma representaba el timbre del sonido; su posición vertical, la altura; y su tamaño, la intensidad. Los autores concluían que su método era efectivo para las personas sin conocimientos de lenguaje musical. De hecho, en la actualidad se emplean sistemas parecidos en la enseñanza de técnica vocal.

Las formas y los colores han intentado aplicarse al SpS. Entre otros estudios, una investigación de Fels *et al.* (2005) proponía utilizar gráficos, iconos y colores para mostrar los cambios en música y medir las preferencias de las personas sordas y con discapacidad auditiva a través de un estudio de recepción. Por ejemplo, para representar un incremento de intensidad del sonido de un violín, el icono de este instrumento se desplazaba en la pantalla de derecha a izquierda. Los participantes con discapacidad auditiva reaccionaron de forma positiva, aunque las personas sordas consideraron que las propuestas eran adecuadas para un público infantil, pero no adulto. El interés de estos resultados, aunque basados en tan solo once participantes, reside en que muestran que las preferencias de ambos grupos de usuarios son muy diferentes, y que puede ser un campo con posibilidades de desarrollo.

LA MÚSICA EN LOS CÓMICS Y LAS NOVELAS GRÁFICAS

Los cómics y las novelas gráficas son un medio visual en el que los elementos del canal auditivo, como los diálogos, los sonidos y la música, se representan a través de la imagen y del lenguaje escrito. Los recursos para visualizar la música son variados: se emplean onomatopeyas, signos musicales, tipografía en cursiva e incluso partituras. La elección depende en gran medida de la función de la música, que, en sus usos más creativos, puede asemejarse a la banda sonora del texto cinematográfico (Brown, 2013, p. 1).

La tipografía de las onomatopeyas tiene una gran relevancia, ya que expresan la naturaleza del sonido. Por ejemplo, unas letras alargadas o de colores brillantes pueden

sugerir un sonido agudo. Su posición también es importante: si se encuentran detrás de los personajes, se trata de música de fondo y, si ocupan toda la viñeta, o incluso todo el espacio disponible en la página, significa que la música es el centro de la acción (Otsmane-Elhaou, 2018b).

Algunos autores optan por incorporar la notación musical en sus obras, ya sea a través de signos musicales que rodean los bocadillos de diálogo o de soluciones creativas. Un ejemplo conocido es el de una escena de *V for Vendetta* (Moore y Lloyd, 1983, p. 29) en la que aparece la partitura de una canción que toca el protagonista al piano. Dicha partitura se compone por un solo pentagrama en el que se representan la melodía y la letra de la canción. Siguiendo el movimiento de la primera y el ritmo de la segunda, puede entenderse de forma intuitiva, aún sin tener conocimientos de lenguaje musical.

Otsmane-Elhaou (2018a) presenta otro ejemplo del uso de la notación musical con un objetivo más semiótico que estético. En una escena de *U e q v v " R k n i t k o ø u " R t g e Life* (O'Malley, 2004), se incluyen los nombres de los tres acordes que componen una canción que está ensayando el grupo del protagonista y cómo tocarlos con una guitarra. Además, se añade una nota cómica sobre el carácter de la pieza: «4/4 rock, fast, hard, sloppy» (O'Malley, 2004). De este modo, los lectores infieren implícitamente la simpleza de la canción.

En cuanto a la aplicación de estas estrategias en el SpS, Pereira-Rodríguez (2010, p. 93) desaconseja el uso de onomatopeyas porque pueden resultar confusas. Los signos musicales ya se emplean en el SpS, como la corchea (♩) o la almohadilla (#), que se utiliza por su similitud con el sostenido (♯). La notación musical se explica en detalle a continuación.

En definitiva, la representación de la música en los cómics y en las novelas gráficas tiene puntos en común con la práctica del SpS. Sería interesante investigar si las soluciones que se proponen en un campo pueden aplicarse en el otro y, en caso afirmativo, las posibilidades narrativas que surgen.

LA NOTACIÓN MUSICAL

La notación musical es la transcripción del canal sonoro en un medio visual. Para Chion, hay una diferencia entre «una notación codificada como la de la música clásica occidental, que fija unos “valores” sonoros [...] en función de un sistema preexistente, y, de otro lado, una transcripción visual analógica» (1999, p. 356). Mientras que el segundo

caso es el de las ya mencionadas formas gráficas más o menos arbitrarias, la notación musical occidental tradicional está consolidada y extendida. Esto se debe, en parte, a que es un lenguaje sistemático y –relativamente– universal que puede adquirirse, aunque esto no implica que sea ni el único ni el más eficaz. De hecho, se basa en convenciones y en la representación simultánea pero unidimensional y desigual de ciertas cualidades del sonido, siendo el timbre el prioritario. En realidad, la música se percibe como un conjunto, y no como la separación artificial entre melodía y armonía de la notación musical (Altman, 1992, p. 21).

El significado de los símbolos de altura, duración e intensidad es más o menos preciso para las personas con conocimientos de lenguaje musical, aunque no absoluto, ya que un mismo signo puede representar sonidos diferentes dependiendo del contexto de la obra. Sin embargo, no hay estudios que demuestren que incluir partituras en el SpS sea una solución efectiva para las personas sordas y con discapacidad auditiva. Neves (2005, p. 256) cita un ejemplo de un anuncio televisado en Portugal en el que se incluye una partitura en la parte inferior de la pantalla en formato karaoke, que podría considerarse adecuada para un usuario con conocimientos musicales.

Chion (1999, p. 356) considera que la forma más efectiva de expresar la música a través del canal visual es una combinación entre la notación musical y el lenguaje escrito, y es este precisamente el que se trata a continuación y el que se ha consolidado en la práctica del SpS. Las alternativas que se han expuesto en este apartado sitúan la interpretación del receptor en un primer plano y superan algunas de las limitaciones de las descripciones lingüísticas, por lo que tal vez se apliquen en el SpS en el futuro. Como afirma Wurm, «a significant area for future research is thus the “translation” from music into a visual medium for a film» (2007, p. 134).

2.4. LA DESCRIPCIÓN DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA A TRAVÉS DEL CÓDIGO LINGÜÍSTICO

No existen convenciones terminológicas para describir el sonido, ni en general ni aplicado al texto audiovisual (Lluís i Falcó, 2005, p. 143). La razón no es que falte vocabulario, sino que el estudio del sonido es relativamente reciente –Altman (1992, p. 171) sugiere que comenzó tras el desarrollo de las técnicas de grabación y de almacenamiento–, que el sistema de notación musical occidental ha priorizado la estética frente al resto de las dimensiones sonoras (Chion, 1999, p. 298) y que su descripción

sigue dependiendo en gran medida de la terminología visual (Martínez Martínez, 2015, p. 154).

Según Prendergast, el código lingüístico no garantiza una transmisión perfecta de la información sonora, ya que «in any attempt to describe what is basically a visual-aural experience through the medium of words, much is lost in the translation» (1977, p. 232). A pesar de ello, se trata del método más establecido y extendido, y en el que se integra el SpS. Por tanto, la sistematización terminológica de la descripción sonora parece necesaria para, en el marco de este trabajo, aplicarla a la música cinematográfica. Para ello, se propone una posible clasificación por categorías de análisis que se basa en la revisión bibliográfica y que no pretende ser exhaustiva.

2.4.1. SEGÚN LAS CUALIDADES SONORAS

Las cualidades sonoras están relacionadas con las características de la onda acústica y con los parámetros del solfeo clásico. Sin embargo, la manera en las que se describen varía en función de la percepción subjetiva del receptor. Chion (1999, pp. 313-320) sugiere categorías más específicas para tratar de objetivar la categorización sonora, como la masa, el grano o el temblor, pero resultan demasiado técnicas para el presente trabajo.

Por tanto, la clasificación que se propone a continuación es general y está limitada por su carácter relativo, pero es una primera aproximación a la descripción de la música cinematográfica. Las flechas representan el espectro que abarca la descripción:

Tabla 1 – Descripción de las cualidades sonoras
(elaboración propia basada en la clasificación de Martínez Martínez, 2015, p. 156).

Cualidad sonora	Descripción
Altura	←→ Grave Agudo
Intensidad	←→ Fuerte Débil
Duración	←→ Largo Corto
Timbre	Carácter musical
	Fuente sonora

El timbre merece una especial atención, ya que es «el valor “no anotable, o indescriptible, en la música tradicional» (Chion, 1999, p. 208). Se ha intentado describirlo a través de adjetivos que lo relacionen con el efecto que produce –también llamado

«carácter musical»⁴— como en el clásico estudio de Kate Hevner (1936). En él, un grupo de estudiantes universitarios, tras escuchar dos versiones de una pieza, una en modo mayor y la otra en menor, tenía que escoger palabras para describirlas entre una lista de 67 adjetivos, clasificados en ocho categorías. Aunque la validez de los resultados haya sido cuestionada debido al solapamiento de dichas categorías, el estudio fue el punto de partida para el análisis del impacto psicológico de la música y puede servir de inspiración para la descripción musical. A modo de muestra, se cita un adjetivo de cada apartado: «1. Solemn; 2. Depressing; 3. Tender; 4. Soothing; 5. Playful; 6. Cheerful; 7. Dramatic; 8. Majestic» (Hevner, 1936; citado en Witchell, 2010, p. 50).

Dada la subjetividad del carácter musical, Chion (1999, p. 156) prefiere hablar de fuente sonora para caracterizar el timbre. Diferencia entre la causa real, como una pieza de piano interpretada por ese instrumento, y la imagen sonora, que sería el caso de la misma pieza interpretada por un sintetizador que imita este instrumento. Para el receptor de la música cinematográfica, la verdadera fuente del sonido es irrelevante, porque la percibe integrada en la narrativa al margen de la técnica con la que se haya creado, gracias a la imagen, el argumento, los diálogos y el sincronismo (*ibid.*, pp. 155, 299).

2.4.2. SEGÚN LA FORMA

La forma también puede emplearse para describir la música cinematográfica. Prendergast (1977, pp. 219, 221) cita el *leitmotiv* para identificar personajes y emociones; el tema único, que se repite inalterado a lo largo de la película; y la banda sonora de desarrollo, que introduce variaciones en los temas y subtemas. Xalabarder (2005, pp. 170, 172) distingue entre distintos tipos de temas —como el principal, el central y el secundario— y subtemas —*leitmotiv*, subtema y contratema—. Sin embargo, estas cuestiones son demasiado técnicas y específicas como para incluirlas en la descripción musical en el SpS.

La dimensión formal que se considera más relevante para su aplicación en el SpS es el concepto de género musical. Una definición general de género, que puede aplicarse a todo tipo de texto —incluyendo el cinematográfico y el musical— es «[a system] of

⁴ Este término, tomado de la terminología musical, se describe en la notación tradicional con palabras italianas, como por ejemplo *agitato*, *espressivo* o *scherzando*. Con frecuencia, el carácter determina la forma y el ritmo de la pieza.

orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject» (Neale, 1980, p. 19; citado en Toynbee, 2000, p. 103).

Las clasificaciones de los géneros musicales son diversas y cambian a lo largo del tiempo. Frith y Goodwin (1990) incluyen en su recopilación de ensayos sobre *popular music* los géneros de disco, *heavy metal*, pop, punk y *rock*. Diez años después, Toynbee (2000) añade a esta lista el *blues*, el *garage music*, el *hip hop*, el *house*, el *jazz*, la música clásica, la música *dance*, la música tecno, el rap, el *reggae*, el *rhythm and blues* y el *rock and roll*⁵. En una clasificación más reciente, Brabazon (2012) incorpora el *country*, el folk, el *indie*, la salsa, el *ska*, el soul y el *world music*.

Por citar fuentes no académicas, Spotify (Ek y Lorentzon, 2019), aplicación de reproducción de música en *streaming*, une géneros y estados de ánimo bajo una misma pestaña, y ofrece música afro, *arab*, *blues*, *country*, folk y acústico, *funk*, *hip hop*, *indie/alternativa*, *jazz*, *k-pop*, latina, *metal*, música clásica, música *dance*, pop, punk, *reggae*, *rhythm and blues*, *rock*, soul y TV y películas. Llama especialmente la atención esta última categoría, porque no tiene en cuenta que cada pieza de música cinematográfica pertenece, a su vez, a un género específico. Por último, un recurso en línea que puede emplearse como fuente documental es *Every Noise at Once* (McDonald, 2019), en el que se clasifican 2 864 géneros musicales y se relacionan entre sí a partir de las etiquetas de Spotify.

En resumen, en la práctica del SpS, es más apropiada –por cuestiones de comprensión– la categorización de una obra musical dentro de un género concreto, con más o menos precisión, que una descripción técnica de sus aspectos formales. Clasificar una pieza dentro de un género depende en parte de la familiarización y de los conocimientos musicales de cada persona, ya que los límites entre los géneros no están definidos de forma clara. De hecho, la creatividad de los compositores reside en el equilibrio entre la repetición formal y la variación (Toynbee, 2000, p. 106). Se han mencionado algunos de los géneros más comunes a modo ilustrativo, por lo que sería interesante analizar sus características y crear un catálogo exhaustivo para utilizarlo en el SpS.

⁵ Aunque el *Diccionario de la lengua española* recomiende el uso de «rocanrol», se ha optado por emplear el anglicismo porque es más conocido. En el resto de los términos, el uso de la redonda o de la cursiva sigue las normas de esta institución.

La música interactúa con el resto de los elementos cinematográficos de diversas maneras. La clasificación que se propone a continuación se basa en el trabajo de van Leeuwen (1999) y en el de Xalabarder (2005, pp. 160-169):

- **Según la justificación de la fuente sonora a través de la imagen:**
 - o Música diegética o accidental: la fuente sonora está presente en la imagen y los personajes la escuchan. Su duración es exacta y su sentido realista.
 - o Música no diegética, incidental o extradiegética: la fuente sonora no está presente en la imagen y los personajes no son conscientes de ella. Su duración no es exacta y su sentido abstracto. Cabe destacar que una misma pieza musical puede emplearse en un mismo texto cinematográfico de forma diegética y no diegética (Igareda, 2012, p. 239).
 - o Falsa diégesis⁶: la fuente sonora está presente en la imagen y los personajes la escuchan, pero la intensidad del sonido es mayor que en condiciones realistas.
- **Según la información narrativa que aporta:**
 - o Música necesaria: aporta un conocimiento necesario para el desarrollo de la narración. Es el caso del uso de música propia de un folclore para indicar que la acción se desarrolla en un lugar geográfico determinado.
 - o Música creativa: aporta un conocimiento adicional de carácter genérico. Es el caso del uso de música de ritmo acelerado en una escena de acción para transmitir sensación de urgencia.
- **Según su correspondencia o contraste con la imagen:**
 - o Música empática: coincide con el sentimiento que evoca la imagen.
 - o Música anempática: contrasta y, en ocasiones, contradice el sentimiento que evoca la imagen. Es el caso del uso de música agradable y melódica con imágenes violentas.
- **Según su valor argumental⁷:**
 - o Música integrada: cumple una función narrativa y dramática en el desarrollo de la acción cinematográfica. Su composición suele ser previa al rodaje,

⁶ Chion (1999, p. 292) se refiere al fenómeno que produce la falsa diégesis como «disonancia audiovisual».

⁷ Según la terminología de Valls y Padrol (1990, p. 54), en el primer caso se trata de «música viva» y en el segundo de «música ambiental». Pérez-González (2014, p. 208) habla en el primer caso de «performed music» y en el segundo de «incidental music».

aunque también puede utilizarse música preexistente. La sincronía se produce a la inversa, es decir, es la música la que condiciona el rodaje de la escena.

- Música no integrada: podría intercambiarse con otra banda sonora sin modificar la acción cinematográfica. Xalabarder proporciona un ejemplo claro: «La música en una secuencia de persecución de coches, por ejemplo, puede ser sumamente elaborada, intensa y contundente. Dinamiza la acción y genera tensión. Pero no explica nada que la imagen no revele por si sola. Sencillamente (y es meritorio) la refuerza» (2005, p. 168).

- **Según su posición respecto al resto de sonidos del texto cinematográfico⁸:**

- Música-figura: la música se encuentra en la posición principal y es el sonido que ocupa la mayor parte de la atención del receptor.
- Música-fondo: la música se encuentra en una posición secundaria y el receptor no la registra de forma consciente. Dicho de otro modo, solo se percata de su presencia cuando desaparece.

El análisis del texto cinematográfico se ha centrado tradicionalmente en la música no diegética, lo que ha provocado el uso menos extendido del resto de clasificaciones (Gorbman, 1998, p. 44). Para la práctica del SpS, resulta útil conocerlas para determinar si la descripción de la música en una escena concreta es prioritaria cuando se están produciendo varios sonidos de forma simultánea.

2.4.4. SEGÚN LA FUNCIÓN

Para clasificar las funciones de la música cinematográfica, hay que preguntarse primero cuáles son las de la música en general y cuáles son las del sonido en el cine. En primer lugar, la música ha cumplido funciones concretas a lo largo de su historia. Por ejemplo, en la antigua Grecia, cada escala modal –clasificadas en función de los intervalos que las componen– se empleaba para evocar un sentimiento específico, como la ira, el dolor, la nobleza o la majestuosidad (Barthes, 1977, p. 180). Hasta los periodos clásico y romántico, la música no adquirió cierta independencia estética y expresiva (Valls y Padrol, 1990, p. 22).

⁸ En el texto original en inglés y en orden, «figure» y «ground». Se han traducido según la terminología de la psicología de la Gestalt de donde se han tomado. Xalabarder (2005) explica que en el primer caso la música «se escucha» y que en el segundo «se oye».

Aplicada al cine, vuelve a cumplir un cometido específico, porque si no, no estaría ahí. En palabras de Barthes, «a narrative is never made up of anything other than functions: in differing degrees, everything in it signifies. This is not a matter of art (on the part of the narrator), but of structure» (1977, p. 89). El director del texto cinematográfico y el compositor de la banda sonora emplean cada obra musical con fines determinados, que los espectadores reconocen e interpretan (Nasta, 1991, p. 48).

Sin embargo, este significado no funciona por sí solo. Para que los espectadores se percaten de la música, tiene que llamarse la atención sobre ella. Esto puede hacerse de varias maneras, como a través de la repetición temática, los acordes inesperados, los contrastes expresivos entre la música y la imagen o la alternancia entre música y silencio. Además, se recuerda que la sincronía entre música e imagen tiene un carácter evocador o iterativo en vez de realista (*ibid.*, p. 55).

La lista de funciones de la música cinematográfica que se expone a continuación no pretende ser exhaustiva, sino mostrar la versatilidad de su uso y las convenciones a las que responde, relacionadas tanto con la industria como con los hábitos de los espectadores, que cambian a lo largo del tiempo. A modo de ejemplo, Adorno y Eisler (1976, p. 26) explican que, a principios del siglo XX, la escala de tonos enteros provocaba sorpresa en los receptores, pero que en la década de 1970 ya no surtía ningún efecto.

- **Función argumental:** la música permite comprender la acción cinematográfica, es decir, para entender el significado de una secuencia, el receptor ha de combinar la información que recibe del canal visual y del auditivo. Por ejemplo, marca la diferencia entre el mundo real y el irreal (Nasta, 1991, p. 46; Xalabarder, 2005; Martínez Martínez, 2015, p. 164). Nasta la denomina «implicative music» (1991, p. 58).
- **Función dramática:** la música aporta información nueva a la acción que no aparece en ningún otro elemento cinematográfico. Es el caso de música inquietante cuando aparece un personaje que más adelante se revelará como el villano (Adorno y Eisler, 1976, p. 34; Evans, 1979, p. 220; Xalabarder, 2005). Martínez Martínez la denomina «función simbólica» (2015, p. 164).
- **Función expresiva:** la música provoca emociones concretas en los receptores.
- **Función intensificadora:** la música refuerza otro elemento cinematográfico, como el diálogo o la imagen. Existe el riesgo de que distraiga la atención o de que sea redundante (Evans, 1979, p. 225; Xalabarder, 2005).

- **Función descriptiva:** la música aporta información sobre el espacio, el tiempo, la acción, el género de la película o los sentimientos de los personajes y sirve de referencia para los espectadores (Evans, 1979, p. 216; Valls y Padrol, 1990, p. 18; Xalabarder, 2005; Martínez Martínez, 2015, p. 163). Esta función depende del significado connotativo que infieren los receptores, que está relacionado con el contexto cultural y mediático en el que viven (van Leeuwen, 1999, p. 141).
- **Función conectora:** la música enlaza escenas o secuencias, es decir, contribuye a la continuidad narrativa al suavizar las transiciones visuales y argumentales (Evans, 1979, p. 231; Nasta, 1991, pp. 40, 57; Xalabarder, 2005). Martínez Martínez la denomina «función gramatical» (2015, p. 166). Chion (1999) relaciona esta función con la capacidad de la música para relacionar imágenes que, solo visualmente, no indican una sucesión temporal.
- **Función ornamental:** la música es un telón sonoro neutro sobre el que se desarrollan el resto de los elementos cinematográficos, por lo que los receptores apenas la registran (Prendergast, 1976, p. 205)

LA FUNCIÓN EXPRESIVA

La función expresiva merece una explicación más detallada porque, aunque «siempre se dice que la música libera o apacigua las emociones, [...] resulta difícil determinar con mayor precisión de qué emociones se trata» (Adorno y Eisler, 1976, p. 31). Para Prendergast (1977, p. 204), el efecto psicológico de la música es su mayor contribución al texto cinematográfico, a pesar de que sea sutil, abstracto y difícil de describir. Según Pérez-González (2014, p. 204), la intensidad y la calidad de la música son recursos semióticos que impactan en la percepción emocional de los consumidores del texto audiovisual.

No obstante, van Leeuwen (1999) expresa lo contrario, a través de las claras palabras de Stravinski (1936):

I consider that music is, by its very nature, powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature. If, as is nearly always the case, music appears to express something this is only an illusion and not a reality (Stravinski, 1936, p. 91; citado en van Leeuwen, 1999, p. 165).

En el caso de la música cinematográfica, resulta complicado negar su componente emocional. Sin embargo, el principal problema que impide una definición concreta de su

expresividad es el papel activo del receptor en su interpretación, que es, al menos parcialmente, subjetiva. La música es un lenguaje que se adquiere y se aprende en un contexto específico, por lo que cada receptor la interpreta de forma personal (Gorbman, 1998, p. 47). La cuestión es determinar el grado de esta variación y de generalización, no solo en términos de inferencia sino también de preferencia (Smith, 2003, p. 149).

Gustems (2012, p. 78; citado en Martínez Martínez, 2015, p. 159) proporciona una lista de las sensaciones que evoca cada instrumento basándose en la música romántica, debido a que los receptores conocen y aceptan sus códigos en el cine occidental. Por citar algunos ejemplos, indica que los instrumentos de cuerda evocan emotividad, que los de viento metal se relacionan con momentos enérgicos y triunfales y que los de percusión sugieren acción y hostilidad. En caso de que estos efectos de carácter general se correspondan con la percepción el profesional del SpS, este recurso puede servir de inspiración para describir la música cinematográfica de forma objetiva.

LAS CANCIONES CON LETRA

Las canciones con letra se tratan por separado porque, al incluir lenguaje verbal, el mensaje que comunican es más explícito y concreto que el de la música instrumental. En el texto cinematográfico pueden usarse tanto por la relación de la letra con el argumento –la cual que puede ser evidente o metafórica– como por el efecto evocador de una sensación o atmósfera concreta. No hay que olvidar el factor de la industria musical: en ocasiones, una canción se introduce en el texto audiovisual por lo que representa el artista que la interpreta o porque es un producto que será consumido fuera del contexto cinematográfico (Gorbman, 1998, p. 45; Johnson, 2018, p. 428). En estos casos, las canciones adquieren una relevancia especial (Igareda, 2012, p. 238), que habrá de tenerse en cuenta en la práctica del SpS.

Las diferentes categorías de análisis de la música cinematográfica a través del código lingüístico expuestas en este apartado sirven para definir las maneras en las que puede utilizarse la música y observar cómo esta opera dentro del texto audiovisual y en relación al resto de sus elementos (Lluís i Falcó, 2005, p. 159). Finalmente, se recuerda la utilidad de tener conocimientos generales sobre cine, ya que el uso que se hace de la música depende también de la época, la corriente artística, el género, el autor e incluso el país de producción del texto cinematográfico (Nasta, 1999, 12).

3. El subtulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva

El subtulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva o SpS comparte parte de sus características técnicas con el subtulado para normoyentes, por lo que se comenzará la sección tratando esta cuestión y su relación con la traducción audiovisual y la accesibilidad. Después, se exponen el concepto y la historia del SpS, así como la diversidad de los perfiles de sus usuarios y las características específicas de la modalidad. Finalmente, se describirá el tratamiento de la música cinematográfica en el SpS desde el punto de vista normativo y se destacará la importancia de la creatividad en la descripción musical.

3.1. LA ACCESIBILIDAD EN EL CONTEXTO AUDIOVISUAL

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

La traducción audiovisual se define como la modalidad de transferencia lingüística de un producto audiovisual (Perego, 2005, p. 7) y es intersemiótica y multimodal, conceptos que se definen a continuación. Según la clasificación de Bogucki (2013, p. 40, que a su vez se basa en Delabastita, 1989 y Zabalbeascoa, 2008), los canales semióticos en los que se compone el texto audiovisual son el visual y no verbal –la imagen–, el visual y verbal –en el que se incluyen los subtítulos–, el auditivo y no verbal –en el que se incluye la música– y el auditivo y verbal –el diálogo–. El subtulado, tanto intralingüístico como interlingüístico, es un caso de traducción diasemiótica, porque no emplea los mismos canales semióticos que el original.

En el caso del SpS, la información verbal y no verbal que se transmite a través del canal auditivo en el texto audiovisual se comunica visualmente a través del lenguaje escrito. Esto implica que, en el SpS se produce un cambio de modo, porque mensajes de naturaleza abstracta como los que emite la música se convierten en palabras concretas.

El modo se define como «a socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning. *Image, writing, layout, music, gesture, speech, moving image, soundtrack and 3D objects* are examples of modes used in representation and communication» (Kress, 2010, p. 79). Cada uno ofrece unas posibilidades diferentes de

transmisión de significado, por lo que se elige entre ellos dependiendo de la función que se quiera que cumplan. De esta forma, se logran objetivos comunicativos concretos para unos receptores determinados, teniendo en cuenta cómo los interpretarán. Un ejemplo del uso simultáneo de varios modos es el texto audiovisual, por lo que hay que considerar el efecto que tiene la elección determinados modos y canales en la narrativa (Ryan, 2004, pp. 1-2; citado en Vandaele, 2018, p. 230).

En cuanto a la relación entre el modo y el SpS, Kress (2010, p. 125) considera que se trata de un caso de transducción (*transduction* en la terminología original), que define como un tipo de traducción en el que las unidades de significado se transmiten a través de un modo diferente que en el material original. Es decir, ya que el contenido auditivo se transforma en lenguaje escrito en este tipo de subtítulo, se produce una adaptación de significado. Cabe destacar que esta no es la única ocasión en la que tiene lugar un proceso de transducción en el texto audiovisual. Por ejemplo, el paso entre el guion escrito a la imagen filmada ya es un cambio de modo.

La utilidad de considerar el SpS una modalidad de traducción audiovisual intersemiótica –del canal acústico al visual– y multimodal –del modo oral al escrito– es que los subtítulos pasan de ser recursos utilitarios a convertirse en elementos narrativos (Álvarez de Morales, 2015, p. 61). Mientras que el receptor del texto audiovisual en su versión original sin subtítulos dispone de tanto el canal visual como del auditivo para descodificar la información, que en ocasiones es redundante porque se expresa lo mismo a través de ambos canales, el usuario del SpS solo dispone del primero de ellos. Por tanto, los profesionales de SpS han de ser conscientes del valor narrativo de cada elemento que compone la narrativa audiovisual para elegir cuáles incluir en el subtítulo en función de su relevancia (Vandaele, 2018, p. 232).

EL SUBTITULADO

El subtítulo es una modalidad de traducción audiovisual diasemiótica en la que los elementos del canal acústico se transmiten de forma visual a través del lenguaje escrito, lo que implica la adaptación de las convenciones y las estructuras de un modo al otro. Además, el contenido ha de condensarse para mantener la sincronía con la imagen (Pérez-González, 2014, p. 16). Sus características generales son el uso del modo escrito, la inmediatez, la sincronía con la imagen y su naturaleza multimediática (Gottlieb, 1992, pp. 162-163; citado en Perego, 2005, p. 47).

Tradicionalmente, se distingue entre dos tipos de subtítulado: el intralingüístico y el interlingüístico. Para De Linde y Kay (1999, p. 1), la diferencia reside en los usuarios. En el primer caso, los subtítulos van dirigidos a las personas con discapacidad auditiva, y en el segundo, a las personas que no conocen la lengua del producto original. En ambos, los subtítulos proporcionan acceso al contenido audiovisual cuando los mensajes del canal acústico no se decodifican directamente. Estos usuarios, como se desarrollará en apartados posteriores, no se limitan a los grupos descritos por De Linde y Kay (1999), ya que hay múltiples situaciones en las que el acceso al canal acústico es limitado o inexistente.

Si bien es cierto que el subtítulado interlingüístico se enfrenta a problemas específicos de la transferencia lingüística, se está de acuerdo con Neves (2005, p. 30) cuando sostiene que las diferencias entre este y el intralingüístico se reducen si se pone el foco en el texto meta. Es decir, la lengua del texto origen es irrelevante mientras los subtítulos cumplan con las características específicas de la modalidad a la que pertenecen.

Los subtítulos intralingüísticos y los interlingüísticos comparten aquellas características que se derivan de la naturaleza del texto origen, que pueden resumirse en las restricciones espaciotemporales de visualización de los subtítulos, la sincronía con la imagen y el sonido, la inmediatez, la velocidad de lectura de los usuarios y la redundancia intersemiótica con el canal acústico (De Linde y Kay, 1999, pp. 6-7; Perego, 2005, p. 52). Además, los subtítulos han de seguir los requisitos técnicos del medio en el que se reproduce el contenido audiovisual. Por citar un ejemplo, la velocidad de lectura necesaria para procesar los subtítulos en una pantalla de cine es un 30 % mayor que en televisión (Perego, 2005, p. 36).

Los subtítulos pueden emplearse en cualquier tipo de contenido, medio y contexto, y estar dirigidos a personas con y sin discapacidades auditivas (Bartoll, 2004, p. 59), dentro de lo que se conoce como la accesibilidad a los medios audiovisuales, concepto que se trata a continuación en relación con la traducción.

LA ACCESIBILIDAD A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

El Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) define la accesibilidad a los medios audiovisuales o accesibilidad audiovisual (*media accessibility* en las fuentes en inglés) de la siguiente forma:

Entendemos por accesibilidad audiovisual la condición que deben de cumplir los medios audiovisuales para ser comprensibles y utilizables por personas con discapacidad sensorial. El subtítulo y la audiodescripción son herramientas básicas para proporcionar accesibilidad universal a los distintos medios audiovisuales, garantizando a los usuarios su derecho de acceso al ocio, a la cultura y a la información que se ofertan en la sociedad en distintas formas y lugares. (CESyA, 2016).

Sin embargo, esta caracterización restringe el concepto de accesibilidad a las discapacidades sensoriales y a dos modalidades, el SpS y la audiodescripción. Dado que en la actualidad se aplica en diversos campos y para diferentes usuarios, se considera que es necesaria una definición más amplia. Greco define la accesibilidad a los medios audiovisuales como «a set of theories, practices, services, technologies and instruments providing access to audiovisual media content for people that cannot, or cannot properly, access that content in its original form» (2016, p. 23).

Esto significa que la accesibilidad a los medios audiovisuales concierne a todas las personas y que abarca modalidades como el SpS en directo, la audiosubtitulación, la accesibilidad en la web, la lengua de signos, el *clean audio* y la lectura fácil o *Easy-to-Read* (Orero, 2016). Asimismo, este concepto puede aplicarse en diversas disciplinas y pone el foco en los usuarios para diseñar las prácticas que consideran adecuadas (Greco, 2016).

Pérez-González (2014, pp. 24-25) cita dos razones de la generalización de la accesibilidad a los medios audiovisuales. En primer lugar, la legislación en muchos países del mundo –que se trata en los siguientes apartados– exige una cuota mínima de contenidos accesibles en las televisiones públicas. En segundo lugar, los intereses económicos de la industria también influyen. Las empresas de producción y distribución de contenido audiovisual aprovechan la mayor capacidad de almacenamiento que proporcionan el DVD, el Blu-ray, las plataformas de *streaming* e internet para ofrecer varias modalidades de visionado, incluyendo aquellas que son accesibles, para aumentar el consumo y, con ello, los beneficios que obtienen. A estas causas Greco *et al.* (2016) añaden la labor de sensibilización social de las asociaciones de personas con discapacidad, la inclusión de la accesibilidad en los estudios universitarios y el aumento de las publicaciones sobre el tema como prueba de interés académico. Para Romero-Fresco (2013, p. 218), el siguiente paso es incluir la accesibilidad en el proceso de creación del texto audiovisual desde el comienzo y no en el último momento.

La inclusión de la accesibilidad a los medios audiovisuales en el campo de estudio de la traducción audiovisual ha sido cuestionada, ya que en los subtítulos intralingüísticos no se produce una transferencia lingüística y que los profesionales que realizan esta labor con frecuencia no tienen formación en traducción (Neves, 2005, p. 22). Es más, para Clark, crítico de la tesis de Neves (2005), introducir el SpS en la disciplina de la traducción es despreciar la modalidad y sus características propias: «Captioning is not translation, and, while “audiovisual translation” as a field of study may occasionally intersect with captioning, it is a fatal mistake to act as though [captioning is a variant of the “Platonic activity” of subtitling]» (Clark, 2006; citado en Zdenek, 2015, p. 108).

Sin embargo, esto se refuta a través del argumento de que el subtítulo interlingüístico para normoyentes y el SpS tienen una base común y que, por tanto, tiene sentido analizarlos desde la misma perspectiva de la traducción audiovisual (Remael, Reviers y Vandekerckhove, 2016, p. 252).

En el marco de este trabajo, se considera que las modalidades de accesibilidad a los medios audiovisuales pertenecen al campo de la traducción audiovisual porque su estudio se ha desarrollado en esta disciplina (Greco, 2016, p. 23). Sin embargo, se reconoce que es un concepto en constante evolución, debido a la interdisciplinariedad de sus aplicaciones y al desarrollo tecnológico, y que los límites no están definidos de forma rígida, ya que «continuous developments in text types and translation modes [...] blur the borders between what is traditionally considered (audiovisual) translation and media accessibility» (Remael, Reviers y Vandekerckhove, 2016, p. 256).

3.2. LA CARACTERIZACIÓN DEL SP S

Por lo expuesto en el apartado anterior, el SpS se define como una modalidad de traducción audiovisual accesible, interlingüística o intralingüística, diasemiótica y multimodal en la que la información sonora se transmite por escrito. Esta incluye el diálogo, los efectos sonoros, la música, la identificación de personajes y los elementos paralingüísticos. Cuando cumple una función relevante, también se incluyen indicaciones sobre el silencio (Zdenek, 2015, p. 34). En caso de que aparezcan en la imagen elementos discursivos en otro idioma, se traduce en los subtítulos (Díaz Cintas, 2010, p. 161; citado en Martínez Martínez, 2015, p. 75).

El SpS se diferencia del subtítulado para normoyentes por sus usuarios y sus características específicas, que se explican a continuación. Antes, sin embargo, se realiza un breve recorrido histórico desde sus orígenes hasta los últimos avances tecnológicos.

3.2.1. EL RECORRIDO HISTÓRICO DEL SPS

Como se ha mencionado anteriormente, los intertítulos pueden considerarse los antecedentes de los subtítulos para personas sordas y con discapacidad auditiva, por lo que su desaparición con la llegada del cine sonoro supuso un paso atrás en cuanto a la accesibilidad en los medios audiovisuales. Como señala Pereira-Rodríguez (2005, p. 163), todos los espectadores dependían de igual forma de los intertítulos para acceder a la información que no podría transmitirse a través del canal auditivo. A día de hoy, todavía no se ha vuelto a alcanzar el mismo nivel de igualdad de acceso a los textos audiovisuales.

Es necesario destacar que, en aquel momento, el SpS era parte de la posproducción cinematográfica, mientras que en la actualidad se añade en la fase de la distribución, lo que pone en evidencia la poca consideración de la que goza esta modalidad. Para Romero-Fresco (2013, p. 215), la accesibilidad debería ser un factor más del proceso de la creación cinematográfica, lo que favorecería la colaboración entre profesionales del cine y del SpS. Entre otras ventajas, estar presente en el proceso de edición sonora durante la fase de posproducción del texto audiovisual puede ayudar al profesional del SpS a priorizar entre los elementos sonoros para decidir cuáles describir y cómo hacerlo.

En 1920 se crearon los primeros subtítulos cinematográficos con el objetivo de introducir la traducción del diálogo en otro idioma en sincronía con la imagen (Pérez-González, 2009, p. 14; en Pérez-González, 2014, p. 46). En la década de 1970 se desarrollaron dos sistemas de forma paralela en Estados Unidos y Reino Unido para introducir los subtítulos en televisión, que sentarían las bases de la práctica actual. En el primer caso, se denominó *closed captioning* y, en el segundo, *teletext subtitling*. De hecho, el SpS se llama *closed captioning* en Estados Unidos y cuando se aplica al formato del DVD. En cambio, *subtitling for the d/Deaf and hard-of-hearing* (SDH) se emplea en Reino Unido, en Netflix y en los textos académicos (Neves, 2018, p. 83).

Los subtítulos del SpS se clasifican en función de lengua del texto origen – intralingüísticos o interlingüísticos–, el momento de su realización –en directo o en diferido–, la literalidad –editados o literales– y la opcionalidad. En el caso en el que se encuentran incrustados en la imagen, sin que exista la opción de desactivarlos, se

denominan subtítulos abiertos (*open captions*). En cambio, si son los usuarios quienes deciden si activarlos o no, se llaman subtítulos cerrados (*closed captions*).

Neves (2005, p. 109) menciona que la primera retransmisión de un programa con SpS tuvo lugar en la primera Conferencia Nacional de Televisión para Personas con Discapacidad Auditiva, celebrada en la Universidad de Tennessee en 1971. La colaboración entre las personas sordas y con discapacidad auditiva, los representantes de las cadenas de televisión y otros profesionales logró que en 1972 se emitieran los primeros programas de televisión con subtítulos abiertos en Estados Unidos. En 1980, las cadenas estadounidenses emitían tres horas de programación a la semana con subtítulos cerrados (Pereira-Rodríguez, 2005, p. 163). En España, los primeros SpS se emitieron en 1990 en Televisió de Catalunya y, en el mismo año, en Televisión Española (*ibid.*, 2005, p. 166).

El primer sistema de SpS en directo lo desarrolló en 1982 el National Captioning Institute (NCI) en Estados Unidos (Neves, 2005, p. 110). Esta modalidad requiere unas técnicas y estrategias diferentes a las del SpS en diferido, que quedan fuera del alcance del presente trabajo. Estos avances supusieron la generalización del SpS, gracias también a los esfuerzos de estandarización a nivel internacional y a la legislación que comenzó a entrar en vigor durante las décadas siguientes (Georgakopoulou, 2018, p. 516).

El siguiente gran desarrollo a nivel técnico llegó con el cambio de la televisión analógica a la digital a partir de 2006, debido a que se facilitó el proceso de activación y desactivación de los subtítulos cerrados (Neves, 2005, p. 116). Asimismo, la mayor capacidad de almacenamiento de formatos como el DVD y el aumento de producción de contenido audiovisual incrementaron la demanda de las modalidades accesibles (Georgakopoulou, 2018, p. 520).

En cuanto al reconocimiento del SpS como una modalidad adecuada para proporcionar acceso a la información y al entretenimiento a sus usuarios, un paso muy significativo fue el de la aprobación de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas en 2006, en la que se reconoce la accesibilidad como un derecho fundamental (Neves, 2018, p. 84).

En la actualidad, el SpS se emplea en cualquier medio –desde la televisión hasta las plataformas de *streaming*, pasando por el cine, el DVD y el Blu-ray– y producto audiovisual. Además, los usuarios pueden elegir entre una amplia variedad de modalidades en un mismo texto audiovisual en función de sus preferencias. Como preveía Neves (2005, p. 119), hoy en día la tecnología ha permitido la estandarización y generalización del SpS a nivel internacional. En estos momentos, la prioridad es aumentar

la cantidad de productos accesibles, para luego garantizar su calidad y, finalmente, lograr los dos objetivos de forma simultánea (Neves, 2018, p. 85).

Es importante no olvidar el factor comercial en la producción de SpS. Las productoras y distribuidoras eligen qué contenido subtitular y, por tanto, «media corporate structures are able to exercise a significant degree of political and ideological control over the reception of their audiovisual products, including their translated versions» (Pérez-González, 2014, p. 53). No obstante, la democratización de la cultura y los cambios en la distribución y consumo del contenido audiovisual han propiciado que los espectadores tengan más control sobre estos productos, a través de, por ejemplo, el *fansubbing*, modalidad de traducción audiovisual realizada por aficionados de carácter no oficial distribuida a través de internet.

3.2.2. LOS USUARIOS DEL SPS

Los estudios académicos sobre traducción audiovisual, al igual que en traducción en general, comenzaron a emplear la investigación empírica en la década de 1990. El foco de atención pasó del texto a sus receptores. Ya en 1995, Kovačič (citado en Orrego-Carmona, 2018, p. 367), advertía de que los subtituladores no tienen en mente a los usuarios reales, sino a una versión idealizada e inexistente de los mismos. Como consecuencia, los estudios de recepción sobre SpS han tratado de caracterizarlos con el objetivo de ajustar la práctica a sus necesidades de velocidad de lectura, procesamiento y comprensión de los subtítulos y preferencias personales.

El primer problema que se presenta al tratar de describir de forma general a los usuarios del SpS es la diversidad del colectivo. El SpS va dirigido, en primer lugar, a las personas sordas y a las personas con discapacidad auditiva, que se agrupan en una misma categoría a pesar de tener necesidades muy diferentes. Estas se derivan, entre otros factores, del grado de pérdida auditiva, el momento en el que se produjo y su causa.

Según los últimos datos oficiales publicados por el Instituto Nacional de Estadística (2008), en España residen 913 000 personas con deficiencias de oído, 17 700 con sordera prelocutiva, 30 900 con sordera postlocutiva y 840 500 con mala audición, lo que representa el 9,5 % de la población (Báez Montero y Soneira, 2010, p. 33). A nivel internacional, la Organización Mundial de la Salud (2019) afirma que hay 466 millones de personas con discapacidades auditivas –más del 5 % de la población– y estima que, en 2050, esta cifra aumentará a una de cada diez personas.

En segundo lugar, hay otros beneficiarios del SpS que no siempre se contemplan como usuarios potenciales. Son las personas que utilizan los subtítulos para aprender una lengua extranjera, las que no tienen acceso al canal auditivo por encontrarse en entornos ruidosos, las que residen en países con varios idiomas oficiales o las que tienen una comprensión reducida del lenguaje oral debido a dificultades cognitivas o de aprendizaje (Perego, 2005, p. 60; Looms, 2010, p. 21; Romero-Fresco, 2013, p. 207; Neves, 2018, p. 83). En resumen, «closed captioning can step in to provide access for a wide range of views, regardless of hearing ability» (Zdenek, 2015, p. XI).

La heterogeneidad de los usuarios del SpS dificulta la estandarización de la modalidad, porque no garantiza que los parámetros generales recomendados satisfagan necesidades tan diferentes. Esta disparidad también existe entre las personas sordas y las personas con discapacidad auditiva, que a menudo se incluyen en un mismo grupo a pesar de que existan diversos tipos de pérdida auditiva. Estos pueden clasificarse de la siguiente manera:

- En función de la localización en el oído de la causa de la pérdida auditiva, esta puede ser conductiva, neurosensorial, mixta o central;
- En función del momento de aparición de la pérdida auditiva en relación con la adquisición del lenguaje, esta puede ser prelocutiva (antes de adquirir el lenguaje oral), perilocutiva (mientras se adquiría) o postlocutiva (después de adquirirlo);
- En función de la causa de la pérdida auditiva, esta puede ser genética o exógena;
- En función del grado de pérdida auditiva, esta puede ser leve, media, severa o profunda. Se mide en el rango de decibelios que escucha una persona.

Además de estos parámetros físicos, hay factores sociales y lingüísticos que diferencian a las personas con discapacidades auditivas. Estos se manifiestan en la distinción en inglés entre los términos *Deaf* y *deaf*:

Basically, “deaf” simply refers to someone who cannot hear well enough to process aural information conveniently. Considering somebody “Deaf” means accepting the fact that that person belongs to the Deaf community that, even if a minority, has rules and codes of conduct that differentiate it from all others (Neves, 2005, p. 84).

Una de las mayores diferencias entre los subtítulos para normoyentes y para personas sordas y personas con discapacidad auditiva es la velocidad de lectura. Está comúnmente aceptado que las personas sordas adquieren el mismo nivel de comprensión lectora que los niños normoyentes de nueve años (Kyle y Pullen, 1985; citado en De Linde y Kay,

1999, p. 6), por lo que la velocidad con la que aparecen los subtítulos suele adaptarse a esta característica. Sin embargo, Neves (2005, p. 98) lo cuestiona al sugerir que un uso continuado del SpS puede aumentar la comprensión lectora en los adultos de este colectivo con el tiempo. En cuanto a las personas con discapacidad auditiva, la pérdida de la audición suele ser postlocutiva y no afecta a sus habilidades lectoras (De Linde, 1996, p. 182).

Además, hay una paradoja entre las preferencias de los usuarios del SpS y los resultados de ciertas investigaciones que miden su comprensión y velocidad de lectura (Neves, 2018, p. 86). Algunos estudios empíricos y de recepción sugieren que el SpS es más efectivo cuando la información lingüística está editada y permanece más tiempo en pantalla⁹. Sin embargo, los usuarios manifiestan que prefieren los subtítulos literales, a pesar de que el nivel de comprensión sea menor, porque perciben la edición como censura y porque para las personas con audición residual, leer algo diferente de lo que oyen es confuso¹⁰. Esto puede explicarse porque las preferencias están muy ligadas al hábito, definido como «arbitrary practices which have been more or less established in the opinion of the viewers» (Tsaousi, 2015, p. 244).

Es importante conocer las necesidades de los usuarios del SpS que se han expuesto en este apartado para crear unos subtítulos adecuados que transmitan a través del canal visual la misma información auditiva del texto cinematográfico original. Para ello, los profesionales del SpS han de tener un conocimiento profundo de la narrativa audiovisual para priorizar aquella información relevante para los usuarios, de modo que no sea excesiva y que favorezca la comprensión y el entretenimiento.

De este modo, podrá superarse la distancia que existe entre las condiciones sociales y lingüísticas de los usuarios del SpS y los profesionales del campo, cuyo caso más extremo es el del SpS interlingüístico. En él, los subtituladores no pertenecen ni a la cultura origen del texto ni a la meta del usuario, lo cual «places these professionals in the awkward position of producing a text for receivers whose cultural, linguistic and even physical conditions are substantially different from their own» (Neves, 2005, p. 152).

⁹ Véanse Cambra, Silvestre y Leal (2009, p. 434), Zdenek (2015, p. 56) y Szarkowska *et al.* (2016, p. 199).

¹⁰ Véanse De Linde y Kay (1999, p. 7), Neves (2008, p. 136) y Álvarez de Morales (2015, p. 58).

3.2.3. LAS CARACTERÍSTICAS DEL SP5

Bartoll define el SpS intralingüístico como una modalidad de traducción audiovisual «coberta, intralingüística, intrasemiótica, intercanal, visual, simultánea y síncrona» (2012, p. 44). La tabla siguiente resume las características de esta modalidad a partir de los parámetros que expone dicho autor (*ibid.*, p. 95, 108):

Tabla 2 – Características del SpS
(elaboración propia basada en la clasificación de Bartoll, 2012, pp. 95, 108).

Parámetros textuales	Parámetros pragmáticos	Parámetros técnicos
En función de la lengua del texto origen: - Interlingüísticos - Intralingüísticos En función del grado de edición: - Editados - Literales	Usuarios: - Personas sordas - Personas con discapacidad auditiva - Otros usuarios En función del momento de la elaboración: - En directo - En diferido En función de su autoría: - Profesionales - Aficionados	En función de su opcionalidad: - Cerrados - Abiertos

En el análisis del corpus del presente trabajo, los subtítulos que se analizan son intralingüísticos, en diferido, realizados por profesionales y cerrados. El grado de edición no es relevante para los subtítulos que describen la música, porque ponen en palabras un contenido originariamente no verbal. Además, las restricciones espaciotemporales son escasas y el subtitulador dispone de más libertad creativa.

A continuación, se detallan las características textuales y técnicas del SpS:

- **Características textuales**

- o Uso de acotaciones para identificar a los personajes y proporcionar información paralingüística –la entonación, el ritmo y el tono de la voz– y sonora (Bartoll, 2012, p. 108). En esta última se incluye la música.
- o Uso de léxico y sintaxis no marcados para facilitar la comprensión de los subtítulos y ajustarse a las restricciones de la velocidad de lectura (Santiago Araújo, 2004, p. 211).

- **Características técnicas**

- o Posición variable de los subtítulos: según la información que comunican, los subtítulos pueden colocarse a la derecha, centro o izquierda de la imagen y en las partes inferior y superior de la pantalla.

- Uso de colores: las normas recomiendan asignar el color amarillo al personaje principal, el verde al segundo personaje con mayor densidad de diálogo, el cian al tercero y el magenta al cuarto. El blanco se emplea para el resto de los personajes y efectos sonoros (Bartoll, 2012, p. 124).
- Restricciones temporales: se ha aceptado y extendido el uso de la regla de los seis segundos, que indica que un subtítulo puede permanecer en pantalla como mínimo un segundo y como máximo seis. Sin embargo, se ha sugerido que en el caso del SpS sean nueve segundos (Neves, 2008, p. 136).
- Restricciones espaciales: por regla general, en el subtítulo para normoyentes se dispone de 36 o 37 caracteres por línea en cada subtítulo en un máximo de dos líneas. Como afirma Pereira-Rodríguez (2005, p. 166), el número de caracteres en el SpS depende del tiempo de procesamiento de la información de sus usuarios. Sin embargo, no hay convenciones establecidas y se tiende a mantener los 37 caracteres en el SpS.

Cada una de estas características ha de cumplir con los principios de «acceptability, legibility, readability, synchronicity and relevance» (Neves, 2005, p. 121) para lograr un producto final de calidad. En otros requisitos, los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y el sonido, emplear una tipografía legible y cumplir con las convenciones ortotipográficas, así como utilizar diferentes estrategias cuando sea necesario para omitir o añadir información.

Bartoll (2012, pp. 150-157) cita la omisión y la condensación como las dos estrategias principales del subtítulo para normoyentes que se aplican en el SpS. Perego (2005, p. 119), basándose en las clasificaciones de Gottlieb (1992), Lomheim (1995 y 1999) y Kovačič (1994), proporciona una lista más exhaustiva: la expansión, hiperonimia o generalización; la transposición; la imitación; la transcripción; la reducción, hiponimia o especificación; la condensación; la omisión; la sustitución; y la neutralización. Finalmente, Neves resume el criterio de edición de la siguiente forma: «omit what is redundant and add what is relevant» (2007a, p. 95).

En definitiva, el objetivo del SpS es transmitir la información del canal auditivo a través de los subtítulos en función de los parámetros y de las convenciones establecidas en la modalidad. Para ello, se emplean unas estrategias concretas, cuya finalidad es satisfacer las necesidades heterogéneas del mayor número posible de usuarios.

3.3. LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA EN LAS NORMAS DEL SpS

La música se subtitula en el SpS de acuerdo con las características textuales y técnicas de esta modalidad, que se derivan de las necesidades de sus usuarios. Las legislaciones, normas y pautas establecidas en diferentes países del mundo regulan y estandarizan la práctica. Sin embargo, no abordan en profundidad las diferentes funciones de la música ni el aspecto subjetivo de su interpretación y consiguiente descripción.

El concepto de norma, aplicado al campo de la traducción a través de la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990), está estrechamente relacionado con la práctica y, por tanto, con lo que se considera adecuado e inadecuado a nivel social. Toury describe las normas como «the translation of general values or ideas shared by a certain community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate– into specific situations, providing they are not (yet) formulated as laws» (1978, pp. 83-84).

A pesar de que es común que las normas vayan ligadas a la legislación, o que al menos la motiven, no han de confundirse. Las normas no son de cumplimiento obligado, por lo que pueden ignorarse si se consideran inadecuadas para la práctica. Esto ni resulta en una sanción ni les resta validez, ya que pueden aplicarse en otros casos (Karamitroglou, 2000, p. 17).

Es importante también distinguir entre convenciones y normas. Mientras que las primeras no son explícitas y se basan en el conocimiento de las convenciones del modo, el mercado, el producto y los usuarios, las segundas están estructuradas de forma sistemática y ofrecen soluciones –de forma más o menos clara y sin ser absolutas– a problemas recurrentes. Las convenciones pueden estandarizarse en normas, que, en algunos casos, se convierten en legislación (*ibid.*, p. 19).

La función de las normas depende de la institución u organismo que las promulga y del ámbito en el que se aplican. En el caso del SpS, las normas estandarizan la práctica, que se considera parte del proceso industrial de la producción audiovisual (Johnson, 2018, p. 426). Los actores que emiten las normas son, entre otros, las cadenas de televisión y las asociaciones de personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Idealmente, las normas deberían elaborarse teniendo en cuenta la experiencia y las preferencias de los usuarios y profesionales del SpS, así como los resultados de las investigaciones académicas.

A modo general, el objetivo final de una norma es garantizar la calidad del objeto que trata, que juzgarán, en última instancia, sus usuarios. La estandarización identifica

las buenas prácticas y regula la producción de los subtítulos (Neves, 2018, p. 88) y su uso repetido genera expectativas. Por último, hay una parte creativa en el proceso que permite encontrar soluciones efectivas para los problemas que no están contemplados en las normas.

A continuación, se ofrece una perspectiva general del estado de cuestión de la descripción de la música cinematográfica en el SpS desde un punto de vista normativo. Las normas que se han seleccionado están consolidadas a nivel internacional y se ha partido de la información disponible en el *Accessometer* de la *Media Accessibility Platform* (MAP), que muestra la legislación, normas y pautas (*legislation, standards y guidelines*, en el texto original) de cada país. De algunos de ellos no hay información, lo cual puede significar o que no existe ningún documento sobre accesibilidad o que no se ha añadido al MAP. En el Anexo I se incluye una tabla que resume las normas aquí descritas.

UNE 153010:2012 (ESPAÑA)

La primera norma sobre SpS en España se publicó en 2003 bajo el nombre *UNE 153010, Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidades auditivas. Subtitulado a través del Teletexto* y era específica para el contenido televisado. En 2012, entró en vigor una nueva norma que sustituye a la anterior y que se aplica al resto de medios audiovisuales, la *UNE 153010:2012, Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Además, la *Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual* reconoce el derecho de las personas con discapacidad visual o auditiva al acceso al contenido audiovisual. Entre sus objetivos se encuentra la fijación de una cuota mínima de contenido subtitulado en SpS, que en 2013 era del 90 % para las cadenas de televisión públicas y del 75 % para el resto de los canales.

La UNE 153010:2012 contiene una sección específica sobre música (pp. 15-16) en la que se define que su importancia en la trama es el criterio que determina si se subtitula o no. En caso afirmativo, se deben incluir uno o más de los siguientes elementos: «a) el tipo de música; b) la sensación que transmite; c) identificación de la pieza (título, autor...)» (AENOR, 2012, p. 15). El formato que se ha de seguir es el del efecto sonoro, es decir, «en la parte superior de la pantalla, entre paréntesis, la primera letra en mayúsculas y el resto en minúsculas» (*ibid.*, p. 15).

En cuanto a la letra de las canciones, ha de incluirse cuando sea relevante para la trama y ha de estar en el mismo idioma que el resto de los subtítulos. Para señalar que se trata de una canción, se añade una almohadilla (#) al principio y al final de la letra. Finalmente, si son los personajes los que cantan, han de identificarse del mismo modo que cuando se trata de diálogo (*ibid.*, pp. 15-16).

La primera limitación de esta norma es que no ofrece una clasificación de los tipos de música cinematográfica ni una enumeración de las funciones y sensaciones que requiere que se describan. En segundo lugar, tampoco se incluye ninguna pauta para distinguir cuál es la música relevante para la trama que se ha de priorizar, delegando esta responsabilidad en la interpretación y creatividad de los subtituladores. Por último, los ejemplos que se incluyen son escasos, apenas cinco en todo el documento: «(Música disco), (Música clásica)» (*ibid.*, p. 13); «(Música rock), (Adagio de Albinoni), (Música de terror)» (*ibid.*, p. 15). Parece que con «tipo de música», la norma se refiere a género musical, aunque no se indica el grado de especificación técnica recomendada —¿forma parte el *adagio* de la cultura general?—.

BBC SUBTITLE GUIDELINES (REINO UNIDO)

Reino Unido fue uno de los países impulsores del SpS y cuenta con legislación vigente para asegurar la accesibilidad del contenido audiovisual. La cadena de televisión pública del país, la British Broadcasting Corporation (BBC), tiene unas pautas detalladas para realizar el SpS en las que se incluye una sección específica sobre la música y las canciones.

Las *BBC Subtitle Guidelines* indican que la música diegética y relevante en el argumento ha de subtitularse de forma descriptiva y con todas las letras en mayúsculas. Por ejemplo, «SHE WHISTLES A JOLLY TUNE». Si la música es no diegética, se incluye el título de la pieza precedido por una etiqueta que lo identifique como elemento sonoro. Por ejemplo, «MUSIC: “The Dance of the Sugar Plum Fairy” by Tchaikovsky».

En caso de que la música no sea conocida y su función sea crear una atmósfera o un efecto dramático, no ha de incluirse en el SpS. Si, en cambio, la música no es parte de la acción, pero es esencial para entender el argumento, ha de indicarse en los subtítulos. Por ejemplo, «EERIE MUSIC».

En cuanto a las canciones con letra, se recomienda subtitularlas marcándolas con una almohadilla (#). Sin embargo, no han de incluirse en los subtítulos cuando la información

visual se considere especialmente relevante o cuando estén intercaladas con el diálogo y puedan dar lugar a confusión.

Los aspectos positivos de esta norma son que distingue entre música diegética y no diegética y que especifica la manera en la que se ha de subtítular en cada caso, lo que puede resultar útil para los profesionales del SpS. Además, es clara con el formato de los subtítulos. No obstante, presenta dos limitaciones importantes: no indica cómo distinguir si la música es relevante para el argumento y el criterio de clasificar las piezas musicales en función de si son «well known or identifiable in some way» no es lo suficientemente concreto como para ser práctico.

Por último, no se está de acuerdo con que no se subtitule la música de fondo porque no se considere importante, ya que implica que, en vez de ser un elemento del texto audiovisual que se ha introducido con un objetivo concreto como los demás, es un añadido innecesario y molesto. Adorno y Eisler ya criticaban esta postura en 1976: «En su inclinación a desvanecerse de inmediato, la música, sin embargo, renuncia a ese derecho que constituye en el cine su inevitable pecado capital: el de estar ahí» (1976, p. 143). Aunque es cierto que si hay restricciones espaciotemporales o interrumpe el diálogo describir la música no resulta una prioridad, no deberían desestimarse sus funciones y aportaciones al texto audiovisual.

ATSC STANDARD, CAPTIONS AND SUBTITLES (A/343) (ESTADOS UNIDOS)

En Estados Unidos, el Twenty-First Century Communications and Video Accessibility Act (2010) regula la accesibilidad tanto en la televisión como en internet. La norma *ATSC standard, captions and subtitles (A/343)* (2016) indica que «Closed Captions [...] provide additional or interpretive information, [...] along with any significant music or sound effects» (p. 22). Sin embargo, no se incluye información más precisa, por lo que no se considera un recurso útil para describir la música en el SpS.

La importancia de esta norma reside en que su uso está muy extendido, ya que se emplea en más países además de Estados Unidos, como Corea del Sur, Guatemala y la República Dominicana.

CLOSED CAPTIONING STANDARDS AND PROTOCOL FOR CANADIAN ENGLISH LANGUAGE TELEVISION PROGRAMMING SERVICES (CANADÁ)

En Canadá, las normas vigentes del SpS son *Closed Captioning Standards and Protocol for Canadian English Language Television Programming Services* (2012a) en la programación en inglés y *Normes universelles du sous-titrage audiovisuel des télédiffuseurs canadiens de langue française* (2012b) en la programación en francés. Ya que ambas normas son idénticas, excepto por el idioma, se ha escogido extraer las citas de la primera.

Esta norma dedica una sección completa a los subtítulos descriptivos que transmiten información no lingüística. Se especifica que solo se han de incluir aquellos sonidos que sean «absolutely central to story development of a viewer's understanding of dialogue» (Canadian Association of Broadcasters, 2012a, p. 15), lo que significa que cierta música se considera accesoria y, por consiguiente, innecesaria. También se aconseja evitar editar el contenido de los diálogos en los subtítulos para incluir la descripción de la música.

Resulta muy positivo que el criterio para determinar si el sonido no lingüístico ha de subtitularse o no esté basado en una jerarquización explícita. En primer lugar, se han de priorizar los más relevantes para el desarrollo de la narración. En segundo lugar, se encuentran los elementos importantes, pero no esenciales, como son, por ejemplo, las descripciones paralingüísticas. En tercer y último lugar, se encuentran los sonidos no diagéticos e incidentales, que solo se incluyen si las restricciones espaciotemporales lo permiten.

La letra de las canciones ha de subtitularse si se entiende y ha de añadirse una corchea (♪) al principio y al final de cada subtítulo. En cambio, si la letra es inaudible o inexistente, la música se describe lingüísticamente, como, por ejemplo: «(Music): ('60s rock instrumental)» (*ibid.*, p. 25). En cuanto al formato, los subtítulos musicales han de estar entre paréntesis y escritos en minúscula.

Como curiosidad, esta norma considera que el uso de colores como único método de identificación de los personajes es insuficiente. El color ha de ir acompañado de etiquetas con los nombres de los personajes y situarse en el lado de la pantalla en el que estos se encuentren (*ibid.*, p. 14).

GUIA DE LEGENDAGEM PARA SURDOS. VOZES QUE SE VÊEM (PORTUGAL)

Neves (2007b), autora de las pautas *Guia de Legendagem para Surdos. Vozes que se vêem* dirigidas al contexto portugués, dedica un apartado completo al tratamiento de la música en el SpS. Comienza diferenciando entre música incidental, diagética –o

temática– y canciones (Neves, 2007b, p. 73), al igual que otras normas previamente citadas, porque cada una de estas categorías se trata de manera diferente. Además, recuerda la importancia de tener en cuenta la música en la práctica del SpS, ya que «a pessoa com surdez tem o direito a receber informação sobre a componente musical de forma a activar a sua audição residual, a sua memória auditiva ou desenvolver uma competência musical de carácter cultural» (*ibid.*, p. 74).

Según esta norma, el subtítulo que acompaña a la música incidental –también llamada de ambiente o de fondo– puede incluir una interpretación del efecto que produce. Por ejemplo, «(♪) (tensão no ar)” o «(♪) (ambiente descontraído)» (*ibid.*, p. 74). La música diegética o temática, en cambio, ha de ser mucho más precisa en su descripción, ya que ha de indicar tanto su función como sus cualidades sonoras. Neves proporciona ejemplos creativos para ilustrar este caso: «(♪ tema Maria e José) (ritmo alegre – cantado em inglês)» o «(♪ tema Ana) (música triste – com sons de mar)» (*ibid.*, p. 75).

Si la música es conocida, ha de indicarse su título y autor, con el objetivo de activar lo que Neves llama la *audición cultural*. También recomienda, si las restricciones espaciotemporales lo permiten, incluir comentarios sobre el carácter de la música: «(♪) (ritmo acelera)», «(♪) (entram violinos – romántico)» o «(♪) (música explode em intensidade)» (*ibid.*, p. 76). Como se observa en los ejemplos, la música se introduce con una corchea entre paréntesis. La descripción también ha de estar entre paréntesis y en color cian. Si el sistema de SpS no permite utilizar la corchea, se reemplaza por una almohadilla.

En cuanto a las canciones con letra, esta ha de incluirse si es relevante para la trama. Si continúa sonando cuando se introduce un diálogo, se ha de marcar con puntos suspensivos, como muestra el siguiente ejemplo: «(♪...) (Vamos a jantar, António?)» (*ibid.*, p. 77). Si la letra está en un idioma diferente al de los subtítulos, ha de indicarse que es una traducción: «(♪) (cantado em francês) Não me abandones.» (*ibid.*, p. 77). En ciertos casos, como si la canción va a ser comercializada en su lengua original, la letra puede mantenerse en este idioma, o incluso incluir la letra original en verde y su traducción en cian cuando hay una intención didáctica (*ibid.*, p. 78). Los subtítulos de la letra de las canciones, además, han de estar alineados a la izquierda.

Con este resumen se ha tratado de mostrar lo completa que es la guía propuesta por Neves, que aboga por una descripción detallada de la música cuando sea posible, empleando adjetivos concretos y descriptivos, y un tratamiento creativo de los mismos. Aunque no sea una norma oficial vigente en Portugal, el nivel de detalle que recomienda

en las descripciones de la música es muy positivo y, además, favorece las soluciones creativas sin ser demasiado técnicas. Sin embargo, resultaría útil contar con unos criterios de priorización de los elementos sonoros no lingüísticos para homogeneizar la práctica.

DESCRIPTORES MUSICALES DE LA SBS (AUSTRALIA)

Australia es un país en el que los estudios sobre accesibilidad están en auge y que cuenta con legislación específica para garantizarla en los medios audiovisuales. La mayor aportación al objetivo de este trabajo proviene del canal de televisión público Special Broadcasting Service (SBS) que, a pesar de no contar con normas o pautas de SpS de acceso público, ha elaborado un glosario de adjetivos, instrumentación, estilos y oraciones con los que describir la música. Responde a la necesidad manifestada por Pereira-Rodríguez (2005, p. 25), Lorenzo (2010, p. 141) y Martínez Martínez (2015, p. 107) de unificación del tratamiento de la música en el SpS, basada en la creatividad de los subtituladores.

Esta información viene detallada en el Apéndice 6 del trabajo *Buscando a Nemo: propuesta de subtitulado para sordos a partir del análisis crítico de cuatro casos reales* (2004, pp. 220-225) de Prada, que se cita con frecuencia en la bibliografía consultada. Sin embargo, ningún documento proporciona ejemplos del catálogo, probablemente porque este se puso a disposición de la autora de forma personal por parte de la SBS.

Prada incluye una lista de estos descriptores musicales en inglés junto a una propuesta de traducción en español. Se citan algunos ejemplos a modo ilustrativo, por lo que se recomienda consultar el estudio original para apreciar realmente la versatilidad, creatividad y utilidad de este catálogo:

Airy (etérea), *ambient* (ambiental), *brisk* (dinámica), *guitar riffs* (*riff* de guitarra), *hypnotic* (hipnótica), *languid* (lánguida), *lively* (vivaz), *meditative* (meditativa), *menacing* (amenazadora), *mesmerising* (cautivadora), *momentous* (trascendental), *moody* (deprimente), *music quickens* (aceleración de la música), *music soars* (*crescendo*), *nostalgic* (nostálgica) *out-of-tune* (desafinada), *percussive* (de percusión), *soothing* (tranquilizadora), *spirited* (enérgica), *strings* (de cuerda), *tense* (tensa), *uneasy* (inquieta), *urgent* (apremiante), *whimsical* (enigmática), *woodwind* (viento madera).

(Ejemplos en Prada, 2004, pp. 220-225).

Como se observa, algunas de estas descripciones requieren una labor importante de interpretación por parte del subtitulador, lo que también implica subjetividad. Por tanto, es importante mantener el equilibrio entre explicitar la función de la música y constatar

evidencias, lo que impide que los usuarios infieran su propia interpretación del mensaje que les transmite la música.

Lamentablemente, no ha sido posible acceder a las normas internas de SBS porque no se encuentran disponibles en internet de forma pública. La única información sobre el contenido que se ha encontrado es la que proporciona Prada, que afirma que se introduce el nombre del autor de la canción entre paréntesis antes reproducirse su letra en los subtítulos. Si la música es ambiental, se ha de incluir el título de la canción o describirla «de la mejor manera posible» (Prada González, 2004, p. 48). Resultaría muy interesante conocer los criterios de esta cadena para determinar qué tipos de música se consideran relevantes para incluirlas en los subtítulos.

En cuanto al formato, la página web de la cadena indica que el color, la fuente y el tamaño de los subtítulos se han establecido en función de los resultados de las investigaciones sobre el SpS, que muestran que las letras amarillas con borde negro son las más adecuadas porque proporcionan un gran contraste. No obstante, no hay información concreta el formato de los subtítulos de SpS en general o de aquellos que describen la música.

3.4. SUBJETIVIDAD INTERPRETATIVA Y CREATIVIDAD DESCRIPTIVA

En el apartado anterior se ha mostrado que las pautas sobre música en las normas del SpS son escasas y que, en la mayoría de los casos, se limitan a recomendar que se indique su presencia. Sin embargo, se considera que debería incluirse información que permita a los usuarios interpretar el mensaje que expresa la música mediante estrategias de expansión y explicitación, como recomienda Neves (2010, p. 126). Además, se está de acuerdo con Martínez Martínez (2015, p. 126) en cuanto a que la terminología de la descripción de la música ha de ser coherente y objetiva.

No obstante, el proceso de escucha es, en parte, subjetivo y está sujeto al contexto del texto audiovisual. Aun así, Chion (1999) critica los extremos de reducir el sonido a una interpretación completamente personal o de convertirlo en un objeto cuyas cualidades son cuantificables. En su lugar, el sonido debería considerarse «un objeto al que no se trata de encontrar [...] sino de constituir culturalmente, mediante un acto de atención y, a la vez, de nominación» (*ibid.*, p. 394).

Por tanto, los subtituladores han de mantener el equilibrio entre objetividad y subjetividad, convirtiéndose en «ideal readers [...] who listen closely, size up the

situation, and determine the best way to convey its meaning» (Zdenek, 2015, p. XVI). Para ello, han de ser conscientes de la función semiótica de los elementos acústicos e incluir los prioritarios en los subtítulos. Posteriormente, han de emplear las palabras adecuadas para su descripción en función del contexto de la escena, el objetivo, el género, los espectadores y su interrelación con el resto de los componentes del texto audiovisual (*ibid.*, p. 5).

Los profesionales del SpS, como no obtienen demasiada ayuda de las normas, han de ser creativos para que los subtítulos cumplan la misma función que la música a la que sustituyen (Neves, 2005, p. 158). Han de tener en cuenta también las necesidades de los usuarios, ya que un exceso de tecnicismos o de lenguaje ornamentado pueden ir en detrimento de la comprensión.

En definitiva, describir la música en el SpS es un proceso de selección, interpretación y equilibrio entre la intención concebida por los creadores del texto audiovisual y las necesidades y preferencias de los usuarios, y no una transcripción neutra de sonidos en palabras.

4. Metodología

Una vez analizadas las diversas maneras de describir la música cinematográfica y su tratamiento en el SpS desde el punto de vista normativo, en esta sección se expondrá la metodología que se emplea en el análisis del corpus del siguiente apartado. Se trata de un estudio empírico observacional porque se han utilizado productos reales que están siendo comercializados en el mercado. De él se derivan diversas conclusiones que tienen como objetivo describir el campo que se estudia (Chesterman y Williams, 2002, pp. 58-63) y que pueden ayudar a avanzar en el conocimiento. Para el análisis de datos se ha empleado una metodología mixta, debido a que el análisis es de tipo cuantitativo y cualitativo.

4.1. SELECCIÓN DEL CORPUS

Para seleccionar los textos del corpus, se ha tenido en cuenta, por un lado, que la música cumpliera diversas funciones para cubrir el rango de posibilidades expuesto en el apartado 2.4.4. Por otro lado, el SpS de cada texto debía tratar la música de manera diferente, independientemente del idioma de los subtítulos, siempre y cuando estos fueran intralingüísticos¹¹. Además, se ha intentado que fueran lo más diversos posibles en cuanto a características técnicas como el género, el país de producción y la empresa o plataforma de distribución. Se han excluido de la búsqueda las películas infantiles por encontrarse fuera del alcance de esta investigación, ya que características como la velocidad de lectura y el léxico del SpS difieren respecto a los subtítulos para adultos. Debido al número limitado de páginas del presente trabajo y al tiempo disponible, se ha restringido la cantidad de textos cinematográficos que componen el corpus a cuatro en español y a uno en inglés.

En el caso de los textos en español, tenían que ajustarse o a la norma UNE 153010:2003 o a su actualización, la UNE 153010:2012, para situarlos a un mismo nivel comparativo y asegurar que los subtítulos fueran recientes. En cuanto al texto en inglés, se ha seleccionado porque su particular uso de la música es de gran interés para este trabajo, a pesar de estar en un idioma diferente al resto de las películas analizadas. Sigue la normativa específica de Netflix, la plataforma que lo distribuye.

¹¹ En los textos con SpS en español, el análisis parte del doblaje a este idioma porque es la práctica habitual en España, ya que facilita la comprensión de las personas con audición residual (Lorenzo, 2010, p. 123). En el caso del texto con el SpS en inglés, el audio empleado es el original, también en inglés.

La búsqueda se realizó de tres maneras diferentes para abarcar la mayor cantidad de contenido posible. En primer lugar, se buscaron recursos en DVD en Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC), a través del cual se accede al catálogo de las bibliotecas y archivos de once universidades. En la búsqueda avanzada, se introdujeron los siguientes parámetros: «Paraula clau: “castellà per a sords”», «Tipus de Material: Vídeo, DVD»; «Cercar i Ordenar: ordenat per data», «Any: de 2003 a 2019». De este modo se recuperaron 371 resultados en total, compuestos por películas, series y documentales. Algunos de ellos están repetidos porque hay copias en varias universidades. Dados los objetivos de este trabajo, solo se tuvieron en cuenta los materiales cinematográficos.

En segundo lugar, se consultaron las páginas web de dos asociaciones de personas con discapacidad auditiva. La Confederación Española de Familias de Personas Sordas (FIAPAS) cuenta con una lista de 65 películas en DVD disponibles en las videotecas de sus sedes. La mayor parte de ellas están dirigidas al público infantil y se estrenaron hace más de quince años, por lo que no se ajustan a ninguna de las normas UNE 153010. El Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) ha elaborado una base de datos con el contenido con SpS y audiodescripción, llamada SÁBADO, para facilitar la búsqueda de títulos con estas características. Sin embargo, su acceso no es público y no se ha podido consultar durante el desarrollo del presente trabajo.

En tercer lugar, se consultó la plataforma de *streaming* Netflix, que no permite una búsqueda avanzada por años de realización o por idioma ni la búsqueda de películas con SpS. Para encontrarlas, se ha de introducir en el buscador «CC» o «closed captions» y comprobar cada resultado uno a uno para saber en qué idioma se encuentran los subtítulos, un proceso laborioso y poco eficiente.

Cabe destacar que también se buscó en los catálogos de diversos establecimientos que distribuyen material audiovisual, tanto en DVD como en Blu-ray, pero no es posible filtrar los resultados para que solo aparezcan los que contienen SpS. Este método se descartó debido a la dificultad de la búsqueda.

En definitiva, el CCUC es el recurso que ha resultado más útil para seleccionar los textos con SpS en español, que se han consultado en formato DVD. En cuanto al texto con SpS en inglés, se ha accedido a él a través de Netflix. La siguiente tabla resume las características de los textos que forman el corpus. Las películas se encuentran en orden ascendente según el nivel de detalle con el que se describe la música en el SpS:

Tabla 3 – Películas seleccionadas para el análisis de la práctica del SpS (elaboración propia).

Título	Director/a	Año	País de producción	Distribuidora en España
<i>Descifrando Enigma</i>	Morten Tyldum	2015	Estados Unidos y Reino Unido	Tripictures S.L.
<i>Intocable</i>	Olivier Nakache y Éric Toledano	2012	Francia	A Contracorriente Films S.L.
<i>La isla mínima</i>	Alberto Rodríguez	2014	España	Warner Bros. Pictures España
<i>Copying Beethoven</i>	Agnieszka Holland	2006	Estados Unidos y Alemania	Notro Films
<i>Baby Driver</i>	Edgar Wright	2017	Estados Unidos y Reino Unido	Netflix

No se han incluido los créditos de las empresas o personas que han realizado los subtítulos del SpS porque no se ha encontrado dicha información. Se ha partido de la presuposición de que incluir distribuidoras diferentes aumentaría la probabilidad de que los subtítulos analizados fueran heterogéneos en cuanto a su producción. Y, efectivamente, el tratamiento que se hace de la música en cada texto difiere en gran medida de uno a otro, por lo que podría pensarse que el SpS lo han realizado diferentes empresas, aunque no se haya podido verificar.

4.2. PARÁMETROS DE ANÁLISIS DE LA TRANSCRIPCIÓN MULTIMODAL

Para este trabajo se ha empleado el modelo de transcripción multimodal creado por Thibault (2002) y desarrollado por este mismo autor junto con Baldry (2006), y se ha adaptado al análisis del tratamiento de la música en el SpS. El objetivo de la transcripción multimodal es mostrar simultáneamente y en orden cronológico todos los elementos que componen un texto que combina varios canales semióticos para revelar «the way information is divided into blocks and the way these blocks relate to metafunctional organisation and the constant changes in this metafunctional organisation as the text flows in time» (Baldry y Thibault, 2006, p. 49). De este modo, se aprecia el significado narrativo de los aspectos técnicos del texto y del contenido que se comunica explícitamente a través de los canales visual y acústico. Su análisis puede ayudar a identificar cuál es la información relevante que ha de incluirse en el SpS (Pérez-González, 2014, p. 297).

La mayor ventaja de la transcripción multimodal es la profundidad descriptiva que se alcanza, pero requiere una gran inversión de tiempo, espacio y atención (Deckert, 2013, p. 69). Además, se basa en la interpretación –subjetiva hasta cierto punto– de quien realiza el análisis, que tal vez no coincida con la intención del creador del texto (Baldry y

Thibault, 2006, p. 183). A pesar de estas limitaciones, se considera que la transcripción multimodal es adecuada para mostrar el tratamiento de la música en el SpS en el marco de este trabajo porque, al representar simultáneamente el canal visual y el acústico, es posible evaluar la adecuación de los subtítulos dentro del contexto específico en el que se integran.

El modelo original de Baldry y Thibault (2006, pp. 174-180) se compone de una tabla de seis columnas en las que se anotan los siguientes elementos: la numeración de la fila; el momento en horas, minutos o segundos en el que comienza la escena analizada; una imagen de la misma; su descripción selectiva en términos visuales; la acción cinética que tiene lugar, manifestada por los movimientos corporales de los actores; y la banda sonora que se compone por el diálogo, la música y otros sonidos, que se analizan en conjunto porque se considera que están integrados semióticamente en el texto multimodal de la misma manera.

Para adaptarlo al tratamiento de la música en el SpS se ha creado la siguiente plantilla, que se inspira también en la aplicación pionera de la transcripción multimodal al SpS realizada por Neves (2010), en el estudio de frecuencias de etiquetado de un corpus fílmico de Martínez Martínez (2015) y en el estudio sobre las funciones musicales en un corpus multilingüe de audioguías de Fina (2017). Como puede observarse, se ha priorizado la relación entre la música y el SpS:

Tabla 4 – Plantilla de transcripción multimodal adaptada al tratamiento de la música cinematográfica en el SpS (elaboración propia basada en el modelo de Baldry y Thibault, 2006).

T	Cuadro					
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo

En adelante, se denomina *incidencia musical* o simplemente *incidencia* a cada una de las ocasiones en la que se emplea la música en los textos cinematográficos del corpus. Cada incidencia tiene una duración determinada dentro del texto, que oscila entre estar presente durante varias escenas o tan solo unos segundos. Para representar este dinamismo en el medio estático del trabajo, se indica en horas, minutos y segundos el momento en el que la obra musical comienza a sonar. Asimismo, para ilustrar su contexto, se incluye uno de los cuadros en los que está sonando. Si la música se trata en el SpS, el

cuadro reproducido es en el que aparece el subtítulo. Si se omite, el cuadro es aquel en el que comienza a sonar la música.

Dicho de otro modo, cada tabla de transcripción multimodal del análisis del corpus representa el conjunto de imágenes y sonidos que hay en pantalla cada vez que aparece música en el texto cinematográfico. A continuación, se explica el contenido de cada celda:

- **T** (tiempo). Se numera la incidencia y se anota el momento en el que comienza en horas, minutos y segundos.
- **Cuadro**. Se inserta una captura de pantalla de la imagen que aparece en el tiempo indicado en la columna anterior.
- **Imagen**. Se describe la posición de la cámara, el plano y los objetos de la escena. La posición de la cámara y el plano expresan el nivel de implicación del observador respecto a los personajes y a la acción, que varía entre los extremos de la empatía y de la indiferencia. Se consideran objetos aquellos elementos físicos presentes en la escena y relevantes a nivel narrativo, sean animados, inanimados, concretos o abstractos, como los personajes, los objetos que manipulan y el espacio y el tiempo en el que se encuentran.

El objetivo de destacar estas cuestiones es mostrar el contexto técnico y narrativo de la escena. Se emplean las siguientes categorías, que se basan en la terminología cinematográfica en español de Feldman (1995, p. 50), Fernández-Díez y Martínez-Abadía (1999, pp. 32-35, 56-60), Katz (2000, pp. 159, 279) y Mercado (2001, pp. 149-191):

Tabla 5 – Clasificación y abreviaturas de las posiciones de la cámara y de los planos empleadas en la transcripción multimodal (elaboración propia).

Posición de la cámara (PC)	Plano (P)
Fija (F)	Plano detalle (PD)
Panorámica horizontal (PH)	Primerísimo primer plano (PPP)
Panorámica vertical (PV)	Primer plano (PP)
Travelling (T)	Plano medio (PM)
Rotación (R)	Plano americano (PA)
Grúa (G)	Plano entero (PE)
Zoom (Z)	Plano general (PG)
Plano secuencia (PS)	Plano muy general (PMG)
	Plano con escorzo (PCE)
	Punto de vista (PV)

- **Acción cinética y ritmo.** Se describe la acción de la escena entre corchetes. Si varias acciones ocurren al mismo tiempo, se separan con un punto y coma. El ritmo se refiere a la velocidad con la que se desarrolla la escena, pudiendo ser lento (L), moderado (M) –el tiempo real que requiere llevar a cabo esa acción fuera de la ficción– o rápido (R).
- **Diálogo.** Se transcribe el diálogo de la escena, en el caso en el que interaccione con la música, para explicar el fenómeno de la omisión por restricciones espaciotemporales. El nombre del personaje se incluye en mayúsculas, seguido de dos puntos. La ausencia de diálogo se marca con una barra oblicua (/).
- **Música.** Se describen lingüísticamente las características de la pieza musical desde los puntos de vista de los parámetros expuestos en el apartado 2.4.: la justificación de la fuente sonora a través de la imagen –diegética o no diegética–, su título y autor –si procede– y una explicación lo más detallada posible de sus cualidades sonoras, forma y/o género.
- **Función de la música.** Se elige entre las funciones argumental, dramática, expresiva, intensificadora, descriptiva, conectora y ornamental.
- **SpS.** Se transcribe el subtítulo de SpS con el formato original. La ausencia de subtítulo se marca con una barra oblicua (/).
- **Tratamiento de la música en el subtítulo.** Se clasifica el tratamiento de la música en el subtítulo, que puede realizarse a través de indicar su presencia, su ausencia (es decir, el silencio), su título, su autor, el idioma y la letra –original o traducida– si se trata de una canción, sus cualidades sonoras –la altura, la intensidad, la duración y el tempo y el timbre, que se compone por el carácter y la fuente sonora–, su forma, su género o su función expresiva. La música también puede omitirse, ya sea por restricciones espaciotemporales (debido a la interacción con otros elementos considerados más prioritarios, como el diálogo), por redundancia audiovisual (siguiendo la terminología de Chion, 1999) o por razón desconocida (si aparentemente la omisión es injustificada).

Esta clasificación se basa en las categorías musicales presentadas en el apartado 2.4. y en las ya mencionadas estrategias del SpS enumeradas por Bartoll (2012, pp. 150-157).

El empleo de una flecha en dirección descendente (↓) indica que la información de la celda es la misma que la de la incidencia anterior. Si el mismo fragmento musical de una pieza se emplea en más de una ocasión en el mismo texto cinematográfico, se describe

en detalle la primera vez y en el resto de las ocasiones se indica el título para no repetir la información. Si se trata de un fragmento diferente de la misma pieza, se describe en detalle en la celda correspondiente.

Además de realizar la transcripción multimodal de los textos del corpus, se ha analizado la correspondencia entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS. Es decir, se ha contabilizado el número de veces que se emplea cada categoría de descripción u omisión en relación con la función que realiza la instancia musical, para determinar si hay una correlación sistemática. Se representa a través de una tabla comparativa al final de cada apartado de análisis de los resultados. Se utiliza una escala de grises para determinar la frecuencia con la que coinciden la función de la música y el mismo tratamiento en el SpS: cuanto más oscuro sea el color gris de la celda, más veces se ha empleado una categoría de tratamiento del SpS para describir una función musical.

4.3. PROCESO DE ANÁLISIS DEL CORPUS

El proceso que se ha seguido para realizar la transcripción multimodal ha sido, en primer lugar, ver la película en su totalidad para determinar cuáles eran los elementos más relevantes del texto cinematográfico a nivel narrativo. En segundo lugar, se ha anotado cada vez que aparece la música en la película –cada *incidencia*– en la plantilla reproducida en el apartado anterior y se ha descrito lingüísticamente en detalle. En tercer lugar, se ha completado el resto de la plantilla con la información sobre la imagen, la acción cinética y el ritmo, el diálogo y los subtítulos que tratan la música –o la ausencia de los mismos–. Por último, como se ha mencionado al comienzo de la sección, se ha realizado un análisis cuantitativo y cualitativo.

En el análisis cuantitativo se han contabilizado la cantidad de incidencias musicales de cada texto cinematográfico analizado, el número de veces que se ha empleado cada función musical, la cantidad de veces que se describe y se omite la música en el SpS y, en los casos en los que se describe, en cuántas ocasiones se emplea cada categoría de tratamiento de la música en los subtítulos. A cada incidencia se le ha otorgado un punto.

En algunas ocasiones, en una misma incidencia, la música cumple varias funciones y los subtítulos que la describen emplean más de una categoría de descripción lingüística. Para contabilizarlo, se ha dividido el valor de la incidencia musical –que siempre es de un punto– entre, por un lado, el número de funciones que cumple y, por otro, el número de categorías con las que se describe, como se resume en la siguiente tabla:

Tabla 6 – Valores asignados a cada incidencia, función de la música y categoría de tratamiento en el SpS en el análisis del corpus (elaboración propia).

Valor de la incidencia	n.º de funciones que cumple la incidencia	Valor asignado a cada función	n.º de categorías con las que se trata la incidencia en el SpS	Valor asignado a cada categoría
1 punto	1	1 punto	1	1 punto
	2	$\frac{1}{2} = 0,5$ puntos	2	$\frac{1}{2} = 0,5$ puntos
	3	$\frac{1}{3} = 0,33$ puntos	3	$\frac{1}{3} = 0,33$ puntos
	4	$\frac{1}{4} = 0,25$ puntos	4	$\frac{1}{4} = 0,25$ puntos

Es decir, si una incidencia cumple dos funciones, por ejemplo, la conectora y la ornamental, se considera que la función ornamental se ha empleado en un 0,5 de ocasiones y la conectora, en el otro 0,5. De este modo, ambas suman 1 punto, que es el valor de la incidencia a la que pertenecen. El objetivo de este sistema de decimales es que la suma de todos ellos coincida con el número total de incidencias musicales de cada texto cinematográfico.

El análisis cualitativo se corresponde con la interpretación de los datos obtenidos en el análisis cuantitativo. Para ello, se ha tenido en cuenta el contexto de la incidencia representada en la transcripción multimodal para valorar si el tratamiento del SpS de la música se corresponde con la función y con la relevancia narrativa de la música. Si los resultados muestran que el SpS ha tenido en cuenta el papel de la música en cada incidencia y que esta se ha descrito cuando procedía, se considera que es una práctica adecuada. Si, por el contrario, la información musical se ha omitido cuando lo adecuado era describirla, se considera una práctica inadecuada. Sin embargo, se reconoce que para determinar realmente la eficacia de los subtítulos que tratan la música sería necesario realizar un estudio de recepción con los usuarios del SpS.

5. Análisis del corpus

El corpus analizado se compone de cinco textos cinematográficos. El tratamiento de la música en el SpS de cada uno de ellos es diferente. En este apartado, se presenta primero el análisis individual de cada uno de los textos en orden ascendente de detalle en el tratamiento de la música en el SpS y estructurados de la siguiente manera:

1. Resumen del argumento, ficha técnica y características de la banda sonora de la película.
2. Análisis cuantitativo y cualitativo de las funciones de la música para determinar su relevancia narrativa en la película.
3. Valoración del tratamiento de la música en el SpS desde el punto de vista normativo.
4. Análisis cuantitativo de la descripción y de la omisión de la música en el SpS para valorar su tratamiento.
5. Análisis cuantitativo y cualitativo de la descripción de la música en el SpS para evaluar su adecuación.
6. Relación entre las funciones musicales y las categorías de tratamiento de la música en el SpS para determinar si existe una correspondencia sistemática.

Después, se exponen los resultados globales de los cinco textos cinematográficos y se comentan los aspectos más relevantes. Los ejemplos citados pueden consultarse junto con todas las incidencias musicales de cada película en el Anexo II.

5.1. *DESCIFRANDO ENIGMA*

Descifrando Enigma (*The Imitation Game*, Tyldum, 2015) es una película biográfica basada en hechos reales sobre el trabajo de Alan Turing, matemático y creador de la ciencia de la computación, para descifrar los mensajes encriptados de los nazis con la máquina Enigma durante la Segunda Guerra Mundial. Está protagonizada por Benedict Cumberbatch y Keira Knightley. El compositor de la banda sonora es el francés Alexandre Desplat, que ha participado en un total de 115 películas, tanto comerciales como independientes. Entre otros galardones, ha obtenido tres premios Óscar, tres BAFTA y dos Globos de Oro a lo largo de su carrera. Compuso la banda sonora de

Descifrando Enigma en tres semanas a partir del montaje final (Patches, 2014) y también se encargó de dirigir la Orquesta Sinfónica de Londres durante su grabación.

La película dura 1 h 54 min y se han detectado 48 incidencias en las que se emplea la banda sonora. A nivel compositivo, se caracteriza por una instrumentación orquestal romántica que emplea la cuerda, el viento madera y la percusión, con melodías arpegiadas y de ritmo rápido, pero siempre de intensidad controlada y en un segundo plano. Esto está en línea con el estilo de Desplat, que, según sus propias declaraciones, no interviene de manera agresiva en la narración: «As a film composer I try never to manipulate a scene or alter it with something too big and loud – it's about trying to give the film a human side» (Desplat, citado en Pentreath, 2014).

El elemento innovador de la banda sonora, predominantemente no diegética, es el uso de pianos electrónicos que producen melodías programadas o aleatorias que han sido generadas por un ordenador a partir de la armonía compuesta por Desplat. El objetivo es crear un ambiente envolvente, que sumerge al oyente con sutileza en la atmósfera de la película, desde los pensamientos acelerados de Turing hasta los horrores de la guerra (Desplat, citado en Patches, 2014).

Estas características se corresponden con las funciones de la música más empleadas:

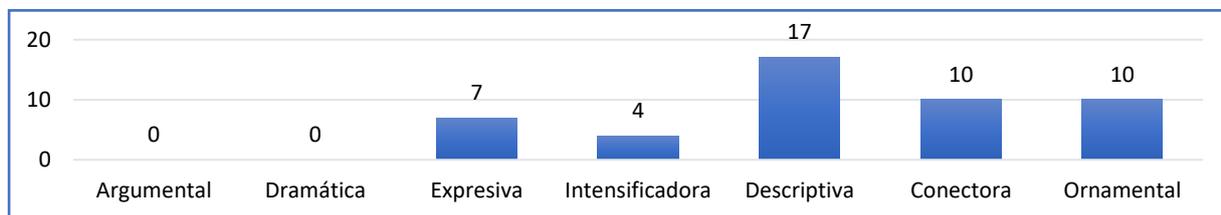


Figura 1 – Funciones de la música en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

La función más habitual que cumple la música en esta película es la descriptiva, que se produce en el 35,41 % de los casos. Subraya información que se desprende de la acción, como el estado mental de los personajes, como se puede observar en la tabla 7:

Tabla 7 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

T	Cuadro					
8 (00:18:37)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: PV P: PM O: Alan, oficina	[Alan trabaja en sus ideas] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Música orquestal con melodía aguda y repetitiva del mismo motivo descendente.	Descriptiva (actividad mental de Alan)	[Banda sonora]	Presencia

Tanto la función conectora como la ornamental se emplean en el 20,83 % de las incidencias musicales. Estos datos muestran que la música carece de protagonismo narrativo en la película, ya que, por lo general, no aporta información nueva, como se observa en los siguientes ejemplos si se compara la acción cinética con la descripción de la música:

Tabla 8 – Ejemplo de incidencia que cumple la función conectora en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

T	Cuadro					
14 (00:27:13)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: T P: PG O: Londres, humo, escombros	[Londres está lleno de escombros por las bombas] R: M	/	No diegética. “Crosswords”, Alexandre Desplat. Música orquestal de cuerda y piano de ritmo moderado y contrapunto.	Conectora	/	Omisión por razón desconocida

Tabla 9 – Ejemplo de incidencia que cumple la función ornamental en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

T	Cuadro					
41 (01:22:51)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Joan, restaurante R: M	[Joan mira por la ventana de un restaurante en Londres]	/	No diegética. “Becoming a Spy”, Alexandre Desplat. Acordes de música orquestal.	Ornamental	[Banda sonora]	Presencia

Estos ejemplos muestran el tratamiento de la música en el SpS, que comenzará a analizarse desde el punto de vista normativo. El SpS de esta película contradice la norma UNE 153010:2012 a varios niveles. En cuanto al formato, los subtítulos aparecen en la parte inferior de la pantalla en lugar de la superior y están entre corchetes, no entre paréntesis. En cuanto al contenido, el subtítulo más frecuente –que representa el 72,91 % de todas las incidencias– apenas indica la presencia de la música con un «[Banda sonora]» que no cumple con lo que requiere la norma: que se indique el tipo de música, la sensación que transmite y/o su título y autor.

La siguiente figura resume el tratamiento de la música del SpS en la película:

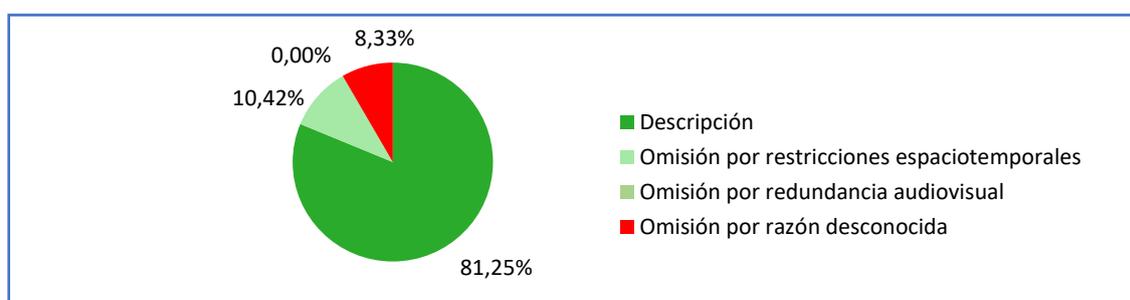


Figura 2 – Tratamiento de la música en el SpS de *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

Puede pensarse que, como la música se incluye en los subtítulos en la mayoría de las ocasiones, el tratamiento de este elemento en el SpS es adecuado. Sin embargo, un análisis más detallado de las categorías de descripción empleadas en los subtítulos revela lo contrario:

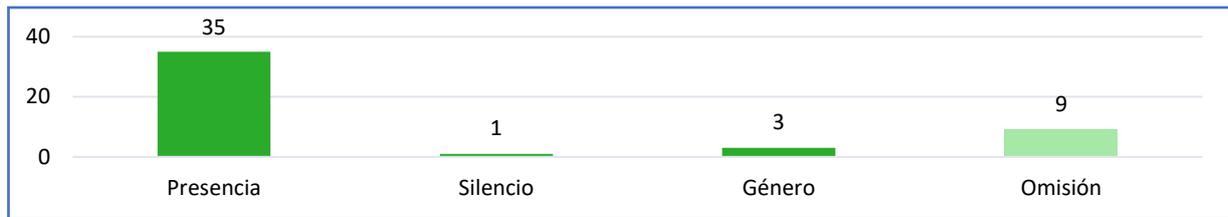


Figura 3 – Contenido de la descripción musical en el SpS de *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

El problema reside en que la mayor parte de las incidencias musicales se describen de la misma forma –indicando su presencia–, por lo que para los usuarios del SpS es como si la banda sonora de la película se compusiera por una sola obra. De los subtítulos no se puede extraer ni su fuente sonora, ni su carácter, ni su función, ni ningún otro tipo de dato más allá de que está sonando.

Para mostrar que obras musicales diferentes se describen de la misma forma, se compara la incidencia 8 (tabla 7) con la 45 (tabla 10, a continuación):

Tabla 10 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la presencia de la música en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

T	Cuadro					
45 (01:37:50)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: joven Alan, director del colegio, despacho del director	[El director del colegio le cuenta al joven Alan en su despacho que Christopher ha muerto] R: M	/	No diegética. “Farewell to Christopher”, Alexandre Desplat. Notas de piano descendentes lentas y tristes.	Expresiva (dolor)	[Banda sonora]	Presencia

La música de la incidencia 8 es una pieza orquestal de melodía aguda con función descriptiva, mientras que la 45 es una obra de piano lenta que expresa el dolor del protagonista. Por tanto, al indicar únicamente la presencia de la música, los usuarios del SpS no tienen acceso a toda la información que esta comunica.

El género se menciona en tres ocasiones, que coinciden con los casos en los que la música es diegética. Esto puede explicarse porque la imagen requiere que se indique su presencia, ya que muestra a los protagonistas bailando en un bar:

Tabla 11 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica el género de la música en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

T	Cuadro					
30 (01:00:40)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PM O: Joan, Alan, Hugh	[Hugh baila con Joan] R: M	/	Diegética. Música de swing alegre y rápida.	Descriptiva (espacio y tiempo)	[Música swing]	Género

Hay cinco casos de omisiones espaciotemporales, debido a que la música interacciona con el diálogo. Sin embargo, esta también se omite de manera injustificada, lo que provoca que los usuarios del SpS no reciban información sobre la atmósfera de la escena (incidencia 14, tabla 8) o sobre los sentimientos del protagonista (incidencia 45, tabla 12, a continuación):

Tabla 12 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

T	Cuadro					
46 (01:40:53)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Alan, Joan, casa de Alan	[Alan le dice a Joan que está siendo sometido a la castración química] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Melodía de piano descendente de intensidad débil y tempo lento.	Expresiva (dolor)	/	Omisión por razón desconocida

En cuanto a la relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS, en la siguiente tabla se observa que lo más habitual ha sido indicar de la presencia de la música, al margen de la función que cumple:

Tabla 13 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en *Descifrando Enigma* (elaboración propia).

		Función de la música							
		Argumental	Dramática	Expresiva	Intensificadora	Descriptiva	Conectora	Ornamental	
Tratamiento de la música en el subtítulo	Presencia	0	0	6	2	9	9	10	
	Silencio	0	0	0	0	1	0	0	
	Título	0	0	0	0	0	0	0	
	Autor	0	0	0	0	0	0	0	
	Idioma	0	0	0	0	0	0	0	
	Letra	0	0	0	0	0	0	0	
	Cualidades sonoras	Altura	0	0	0	0	0	0	0
		Intensidad	0	0	0	0	0	0	0
		Duración y tempo		0	0	0	0	0	0
		Timbre	Carácter	0	0	0	0	0	0
	Fuente sonora		0	0	0	0	0	0	0
	Forma	0	0	0	0	0	0	0	
	Género	0	0	0	0	3	0	0	
	Función expresiva	0	0	0	0	0	0	0	
	Omisión	Restricciones espaciotemporales	0	0	1	2	2	0	0
Redundancia audiovisual		0	0	0	0	0	0	0	
Razón desconocida		0	0	1	0	2	1	0	

Como se ha destacado, la mención del género de la música coincide con las ocasiones en las que esta es diegética, pero, aparte de este patrón, no parece que se haya seguido ningún criterio en el tratamiento de la música. Por ejemplo, la función que se describe en más ocasiones, la descriptiva –que es también la que se produce en la mayoría de las incidencias, por lo que cuenta con el mayor índice de probabilidad de que se trate en el SpS–, se describe en algunos casos y se omite por razones desconocidas en otros. No parece que haya ningún criterio que justifique estas decisiones.

En resumen, la función principal de la banda sonora que sigue las convenciones del Romanticismo de *Descifrando Enigma* es complementar la atmósfera que transmiten las imágenes. No obstante, el SpS ignora las aportaciones de la música al texto cinematográfico al limitarse a marcar su presencia sin dar más detalles sobre sus características. Como consecuencia, nuestra valoración final del tratamiento de la música en el SpS de esta película es negativa.

5.2. INTOCABLE

Intocable (*Intouchables*, Nakache y Toledano, 2012) trata de la amistad entre un hombre francés tetrapléjico y adinerado y un joven de origen senegalés, descarado y energético, que comienza a trabajar como su asistente. Aunque sus estilos de vida y personalidades son completamente opuestos, aprenden el uno del otro. La película está basada en la relación real entre el aristócrata Philippe Pozzo di Borgo –interpretado por François Cluzet– y Abdel Yasmin Sellou –llamado Driss en la película, interpretado por Omar Sy–. La banda sonora contiene piezas compuestas y arregladas para la película del pianista Ludovico Einaudi y obras clásicas y contemporáneas preexistentes.

La duración de la película es de 1 h 53 min y se han registrado 32 incidencias musicales. Las composiciones de Einaudi se caracterizan por ser minimalistas, melódicas, de carácter atmosférico y construidas alrededor de los sonidos del piano. En ocasiones se apoyan en instrumentos de cuerda, sobre todo el violín. Además, se emplean con un objetivo expresivo, sin integrarse completamente en la acción, como destaca el propio Einaudi: «[La musique dans le film *Intouchables*] est là pour donner une émotion, une sensation, elle joue un autre rôle dans le film, elle fait partie du film mais elle est aussi indépendante» (Einaudi, citado en Basirico, 2012).

La siguiente figura muestra las funciones de la música en *Intocable*:



Figura 4 – Funciones de la música en *Intocable* (elaboración propia).

Las funciones más habituales son la descriptiva y la expresiva. La primera se produce en el 46,87 % de los casos y coincide con las incidencias diegéticas, formadas por obras de música clásica que caracterizan a Philippe y por canciones contemporáneas de *funk* con las que se identifica Driss (tabla 14). La segunda tiene lugar en el 29,68 % de las ocasiones y se corresponde con las composiciones no diegéticas de Einaudi (tabla 15).

Tabla 14 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en *Intocable* (elaboración propia).

T	Cuadro					
15 (01:06:37)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PM O: Driss, Philippe, orquesta	[La orquesta toca diferentes piezas y Driss y Philippe las comentan con humor] R: M	/	Diegética. “Las cuatro estaciones: el verano”, Antonio Vivaldi. Música de orquesta de cuerda rápida, grave y fuerte en intensidad.	Descriptiva (la orquesta toca)	(MÚSICA CLÁSICA)	Género

Tabla 15 – Ejemplo de incidencia que cumple la función expresiva en *Intocable* (elaboración propia).

T	Cuadro					
22 (01:15:35)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PM O: Driss, Philippe, Yvonne, restaurante	[Philippe decide no presentarse a la cita con Eléonore y Driss va a recogerle al restaurante] R: L	/	No diegética. “Una Mattina”, Ludovico Einaudi. Melodía de piano de altura media y lenta sobre un acompañamiento grave y melódico.	Expresiva (tristeza de Philippe)	/	Omisión por razón desconocida

Desde el punto de vista del formato, los subtítulos que tratan la música están entre paréntesis, como requiere la norma UNE 153010:2012. Sin embargo, la contradicen al estar en mayúsculas y situarse en la parte inferior de la pantalla. En cuanto al contenido, el género de la música se indica con frecuencia, pero no la sensación que transmite, su título ni su autor.

La siguiente figura muestra que la música se omite por razones desconocidas en el SpS en la mayoría de las incidencias:

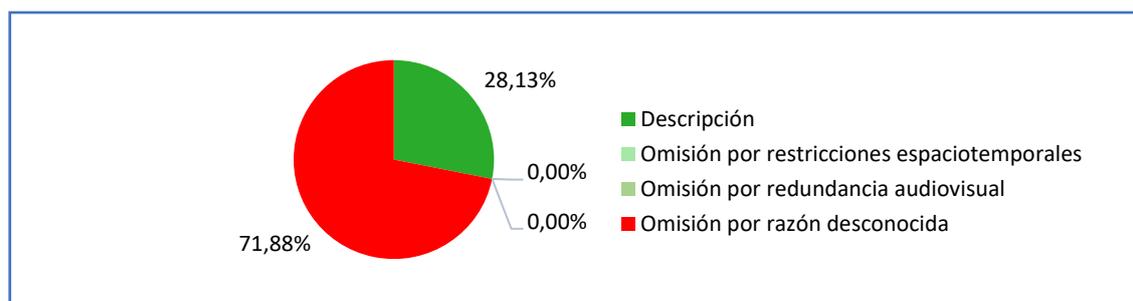


Figura 5 – Tratamiento de la música en el SpS de *Intocable* (elaboración propia).

Cuando se opta por describir la música en el SpS, la categoría más empleada es el género, como se observa en la figura 6. Esta descripción coincide con las instancias en las que la música es diegética. Se mencionan dos géneros, «(MÚSICA CLÁSICA)» (incidencia 15, tabla 14) y «(MÚSICA DISCO)».

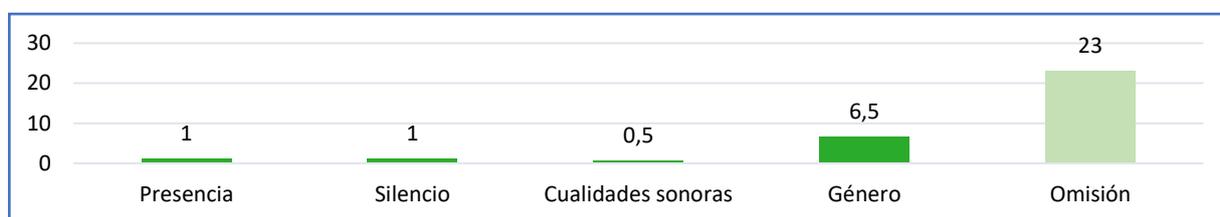


Figura 6 – Contenido de la descripción musical en el SpS de *Intocable* (elaboración propia).

Consideramos que mencionar el género de las obras, sobre todo cuando son conocidas, es insuficiente para transmitir toda la información que estas comunican. Por ejemplo, en la escena que abarca desde la incidencia 15 (tabla 14) hasta la 20 (tabla 16), Philippe le muestra a Driss la gran variedad de estilos de música clásica que existen a través de piezas de diferentes compositores. Sin embargo, el SpS se limita a indicar que se trata de «(MÚSICA CLÁSICA)» (incidencia 15, tabla 14), y no que esta va cambiando (incidencia 20, tabla 16, a continuación). Esto podría haberse solucionado indicando el título y el autor de las obras que toca la orquesta.

Tabla 16 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en *Intocable* (elaboración propia).

T		Cuadro				
20 (01:08:04)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PM O: Driss, Philippe, orquesta	[La orquesta toca diferentes piezas y Driss y Philippe las comentan con humor] R: M	/	Diegética. “El vuelo del moscardón”, Nikolái Rimski-Kórsakov. Melodía de semicorcheas cromáticas descendentes de ritmo rápido y fuerte en intensidad.	Descriptiva (la orquesta toca)	/	Omisión por razón desconocida

La omisión de la música por razones desconocidas supone una pérdida de información aún mayor cuando esta es no diegética, porque su presencia no se infiere de la imagen. En la incidencia 24 (tabla 17, a continuación) la letra de la canción es relevante, porque describe el estado de ánimo de los personajes. Además, caracteriza a Driss a través de sus gustos musicales. Tanto la canción como la intérprete son muy conocidas, por lo que haber incluido esta información hubiera sido suficiente para identificar la función de la música en la escena:

Tabla 17 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en *Intocable* (elaboración propia).

T		Cuadro				
24 (01:19:26)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP y PG O: Driss, Philippe, paracaidistas, montaña	[Driss y Philippe hacen paracaidismo] R: L	/	No diegética. “Feeling Good”, Nina Simone. Voz femenina grave en inglés primero sola y después acompañada por instrumentación saxofón, trompeta, percusión, piano y violín.	Expresiva (libertad y felicidad de los personajes a través de la letra y la música)	/	Omisión por razón desconocida

La siguiente tabla muestra que el tratamiento de la música en el SpS de *Intocable* no es sistemático. Todas las funciones se omiten por razones desconocidas en un mayor número de ocasiones que en las que se describen y no parece que esta decisión siga un criterio. El hecho de que la función descriptiva sea la que más se haya descrito se debe a una cuestión de probabilidad, porque es la que más se emplea en el texto:

Tabla 18 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en *Intocable* (elaboración propia).

		Función de la música								
		Argumental	Dramática	Expresiva	Intensificadora	Descriptiva	Conectora	Ornamental		
Tratamiento de la música en el subtítulo	Presencia	0	0	0	0	1	0	0		
	Silencio	0	0	0	0	1	0	0		
	Título	0	0	0	0	0	0	0		
	Autor	0	0	0	0	0	0	0		
	Idioma	0	0	0	0	0	0	0		
	Letra	0	0	0	0	0	0	0		
	Cualidades sonoras	Altura	0	0	0	0	0	0	0	
		Intensidad	0	0,5	0	0	0	0	0	
		Duración y tempo		0	0	0	0	0	0	0
		Timbre	Carácter	0	0	0	0	0	0	0
	Fuente sonora		0	0	0	0	0	0	0	
	Forma	0	0	0	0	0	0	0		
	Género	0	1,5	0	0	5	0	0		
	Función expresiva	0	0	0	0	0	0	0		
	Omisión	Restricciones espaciotemporales	0	0	0	0	0	0	0	
		Redundancia audiovisual	0	0	0	0	0	0	0	
		Razón desconocida	0	2	9,5	0	8,5	3	0	

La banda sonora de *Intocable* es diversa en cuanto a estilo, época e instrumentación y desempeña distintos papeles, desde el protagonista –cuando caracteriza a los personajes–, hasta el no narrativo –cuando conecta escenas–. Sin embargo, el SpS no le otorga ninguna relevancia a este elemento y la omite por razones desconocidas en la mayoría de los casos, lo que provoca que los usuarios no reciban esta información. Por tanto, consideramos que su tratamiento es inadecuado.

5.3. LA ISLAMÍNIMA

La isla mínima (Rodríguez, 2014) es un thriller policíaco ambientado en el año 1980 en el que dos detectives de homicidios de Madrid muy diferentes entre sí, tanto en personalidad como en métodos de investigación, tratan de resolver la desaparición de dos jóvenes en un pueblo situado en las marismas del Guadalquivir, en Sevilla. Está protagonizada por Raúl Arévalo y Javier Gutiérrez. La película recibió diez premios Goya, entre los que destacan mejor película y mejor música original, compuesta por Julio de la Rosa, que ha colaborado en todos los proyectos del director, Alberto Rodríguez (de la Rosa, citado en Pereiro, 2015).

La música está presente durante prácticamente toda la duración de la película en forma de un sonido atmosférico continuo, lo que ha complicado su división en incidencias. Finalmente, se han identificado un total de 47. La banda sonora se caracteriza por emplear instrumentos acústicos y electrónicos a baja intensidad, entre los cuales destaca una melodía de guitarra arpegiada sobre notas percutidas graves constantes y lentas. La escasez de diálogo sitúa el sonido en el primer plano, que se mezcla con la música hasta el punto de ser indistinguibles: «La música en la película no está a un volumen muy fuerte [...]. Hay ambientes que parecen sonido pero son música y viceversa» (de la Rosa, citado en Pereiro, 2015).

De naturaleza predominantemente no diegética, excepto cuando se emplea de forma descriptiva para identificar el espacio en el que transcurre la acción –el bar del pueblo–, la música es un elemento prioritario en *La isla mínima*, como muestra la siguiente figura:

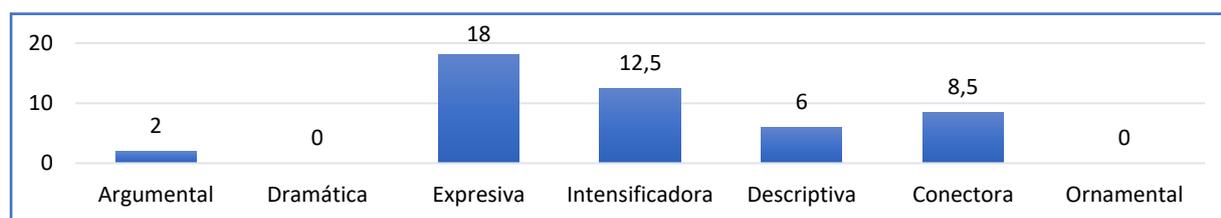


Figura 7 – Funciones de la música en *La isla mínima* (elaboración propia).

Como se observa, la función más habitual de la música es la expresiva, que refleja tanto el dolor de los personajes (incidencia 15, tabla 19) como la tensión de los espectadores a lo largo del desarrollo del argumento de suspense. También intensifica las características propias del cine negro, como la revelación de información nueva (incidencia 12, tabla 20). Destaca, además, su uso argumental para introducir otros planos

de significado, que pueden ser metafóricos, oníricos o incluso irreales (incidencia 18, tabla 21). A continuación, se presentan los ejemplos mencionados en este párrafo:

Tabla 19 – Ejemplo de incidencia que cumple la función expresiva en *La isla mínima* (elaboración propia).

T	Cuadro					
15 (00:24:27)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PA O: Pedro, Juan, coche, padres de las jóvenes, casa	[Juan les da la noticia de la muerte de sus hijas a los padres de las jóvenes] R: M	/	No diegética. “Carmen y Estrella”, Julio de la Rosa. Las vibraciones electrónicas disminuyen en intensidad. Se introduce una melodía de piano de altura media descendente y fuerte en intensidad.	Expresiva (dolor)	(Música triste)	Función expresiva

Tabla 20 – Ejemplo de incidencia que cumple la función intensificadora en *La isla mínima* (elaboración propia).

T	Cuadro					
12 (00:20:05)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: PV P: PM O: Carmen, río	[Se descubren los cadáveres de Carmen y Estrella en el río] R: L	/	No diegética. “Carmen y Estrella”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas mantenidas, agudas y débiles.	Intensificadora (información nueva)	(Música de suspense)	Función expresiva

Tabla 21 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en *La isla mínima* (elaboración propia).

T	Cuadro					
18 (00:29:21)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: Z P: PM O: Juan, pájaro, habitación	[Juan está en la habitación cuando ve un pájaro azul posado en la lámpara roja de la cómoda] [Juan se desmaya] R: M	/	No diegética. “Pájaro en el dormitorio”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas agudas sobre notas repetidas de guitarra de intensidad débil.	Argumental (duda de realidad)	/	Omisión por razón desconocida

En estos ejemplos, se observa que el SpS de *La isla mínima* cumple con las pautas de la norma UNE 153010:2012. Los subtítulos se sitúan en la parte superior derecha de la pantalla, están entre paréntesis y la primera letra está en mayúsculas y el resto en minúsculas. Además, el contenido informa sobre la sensación que transmite la música en el 57,44 % de los casos (incidencia 15, tabla 19) y el género (incidencia 25, tabla 25). La ausencia del título y del autor de las piezas musicales puede explicarse por las características de la banda sonora: al haberse compuesto para la película, las obras no son conocidas y los usuarios del SpS no las reconocerían si se proporcionara esta información.

Llama la atención una errata en la incidencia 46 (disponible en el Anexo II), en la que falta una preposición: «(Música tensión)». Asimismo, se han encontrado varios errores en la identificación de los personajes con colores y en la separación de intervenciones. Como la valoración del SpS en su conjunto queda fuera del ámbito del presente trabajo, estos fallos no se tratarán en detalle. Tan solo se remarca que reducen la calidad de unos subtítulos que, por lo general, nos parecen adecuados.

La figura a continuación muestra que la música se trata en el SpS en la mayoría de los casos. Esto se debe a que se ha valorado su importancia como elemento narrativo y a que la escasez de diálogo –y la consiguiente reducción de las restricciones espaciotemporales– facilita la inserción de las descripciones musicales:

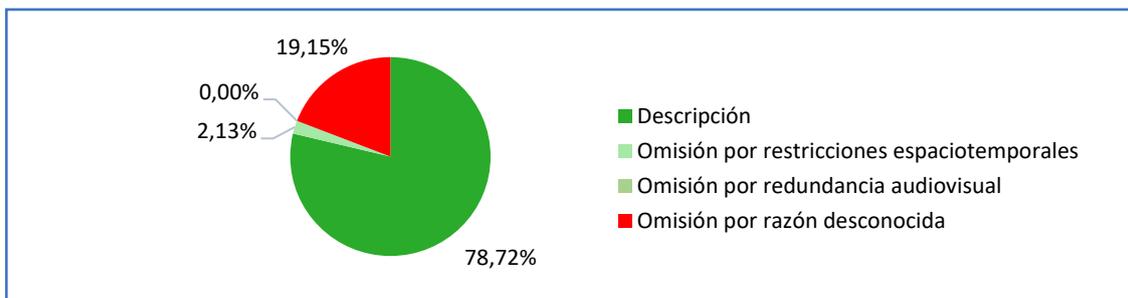


Figura 8 – Tratamiento de la música en el SpS de *La isla mínima* (elaboración propia).

La música se trata mediante las siguientes categorías:

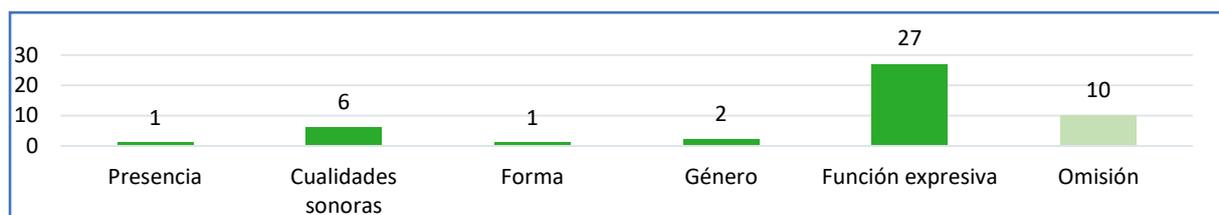
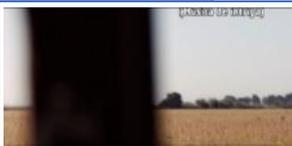


Figura 9 – Contenido de la descripción musical en el SpS de *La isla mínima* (elaboración propia).

La función expresiva es la forma más habitual de describir la música en el SpS de *La isla mínima*. Se realiza a través de adjetivos descriptivos, que comunican a través de una sola palabra la atmósfera de la escena o los sentimientos de los personajes. Esto se observa en las ya citadas incidencias 15 (tabla 19) y 12 (tabla 20) y en la 29 (tabla 22), que se reproduce a continuación:

Tabla 22 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la función expresiva de la música en *La isla mínima* (elaboración propia).

T	Cuadro					
29 (00:49:59)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: PH P: PG O: Juan, coche, Quini, moto, campo	[Juan, en coche, sigue a Quini, en moto] R: M	/	No diegética. “Quini y Marina”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas graves bajo notas agudas de piano y arpeggios débiles de guitarra.	Conectora y expresiva (suspense)	(Música de intriga)	Función expresiva

La descripción de las cualidades sonoras se encuentra en la segunda posición de frecuencia de uso. Entre las características que las componen, se emplean la intensidad (incidencia 19, tabla 23) y la fuente sonora de la música (incidencia 7, tabla 24):

Tabla 23 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la intensidad de la música en *La isla mínima* (elaboración propia).

T	Cuadro					
19 (00:30:01)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: Z P: PD O: Pedro, teléfono, negativos fotográficos	[Pedro escucha a su mujer a través del teléfono y observa los negativos a contraluz] R: M	/	No diegética. “Carmen y Estrella”, Julio de la Rosa, fragmento final.	Intensificadora (información nueva)	(Música suave)	Intensidad

Tabla 24 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la fuente sonora en *La isla mínima* (elaboración propia).

T	Cuadro					
7 (00:11:24)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: PH P: PD O: Negativos fotográficos de Carmen y Estrella	[Pedro observa los negativos a contraluz] R: M	/	No diegética. Notas agudas de piano con un acompañamiento electrónico grave.	Intensificadora (información nueva)	(Notas de piano)	Fuente sonora

Cabe destacar que la descripción del género coincide con aquellas incidencias en las que la música tiene una función diegética, ya que describe el espacio en el que se encuentran los personajes (incidencia 25, tabla 25, a continuación):

Tabla 25 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica el género de la música en *La isla mínima* (elaboración propia).

T	Cuadro					
25 (00:40:31)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PCE O: Pedro, Juan, bar, libreta, bebida	[Pedro y Juan hablan en el bar] R: M	/	Diegética. Música de percusión rápida y melodía alegre.	Descriptiva (espacio)	(Música de bar)	Género

La tabla siguiente muestra que, aunque la categoría lingüística más habitual con la que se describe la música en *La isla mínima* sea la función expresiva, esta no siempre se corresponde con el uso del elemento. Es decir, en incidencias en las que la música es argumental, intensificadora, descriptiva o conectora, los subtítulos indican su función expresiva. Consideramos que es adecuado, porque la atmósfera que crea la banda sonora es expresiva y se describe con claridad a través de adjetivos como los citados en las tablas 19, 20 o 22.

Sin embargo, las omisiones por razones desconocidas son frecuentes y no sistemáticas, ya que las mismas funciones se describen en algunos casos y, en otros, no. Por ejemplo, la función argumental se cumple en dos incidencias paralelas. En la incidencia 18 (tabla 21), uno de los protagonistas encuentra un pájaro en su dormitorio y, en la incidencia 31 (disponible en el Anexo II), el mismo personaje ve un flamenco en las marismas. La música se describe en la segunda ocasión, pero se omite en la primera. No se ha podido encontrar una justificación para esta decisión.

Tabla 26 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en *La isla mínima* (elaboración propia).

		Función de la música								
		Argumental	Dramática	Expresiva	Intensificadora	Descriptiva	Conectora	Ornamental		
Tratamiento de la música en el subtítulo	Presencia	0	0	0	0	1	0	0		
	Silencio	0	0	0	0	0	0	0		
	Título	0	0	0	0	0	0	0		
	Autor	0	0	0	0	0	0	0		
	Idioma	0	0	0	0	0	0	0		
	Letra	0	0	0	0	0	0	0		
	Cualidades sonoras	Altura	0	0	0	0	0	0	0	
		Intensidad	0	0	1	1,5	0	0	0	
		Duración y tempo	Carácter	0	0	0	0	0	0	0
			Fuente sonora	0	0	0,5	1,5	1	0,5	0
	Forma	0	0	0,5	0	0	0,5	0		
	Género	0	0	0	0	2	0	0		
	Función expresiva	1	0	12	7,5	1	5,5	0		
	Omisión	Restricciones espaciotemporales	0	0	1	0	0	0	0	
		Redundancia audiovisual	0	0	0	0	0	0	0	
		Razón desconocida	1	0	3	2	1	2	0	

En resumen, la música en *La isla mínima* es un elemento narrativo relevante, porque aporta información sobre los personajes, la acción y la atmósfera y porque está siempre presente, dando continuidad a la trama y apoyando los elementos propios de una película de cine negro. Consideramos que el tratamiento de la música cinematográfica en el SpS de esta película es adecuado, porque se aprovecha la escasez de diálogo para comunicar de forma breve y a través de adjetivos la manera en la que se integra este elemento en la narración cinematográfica.

5.4. COPYING BEETHOVEN

Copying Beethoven (Holland, 2006), estrenada en España con el título en inglés, es un drama ficticio, parcialmente basado en la biografía de Ludwig van Beethoven, sobre la creación de la Sinfonía n.º 9. La película imagina que tuvo una ayudante, Anna Holtz, que copiaba las partituras manuscritas del compositor y que le asistía en la dirección orquestal, cada vez más complicada para Beethoven debido a la avanzada sordera de sus últimos años de vida. Está protagonizada por Ed Harris y Diane Kruger. Aparte de una pieza original de Antoni Lazarkiewicz y Waldemar Malicki, creada para la película, la banda sonora se compone por obras de Beethoven. Un gran número de ellas son, además, motores de la trama.

La música está presente durante casi la totalidad de la película, de 1 h 44 min de duración, y se han identificado 65 incidencias. Cuando no es esencial para comprender la acción, la banda sonora describe las imágenes o conecta las escenas entre sí. Las obras de Beethoven las interpretan instrumentos orquestales de cuerda y un coro y se sitúan entre los periodos clásico y tardío del compositor. Este último se caracteriza por las innovaciones armónicas y formales, precursoras del Romanticismo musical. De hecho, Beethoven se considera la primera encarnación del artista romántico, lo cual explica el interés que suscita como personaje: «the artist is brought forward as a complete hero, endowed with a discourse [...], a legend [...], an iconography, a race [...] and a fatal malady (the deafness of he who creates for the pleasure of the ears)» (Barthes, 1977, p. 151).

En cuanto a su relación con el resto de los elementos cinematográficos, resulta complicado trazar una línea de división entre la música diegética y la no diegética, ya que su presencia constante se manifiesta de las siguientes maneras: la creatividad mental de Beethoven, que se imagina sus obras mientras las compone; la atención de Anna, que lee las partituras mientras las copia; o la propia ejecución de la Sinfonía n.º 9 de la orquesta en los ensayos y en el estreno. La información acústica que reciben los espectadores puede considerarse exclusiva o compartida por los personajes, dependiendo del nivel de integración que se decida otorgar a la música en la narración. En este trabajo se ha considerado que es diegética si los protagonistas la escuchan, aunque sea mentalmente.

El papel central de la música en esta película se confirma en el análisis de sus funciones, que se resumen en la siguiente figura:

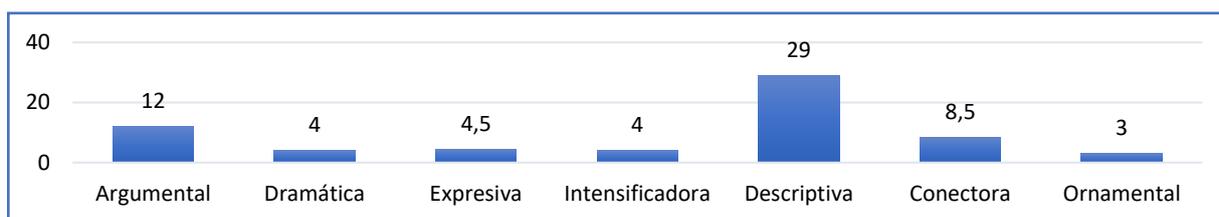


Figura 10 – Funciones de la música en *Copying Beethoven* (elaboración propia).

La función más habitual es la descriptiva, que se produce en el 44,61 % de las incidencias, y suele estar asociada a la música diegética. En segundo lugar de frecuencia se encuentra la función argumental, que hace avanzar la trama en el 18,46 % de los casos. La banda sonora de *Copying Beethoven* es el único texto del corpus que hace uso de todas las funciones que se han clasificado en el presente trabajo, lo cual muestra el protagonismo de la música. A continuación, se presentan dos incidencias como ejemplos.

En la primera, la música cumple la función descriptiva (tabla 27) y en la segunda, la argumental (tabla 28):

Tabla 27 – Ejemplo de incidencia que cumple la función descriptiva en *Copying Beethoven* (elaboración propia).

T	Cuadro					
28 (00:28:36)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: PH P: PM O: Beethoven, orquesta	[La orquesta ensaya la sinfonía, dirigida por Beethoven] R: M	/	Diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. La orquesta baja la intensidad y desafina. Reduce la velocidad hasta detenerse.	Descriptiva (la orquesta ensaya)	(la orquesta se pierde y se detiene)	Fuente sonora y silencio

Tabla 28 – Ejemplo de incidencia que cumple la función argumental en *Copying Beethoven* (elaboración propia).

T	Cuadro					
21 (00:24:58)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PD O: Beethoven, partituras de Beethoven	[Beethoven escribe la música que está componiendo] R: R	/	No diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. La velocidad de la pieza se ralentiza y la melodía aumenta en intensidad.	Argumental (informa sobre la pieza que está componiendo Beethoven)	(♪ momento de distensión previa al gran final)	Duración, carácter y forma

Como la película se estrenó en 2006, debería ajustarse a las directrices de la norma UNE 153010:2003, que ya no está vigente. Lo único que esta norma indicaba sobre los subtítulos que hacen referencia a la música es que, al igual que los efectos sonoros, han de situarse en la esquina superior derecha de la pantalla, entre paréntesis y con la primera letra en mayúsculas. El SpS de *Copying Beethoven* no se corresponde con este formato,

ya que los subtítulos aparecen en la parte inferior de la pantalla y están precedidos por una corchea (♪) en la mayoría de los casos, aunque no en todos.

Como consecuencia, los subtítulos que tratan la música son redundantes e incoherentes desde el punto de vista formal, lo que puede dificultar su comprensión y desaprovechar caracteres que podrían haberse empleado en introducir información nueva o en reducir la velocidad de lectura.

Por ejemplo, en la incidencia 40, el subtítulo informa de la función expresiva y de la fuente sonora, pero indica dos veces la naturaleza del sonido, a través de la corchea y de la palabra *música* que la sigue: «(♪ música melancólica de cuerda)». Sin embargo, la incidencia 41, que se produce unos segundos después, prescinde de la corchea: «(la música cesa)». Podría pensarse que esto se debe a que como se trata de una marca de silencio, sería confuso incluir el símbolo musical. Sin embargo, este sí que se emplea en la incidencia 4, que contiene la misma información: «(♪ la música se detiene)». Las incidencias mencionadas pueden consultarse en el Anexo II. Su transcripción multimodal no se incluye en este apartado debido a que su interés reside únicamente en la forma de los subtítulos.

El tratamiento de la música en el SpS se considera adecuado, ya que le otorga a la música la misma importancia que el texto audiovisual. Solo se omite por razones desconocidas en una ocasión, como se observa en la siguiente figura:

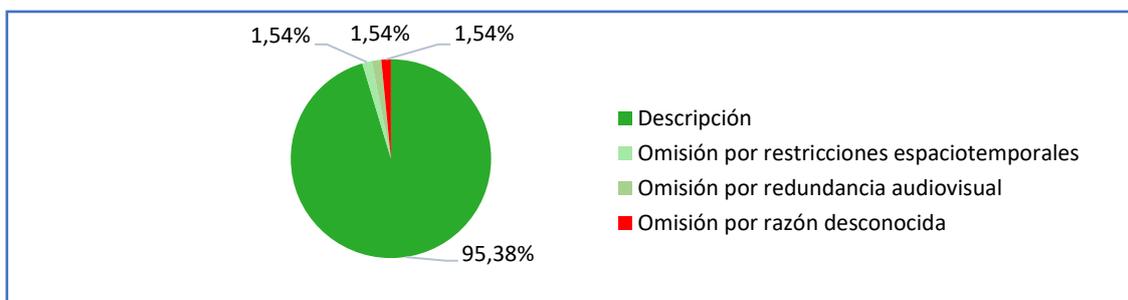


Figura 11 – Tratamiento de la música en el SpS de *Copying Beethoven* (elaboración propia).

En cuanto a la redundancia audiovisual, se considera que en la escena del estreno de la Sinfonía n.º 9 –de doce minutos de duración y en la que la música es la única información sonora–, los gestos corporales y expresiones faciales de Beethoven al dirigir a la orquesta ya indican cualidades musicales como la intensidad, la duración, el tempo o el carácter del fragmento. Por tanto, se está de acuerdo con la decisión del SpS de no incluir subtítulos de descripción musical en el fragmento. Al fin y al cabo, se trata de comunicación visual y no verbal lo suficientemente clara como para que personas sin

conocimientos musicales específicos la comprendan. Esta escena se produce entre las incidencias 43 y 47 y se ilustra a través de la incidencia 46 (tabla 29, a continuación):

Tabla 29 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por redundancia audiovisual en *Copying Beethoven* (elaboración propia).

T	Cuadro					
46 (01:05:46)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: T P: PP O: Anna, Beethoven, orquesta, coro, teatro	[La cámara imita la velocidad de la música] R: R	/	Diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. La velocidad e intensidad de la música aumentan hasta terminar en una cadencia perfecta.	Descriptiva (el coro canta y la orquesta toca)	/	Omisión por redundancia audiovisual

La redundancia audiovisual también puede producirse entre la música y el diálogo, como es el caso de la incidencia 62 (tabla 30). En esta escena, Beethoven le describe verbalmente a Anna la obra que está imaginando para que ella la transcriba en la partitura. La música que la acompaña es la correspondencia sonora de las palabras, por lo que los subtítulos, en vez de repetir el diálogo de Beethoven, se limitan a indicar la fuente sonora. Se considera, por tanto, una estrategia adecuada para evitar el exceso de información, que conllevaría un aumento de la velocidad de lectura y posibles dificultades de comprensión.

Tabla 30 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por redundancia audiovisual en *Copying Beethoven* (elaboración propia).

T	Cuadro					
62 (01:31:57)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: PH P: PG O: Anna, Beethoven, casa de Beethoven	[Beethoven le dicta a Anna una nueva composición] R: M	BEETHOVEN: Primer violín, negras.	No diegética. La música representa lo que describe Beethoven. El resultado es una melodía lenta, aguda, débil y melancólica.	Intensificadora (la música transforma en sonido las palabras de Beethoven)	(♪ violín)	Fuente sonora

Los subtítulos que describen la música emplean la mayor parte de las categorías que se han contemplado en la metodología del presente trabajo. Las que no aparecen son la presencia –que junto a la omisión es de las menos adecuadas porque no proporciona información sobre las cualidades de la música–, el autor –porque ya se da por supuesto que Beethoven es el compositor de las obras– y el género –probablemente porque en música clásica suele hablarse de forma y no de género–. La siguiente figura presenta estos datos de forma visual:

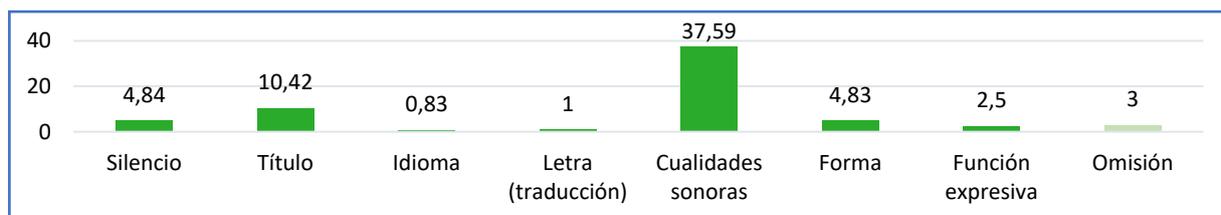


Figura 12 – Contenido de la descripción musical en el SpS de *Copying Beethoven* (elaboración propia).

Consideramos que la inclusión del título de la obra es muy adecuada porque los usuarios del SpS pueden identificarla y asociarla a la información acústica correspondiente, en el caso de que la conozcan. Un claro ejemplo de esto es la incidencia 13, en la que el subtítulo informa de que se trata del «(♩ Himno a la alegría)», una de las obras más reconocibles de Beethoven. Además, en algunas ocasiones, el título de la obra incluye información adicional, como la forma o los instrumentos que la interpretan, como es el caso de la incidencia 1: «(♩ Gran fuga en Si b, op. 133, cuarteto de cuerda)». La ventaja de emplear esta categoría de descripción es que en los subtítulos posteriores no es necesario repetir esta información.

Copying Beethoven es el único texto del corpus en el que se ha incluido el idioma de las obras y la traducción del contenido lírico. Por ejemplo, en la incidencia 44, se describe la fuente sonora, la altura¹² y el idioma –«(♩ barítono, canta en alemán)»– y en la 45 se traduce la letra –«♩ ¡Oh, amigos...»–.

Es de destacar que se haya decidido describir las cualidades sonoras de la música en el 57,83 % de los casos y que todos sus componentes se hayan mencionado en al menos una ocasión. De mayor a menor índice de frecuencia, en los subtítulos se indica la fuente sonora, el carácter, la duración y el tempo, la intensidad y la altura. Esto podría explicarse porque el subtitulador tal vez haya presupuesto cierto interés por la música por parte de

¹² La tesitura del barítono se encuentra, dentro de las voces masculinas, entre el tenor –la más aguda– y el bajo –la más grave–. Por tanto, si se conoce que la fuente sonora es la de un barítono, puede inferirse la altura de su voz.

los usuarios y haya decidido ser lo más preciso posible a nivel técnico, como muestran los siguientes ejemplos: «(♪ superposición de melodías, la música aumenta en tensión)» (incidencia 3); «(♪ Novena Sinfonía, música coral jubilosa)» (incidencia 6); o «(♪ momento de distensión previa al gran final)» (incidencia 21).

En cuanto a la relación entre las funciones de la música y a su tratamiento en el SpS, no parece que se siga ningún patrón. Llama la atención el uso habitual de la fuente sonora para describir la música, probablemente porque de esta pueden inferirse datos como el carácter de la obra en un contexto de música clásica. Además, como muestra la siguiente tabla, en el SpS de esta película suelen emplearse varias categorías de tratamiento de la música en una misma incidencia:

Tabla 31 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en *Copying Beethoven* (elaboración propia).

		Función de la música								
		Argumental	Dramática	Expresiva	Intensificadora	Descriptiva	Conectora	Ornamental		
Tratamiento de la música en el subtítulo	Presencia	0	0	0	0	0	0	0		
	Silencio	0	1	0	0	2,83	1	0		
	Título	1,25	0,5	1,59	0,33	6	0,75	0		
	Autor	0	0	0	0	0	0	0		
	Idioma	0	0	0	0	0,83	0	0		
	Letra	0	0	0	0	1	0	0		
	Cualidades sonoras	Altura	0	0	0	0	1,83	0	0	
		Intensidad	1,5	0	0	0,5	0	0	0	
		Duración y tiempo		1,42	0	0	0,33	0,33	0,33	1
			Carácter	1,75	1,5	0	0	2,5	1,33	1
		Fuente sonora	3,92	0,5	1,08	1	11,18	4,09	0,5	
	Forma		2,16	0,5	0,33	0,84	0	0,5	0,5	
	Género		0	0	0	0	0	0	0	
	Función expresiva		0	0	0,5	0	1,5	0,5	0	
	Omisión	Restricciones espaciotemporales	0	0	0	1	0	0	0	
Redundancia audiovisual		0	0	0	0	1	0	0		
Razón desconocida		0	0	1	0	0	0	0		

Como valoración final, nos parece que la descripción detallada de la música en el SpS de *Copying Beethoven* la convierte en un ejemplo de práctica adecuada. A pesar de que no cumpla con las directrices de formato de la norma y de que en ocasiones sea redundante e incoherente, el SpS sitúa la banda sonora, igual que la trama de la película, en el primer plano narrativo.

5.5. *BABY DRIVER*

Baby Driver (Wright, 2017) es una película que mezcla los géneros de acción, drama, comedia y romance. La trama gira en torno a Baby, un joven huérfano interpretado por Ansel Elgort, que se dedica a recoger en coche a los atracadores después de los robos y a conducir hasta lograr escapar de la policía. Se caracteriza por escuchar música constantemente a través de sus auriculares, en un esfuerzo por silenciar los acúfenos de los que sufre. La peculiaridad de la película es la sincronización extrema entre la acción y la banda sonora, compuesta por canciones de diversas épocas y géneros, desde el *jazz* hasta *hip hop*. De hecho, el guion está escrito –y luego filmado como una coreografía– en función de las canciones que Edgar Wright, el director, había elegido previamente. La película obtuvo un Empire Award por la mejor banda sonora.

En este apartado, se analiza la primera escena de *Baby Driver*, que tiene una duración de seis minutos y está sincronizada con la canción *Bellbottoms*, de The Jon Spencer Blues Explosion. Se ha decidido transcribir la primera escena y no la película al completo porque la presencia ininterrumpida de incidencias musicales a lo largo del texto hubiera excedido el límite de espacio de este trabajo. Como se emplea una única pieza en todo el fragmento, las unidades de análisis de la transcripción multimodal se han determinado en función de los cambios en las cualidades sonoras, tal y como las describe Wright: «a lot of the songs in the movie had some interesting things happening structure-wise—tempo changes, breakdowns, loud and quiet bits. I’m always trying to find songs that have sections like that» (Wright, citado en Minsker, 2017). En total, se han identificado 25 incidencias.

La siguiente figura sobre las funciones de la música en el texto muestra la importancia de este elemento en el desarrollo de la acción:

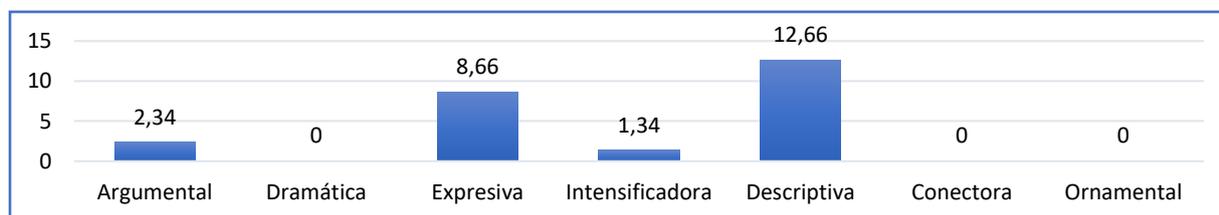


Figura 13 – Funciones de la música en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

Las funciones que cumple la música son, por orden de frecuencia, la descriptiva (50,64 %), la expresiva (34,64 %), la argumental (9,36 %) y la intensificadora (5,36 %). Estos datos indican que, en varias incidencias, un mismo fragmento musical cumple

diversas funciones. Por ejemplo, en la incidencia 1 (tabla 32, a continuación), la música –que se ha considerado diegética en todos los casos– presenta a cada uno de los personajes con dos acordes de guitarra eléctrica, describe lo que escucha el protagonista y expresa la expectación que sienten los espectadores al comienzo de la película:

Tabla 32 – Ejemplo de incidencia que cumple las funciones argumental, descriptiva y expresiva en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

T	Cuadro					
1 (00:01:07)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Baby, coche	[Baby mira a Griff] R: M	/	Diegética (la música es la que escucha Baby a través de los auriculares). “Bellbottoms”, The Jon Spencer Blues Explosion. Canción de <i>punk blues</i> y <i>garage rock</i> en inglés. Dos acordes rítmicos graves de guitarra eléctrica.	Argumental (presenta a los personajes), descriptiva (es lo que escucha el protagonista) y expresiva (expectación)	(ELECTRIC GUITAR CHORD PLAYS)	Fuente sonora y forma

En cuanto a la correspondencia del SpS de *Baby Driver* con la norma, se recuerda que la versión analizada es de Netflix y que tanto el audio como los subtítulos están en inglés. Por tanto, están sujetos a la normativa de la plataforma del contenido producido en este idioma, la *English Timed Text Style Guide. I. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing (SDH)*. Existen dos apartados específicos sobre la música, el *I.13. Songs* y el *I.14. Speaker ID / Sound Effects*.

Respecto al formato, Netflix requiere que se indique el título de la obra musical entre comillas y corchetes y que, si se trata de una canción que no interfiere con el diálogo, se incluya la letra en cursiva e introducida por una corchea (♪). En lo que se refiere al contenido, se recomienda que la *ambient music* se describa de forma general y objetiva, identificando el género o la función expresiva. Se cita, además, un ejemplo que incluye la fuente sonora: «[rock music playing over stereo]» (Netflix, 2019).

Por un lado, el SpS no adopta las convenciones de Netflix en cuanto al formato de los subtítulos. Las letras están en mayúsculas en vez de en minúsculas, las descripciones

musicales se introducen entre paréntesis y no entre corchetes y el título de las canciones está en cursiva en lugar de entre comillas. Además, Netflix indica en las normas que ha de haber, como máximo, dos líneas por subtítulo, y en la incidencia 5 se emplean tres. La única indicación formal que se ha respetado ha sido la de emplear la cursiva en la letra de las canciones e introducirla con una corchea.

Por otro lado, se cumplen por lo general las pautas de contenido, ya que la música se describe en la gran mayoría de los casos (76 %), como resume la figura a continuación:

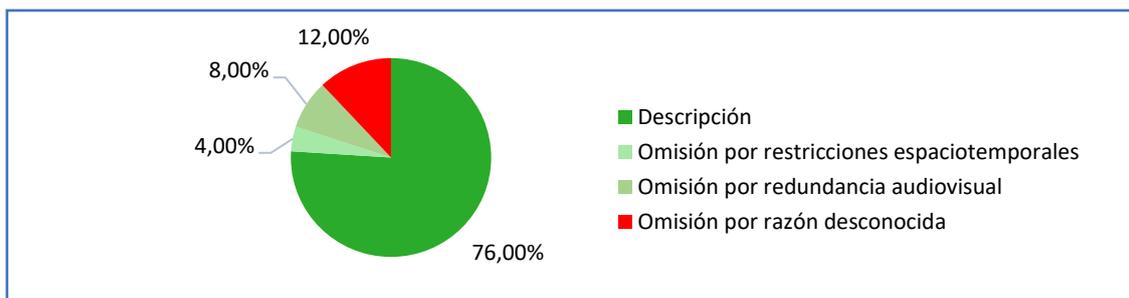


Figura 14 – Tratamiento de la música en el SpS de la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

La música se omite en el SpS por restricciones espaciotemporales, por redundancia audiovisual y por razón desconocida en un total de seis ocasiones. El siguiente ejemplo muestra la única incidencia en la que el diálogo se solapa con la música y, por tanto, esta no se describe:

Tabla 33 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por restricciones espaciotemporales en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

T	Cuadro					
19 (00:02:40)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Baby, coche	[Baby observa desde el coche a través de las cristaleras del banco el atraco de Griff, Buddy y Darling] R: M	WOMAN 1 (DARLING): Get down! Don't fucking move!	Misma canción, con melodía aguda de guitarras eléctricas.	Intensificadora (acción)	/	Omisión por restricciones espaciotemporales

Uno de los dos casos de redundancia audiovisual es la incidencia 17 (tabla 34, a continuación), en la que no es necesario mencionar la fuente sonora porque el protagonista la representa mediante un gesto:

Tabla 34 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por redundancia audiovisual en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

T	Cuadro					
17 (00:02:26)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: Z P: PM O: Baby, coche	[Baby finge que toca el violín al ritmo de la melodía] R: M	/	Los violines entran con una melodía aguda y en contrapunto a la de las guitarras.	Descriptiva (euforia de Baby) y expresiva (diversión)	/	Omisión por redundancia audiovisual

Aunque solo haya tres omisiones por razón desconocida, consideramos que no incluir la información musical es inadecuado, porque las acciones se justifican a través de este elemento en *Baby Driver*. Por ejemplo, en la incidencia 2 (tabla 35, a continuación) podría haberse indicado que suenan los mismos dos acordes de guitarra eléctrica del comienzo de la escena (incidencia 1, tabla 32) cada vez que la imagen muestra un nuevo personaje:

Tabla 35 – Ejemplo de incidencia en la que se omite la música por razón desconocida en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

T	Cuadro					
2 (00:01:09)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Griff, coche	[Griff mira a Baby] R: M	/	Los mismos dos acordes suenan otra vez.	Argumental (presenta a los personajes), descriptiva (es lo que escucha el protagonista) y expresiva (expectación)	/	Omisión por razón desconocida

Una vez se han tratado las incidencias en las que se omite la música, se analiza el contenido de los subtítulos que la describen, como resume la siguiente figura:

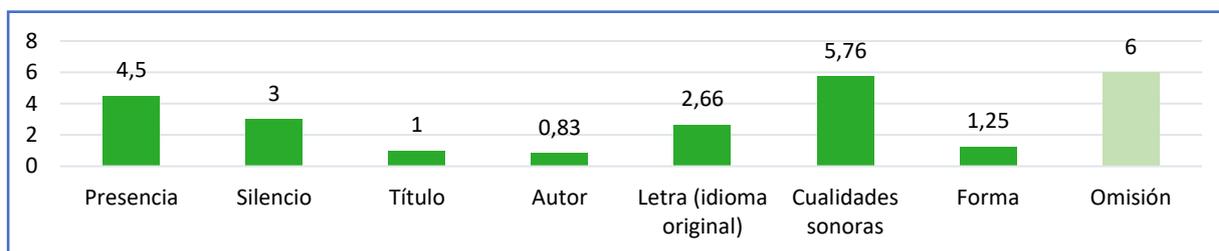


Figura 15 – Contenido de la descripción musical en el SpS de la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

Como se observa, el SpS ha empleado una gran variedad de categorías para describir la música. Llama la atención que el género y la función expresiva no se incluyan entre ellas, ya que son las únicas que sugiere la norma de Netflix. El idioma tampoco se indica porque la canción está en inglés, igual que el resto del contenido. La información que proporcionan los subtítulos es detallada y completa, porque incluye hasta cuatro categorías por fragmento, como muestra la tabla 36:

Tabla 36 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la altura, forma, intensidad y fuentes sonoras de la música en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

T	Cuadro					
4 (00:01:13)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Darling, coche	[Darling mira a Buddy] R: M	/	Los mismos dos acordes suenan otra vez bajo una nota aguda de cuerda que aumenta en intensidad.	Argumental (presenta a los personajes), descriptiva (es lo que escucha el protagonista) y expresiva (expectación)	(LOWER GUITAR CHORD PLAYS OVER RISING STRINGS)	Altura, forma, intensidad y fuentes sonoras

Las cualidades sonoras son las descripciones más empleadas, en el 23,04 % de los casos. Entre ellas, destacan el uso frecuente de la fuente sonora y la omisión del carácter de la canción, probablemente porque es moderna y esta característica se relaciona con la música clásica. Indicar la presencia es también un recurso habitual debido a que la escena tiene una duración considerable y un exceso de descripción musical, cuando el fragmento

no es significativamente diferente al que le precede, puede resultar en una sobrecarga de información.

Son de destacar las dos descripciones que hacen referencia específica a la sincronización entre imagen y sonido: la incidencia 14, «(WIPERS SQUAK IN RHYTHM)» (tabla 37, a continuación) y la 23, «(ENGINE REVVING RHYTHMICALLY)». Al indicar la fuente sonora y el ritmo de algo que normalmente se consideraría un efecto sonoro, se logra transmitir con eficacia que se trata de música: una música tan integrada en la narración que es el elemento que motiva la acción.

Tabla 37 – Ejemplo de incidencia cuyo subtítulo indica la integración de la música con la imagen en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

T	Cuadro					
14 (00:02:06)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PM O: Baby, coche	[Los limpiaparabrisas del coche se mueven de izquierda a derecha al ritmo de la música]	/	Los instrumentos vuelven a sonar con la misma melodía y ritmo de percusión rápido. Las voces se detienen.	Descriptiva (euforia de Baby) y expresiva (diversión)	(WIPERS SQUEAK IN RHYTHM)	Fuente sonora y tempo

Las relaciones más habituales entre las funciones musicales y las categorías de tratamiento de la música en los subtítulos son, por un lado, la descriptiva descrita a través de la fuente sonora y de la letra de la canción y, por otro, la indicación de la función expresiva a través de la presencia de la música. El SpS no parece emplear ningún método sistemático para elegir qué incidencias se describen o cómo se marca la sincronización entre la música y la imagen, como muestran los datos de la tabla a continuación:

Tabla 38 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en la primera escena de *Baby Driver* (elaboración propia).

		Función de la música								
		Argumental	Dramática	Expresiva	Intensificadora	Descriptiva	Conectora	Ornamental		
Tratamiento de la música en el subtítulo	Presencia	0,34	0	2,41	0,34	1,41	0	0		
	Silencio	0	0	1,5	0	1,5	0	0		
	Título	0,17	0	0,17	0	0,66	0	0		
	Autor	0,17	0	0,16	0	0,5	0	0		
	Idioma	0	0	0	0	0	0	0		
	Letra	0	0	0,16	0	2,5	0	0		
	Cualidades sonoras	Altura	0,09	0	0,08	0	0,08	0	0	
		Intensidad	0,08	0	0,09	0	0,08	0	0	
		Duración y tempo		0	0	0,67	0	0,67	0	0
			Timbre							
		Carácter	0	0	0	0	0	0	0	
		Fuente sonora	0,24	0	1,17	0	2,51	0	0	
	Forma		0,25	0	0,25	0	0,75	0	0	
	Género		0	0	0	0	0	0	0	
	Función expresiva		0	0	0	0	0	0	0	
	Omisión	Restricciones espaciotemporales	0	0	0	1	0	0	0	
Redundancia audiovisual		0	0	1	0	1	0	0		
Razón desconocida		1	0	1	0	1	0	0		

La música en *Baby Driver* determina desde el estado de ánimo del protagonista hasta el movimiento de los limpiaparabrisas del coche que conduce, por lo que su inclusión en el SpS es esencial para la comprensión de la acción. La transcripción multimodal de su primera escena revela que una forma adecuada de indicar la integración extrema entre música e imagen es proporcionar una gran cantidad de detalles en los subtítulos, en comparación con el resto de los textos que forman el corpus. Se emplean varias categorías de tratamiento de la música en una misma incidencia, así como términos precisos –como por ejemplo en la ya citada incidencia 4 (tabla 36)–, sin llegar a ser tecnicismos. Así, se demuestra que las películas con un empleo de la música peculiar, de integración extrema con la imagen, pueden ser accesibles para los usuarios del SpS.

5.6. RESULTADOS GLOBALES DEL ANÁLISIS DEL CORPUS

Los cinco textos del corpus suman un total de 217 incidencias de música cinematográfica, cuya relevancia varía en función de los objetivos de cada película. Por ejemplo, la música en un drama histórico, como *Descifrando Enigma*, no es un elemento particularmente narrativo, ya que su uso se limita a la descripción, ornamentación y conexión entre escenas. En una película de personajes, como *Intocable*, la música los caracteriza y los describe a través de sus gustos musicales. En un thriller, como *La isla*

mínima, la banda sonora sirve para crear suspense y destacar las pistas que conducen a la resolución del misterio. En una biografía ficticia sobre un compositor, como *Copying Beethoven*, sus obras se son elementos narrativos que hacen avanzar la trama y describen la acción. En una película en la que la música es la protagonista, como *Baby Driver*, cuestiones como sus cualidades sonoras o la letra de las canciones determinan la acción.

Estas diferencias en cuanto al papel de la música en los textos del corpus han de tenerse en consideración para interpretar la siguiente figura, ya que los textos no presentan un mismo número de incidencias:

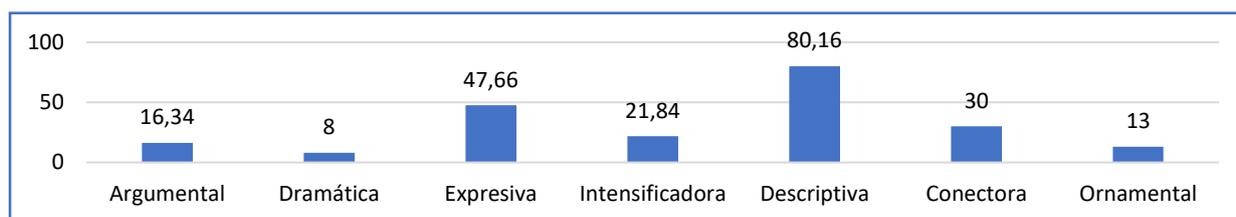


Figura 16 – Funciones de la música en los textos del corpus (elaboración propia).

Como se observa, hay una gran diferencia entre los valores de frecuencia más altos y los más bajos. Mientras que la música cumple la función descriptiva en un 36,94 % de las incidencias, la dramática tiene lugar en un 3,66 %. Las funciones descriptiva y expresiva son las más habituales en los resultados globales porque también lo son en los textos individuales, la primera en *Descifrando Enigma*, *Intocable*, *Copying Beethoven* y *Baby Driver* y la segunda en *La isla mínima*. Además, las consideramos efectivas a nivel comunicativo, porque los espectadores las identifican fácilmente como las funciones convencionales de la música, que son describir la imagen o aportar la información emocional de la escena.

La función ornamental se cumple en un número reducido de incidencias, de lo que se extrae que es poco habitual que la música no comunique información relevante. Por el contrario, puede argumentarse que la función dramática es la menos empleada porque requiere que se le haya otorgado un papel principal en la narración cinematográfica, lo cual ocurre en pocas ocasiones en los textos del corpus.

En cuanto al cumplimiento de las normas sobre el tratamiento de la música en el SpS en los textos en español, uno de ellos debería ajustarse a la UNE 153010:2003 y el resto a la más completa 153010:2012. *La isla mínima* es la única película que cumple con todas las pautas sobre el formato, como se observa en la siguiente tabla:

Tabla 39 – Cumplimiento de la norma UNE 153010 vigente en el momento de producción del SpS en los textos en español (elaboración propia).

		<i>Descifrando Enigma</i>	<i>Intocable</i>	<i>La isla mínima</i>	<i>Copying Beethoven</i>
Formato	Subtítulo en la parte superior de la pantalla	(Parte inferior)	(Parte inferior)		(Parte inferior)
	Entre paréntesis	(Entre corchetes)			(A veces, precedidos por corchea)
	Primera letra del subtítulo en mayúsculas		(Todas las letras en mayúsculas)		
Contenido	Tipo de música				
	Sensación que transmite la música				
	Título y/o autor de la música				

Baby Driver se analiza de forma separada, ya que debería ajustarse a la normativa de Netflix para el SpS en inglés:

Tabla 40 – Cumplimiento de la norma de Netflix vigente en el momento de producción del SpS en el texto en inglés (elaboración propia).

		<i>Baby Driver</i>
Formato	Todas las letras del subtítulo en minúscula	(Todas las letras en mayúscula)
	Subtítulos musicales entre corchetes	(Entre paréntesis)
	Título entre comillas y corchetes	(Título en cursiva y entre paréntesis)
	Letra de las canciones en cursiva y precedida por corchea	
Contenido	Género de la música	
	Función expresiva de la música	

Resulta complicado encontrar una justificación que explique por qué las directrices se cumplen en algunos casos y no en otros. El género, el año de distribución en España o la relevancia narrativa de la música de los textos del corpus no parecen ser factores determinantes en esta cuestión, por lo que la empresa de producción del SpS puede ser la que decida seguir la norma o guiarse por sus propias pautas, como es el caso de Netflix. Lo que parecen indicar los resultados globales es que la decisión de cumplir o no con las pautas que marcan las normas no es sistemática.

Respecto a la omisión o descripción de la música en el SpS de los textos del corpus, la siguiente figura muestra que la mayor parte de las incidencias se describen:

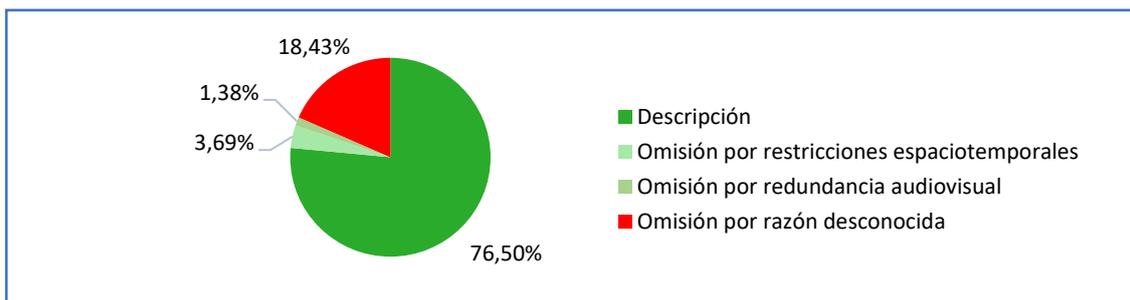


Figura 17 – Tratamiento de la música en el SpS de los textos del corpus (elaboración propia).

La música se omite por restricciones espaciotemporales debido a, fundamentalmente, la interacción del diálogo con la música. En cuanto a la omisión por redundancia audiovisual, esta se produce en solo dos de los textos del corpus, *Copying Beethoven* y *Baby Driver*, aquellos en los que la música está más integrada con la imagen. Ambos tipos de omisión se consideran adecuados, porque su uso es el resultado de un proceso de priorización entre los elementos cinematográficos por parte del subtitulador.

No obstante, consideramos que omitir la música por razones injustificadas es inadecuado, porque desestima su valor como elemento narrativo, reduce la calidad del SpS y sus usuarios no reciben la información que transmite. 23 de las 40 incidencias en las que se produce de este tipo de omisión proceden de *Intocable*, el único texto en el que la omisión predomina sobre la descripción.

En cuanto a las categorías de descripción de la música, la siguiente figura muestra las que se han empleado en los textos del corpus:

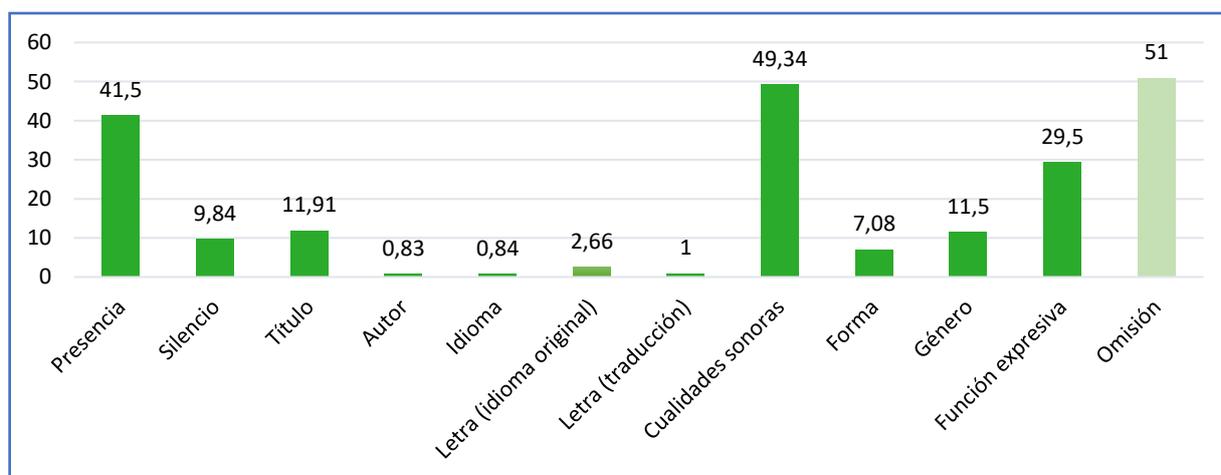


Figura 18 – Contenido de la descripción musical en el SpS de los textos del corpus (elaboración propia).

La descripción de las cualidades sonoras es la manera más habitual de tratar la música en el SpS de los textos del corpus. Estas se componen por la altura, la intensidad, la duración y el tempo y el timbre, que a su vez puede definirse por el carácter o por la fuente sonora. Dentro de estas subcategorías, la fuente sonora es la más empleada, a pesar de que no se use ni en *Descifrando Enigma* ni en *Intocable*.

Aunque pueda parecer que la indicación de la presencia de la música en los subtítulos es un recurso habitual, el 76,92 % del porcentaje total de las ocasiones en las que se emplea esta categoría proviene de un único texto, *Descifrando Enigma*. En esta película, el contenido de la mayoría de los subtítulos que hacen referencia a la música es «[Banda sonora]», lo que consideramos poco adecuado, porque no distingue ni las diferentes obras que componen la banda sonora ni las funciones que cumplen.

Podría esperarse que la función expresiva tuviera un índice de frecuencia mayor, ya que consideramos que es fácil de identificar y de describir a través de un único adjetivo. Sin embargo, solo se emplea en dos de los textos del corpus, *La isla mínima* y *Copying Beethoven*, precisamente aquellos –además de *Baby Driver*– en los que el SpS tiene en cuenta la importancia de la música como elemento cinematográfico.

El silencio merece una mención especial. Aparece en todos los casos prácticos analizados excepto en *La isla mínima* y solo se omite por razón desconocida en dos ocasiones, una en *Descifrando Enigma* y la otra *Intocable*. Esto muestra que los profesionales del SpS consideran que puede expresar tanto como el sonido y que las funciones que cumple no han de desatenderse en los subtítulos, lo cual se considera positivo.

La tabla 41, que se incluye en la página siguiente, aporta información interesante sobre la relación entre las funciones de la música y su tratamiento en el SpS. La función descriptiva, la más frecuente a nivel global, se describe a través de la fuente sonora por lo general. También se indica su presencia en una gran cantidad de casos, casi los mismos que en los que se omite por razones desconocidas. La función expresiva es la segunda en frecuencia de empleo, por lo que llama la atención que en la mayoría de las ocasiones se omite por razones desconocidas. Como cabe esperar, cuando se describe se hace mediante la mención de la función expresiva de la música.

Tabla 41 – Relación entre las funciones musicales y su tratamiento en el SpS en los textos del corpus (elaboración propia).

		Función de la música								
		Argumental	Dramática	Expresiva	Intensificadora	Descriptiva	Conectora	Ornamental		
Tratamiento de la música en el subtítulo	Presencia	0,34	0	7,41	2,34	12,41	9	10		
	Silencio	0	1	1,5	0	6,34	1	0		
	Título	1,42	0,5	1,75	0,33	7,16	0,75	0		
	Autor	0,17	0	0,16	0	0,5	0	0		
	Idioma	0	0	0	0	0,84	0	0		
	Letra	0	0	0,16	0	3,5	0	0		
	Cualidades sonoras	Altura	0,09	0	0,08	0	1,91	0	0	
		Intensidad	1,58	0,5	1,09	2	0,08	0	0	
		Duración y tempo		1,42	0	0,67	0,33	1	0,33	1
			Carácter	1,75	1,5	0	0	2,5	1,33	1
		Fuente sonora	4,16	0,5	2,76	2,5	14,17	4,59	0,5	
	Forma		2,16	0,5	1,08	0,84	0,75	1	0,5	
	Género		0,25	1,5	0	0	10	0	0	
	Función expresiva		1	0	12,5	7,5	2,5	6	0	
	Omisión	Restricciones espaciotemporales	0	0	2	4	2	0	0	
		Redundancia audiovisual	0	0	1	0	2	0	0	
		Razón desconocida	2	2	15,5	2	12,5	6	0	

Del análisis conjunto de los textos del corpus se infiere que no hay un criterio establecido en la práctica del SpS en cuanto al tratamiento de la música cinematográfica. Las funciones musicales más relevantes a nivel narrativo –por orden descendente, la argumental, la dramática, la expresiva y la intensificadora– no se describen en los subtítulos con más frecuencia que las funciones que sirven de apoyo a otros elementos cinematográficos –también en orden descendente, la descriptiva, la conectora y la ornamental–. Además, las omisiones por razones desconocidas son bastante frecuentes a pesar de que en otras incidencias en los mismos textos se emplean categorías variadas de descripción musical. Como se defiende en la conclusión, un análisis previo de las funciones y aportaciones de cada elemento cinematográfico del texto ayudaría a decidir cuándo y cómo describir la música en el SpS.

6. Conclusión

En esta sección final se presentan unas pautas para guiar el tratamiento de la música en el SpS basadas en los criterios cinematográficos y musicales expuestos en el marco teórico y en los resultados obtenidos del análisis del corpus de cinco textos en los que se trata este elemento de manera diferente. Además, se valora si se han logrado los objetivos planteados en la introducción, se reconocen las limitaciones del estudio, se proponen futuras vías de investigación y se señalan las aportaciones del presente trabajo al campo del SpS.

6.1. LOGRO DE LOS OBJETIVOS

A continuación, se exponen las conclusiones que se han extraído de cada uno de los objetivos –abreviados con una O y numerados del uno al cinco– que se proponían en la introducción:

En relación con el O₁: A través de la identificación de las clasificaciones existentes de la música cinematográfica y de sus funciones para destacar su importancia narrativa, se ha determinado que sea cual sea su papel –protagonista o de apoyo al resto de los elementos cinematográficos– y estilo –innovador o derivado de las convenciones del Romanticismo–, se integra en el texto con una función determinada y es, por tanto, relevante para la narración.

En relación con el O₂: A través de la identificación de los estudios existentes sobre la práctica actual del SpS en España, se han descrito las características de la modalidad de traducción audiovisual y de sus usuarios. Estos últimos se agrupan bajo una misma denominación, a pesar de la heterogeneidad de sus necesidades.

En relación con el O₃: A través de la identificación de las normas existentes para la descripción de la música cinematográfica en el SpS, se ha concluido que, aunque se hayan homogeneizado cuestiones técnicas como el uso de los colores para identificar personajes o el tiempo y el espacio del que disponen los subtítulos, apenas se han desarrollado las indicaciones sobre el tratamiento de los elementos sonoros, en especial la música. Por lo general, las normas especifican el formato de los subtítulos que tratan la música, pero no proporcionan información precisa sobre cómo determinar qué incidencias musicales han

de omitirse, cuáles han de describirse y cuál es la manera más adecuada de hacerlo. Estas decisiones se dejan bajo la responsabilidad –y creatividad– de los profesionales del SpS.

En relación con el O4: A través del estudio del tratamiento de la música cinematográfica en la práctica actual del SpS mediante un análisis de corpus, se ha refutado la hipótesis nula del presente trabajo. Es decir, se concluye que la música cinematográfica no se trata sistemáticamente en el SpS.

En relación con el O5: A continuación, se presentan unas pautas para orientar la práctica del SpS en cuanto al tratamiento de la música cinematográfica y, así, facilitar el trabajo de los profesionales de la modalidad, al margen de sus conocimientos musicales.

6.2. PAUTAS PARA EL TRATAMIENTO ADECUADO DE LA MÚSICA CINEMATográfica EN EL SpS

- Para determinar en qué casos se ha de priorizar la inclusión de la música en el SpS en base a su relevancia narrativa y a criterios objetivos, se sugiere:
 - o **Analizar las interrelaciones de los elementos cinematográficos** a través de una reflexión similar a la que se ha realizado en el presente trabajo con la transcripción multimodal y la descripción detallada de la música sin atender a restricciones espaciotemporales.
 - o **Definir las funciones que realiza cada instancia musical.** En orden descendente de relevancia narrativa, estas pueden ser: argumental, dramática, expresiva, intensificadora, descriptiva, conectora y ornamental.
- **Omitir la música en el SpS** se considera el tratamiento adecuado en los siguientes casos:
 - o Cuando hay **restricciones espaciotemporales**, en especial por la presencia simultánea de música y diálogo.
 - o Cuando hay **redundancia audiovisual**, en especial por la duplicación de información en la música y en la imagen.
 - o Cuando la inclusión de la música en los subtítulos supondría un **exceso de información** que podría perjudicar la comprensión debido a un mayor esfuerzo de procesamiento de los subtítulos.
- **Describir la música en el SpS** se considera el tratamiento adecuado en el resto de los casos. Esto puede hacerse indicando una o varias de las siguientes categorías de contenido lingüístico:

- **La presencia** de la música. Es la categoría que aporta menos información, aunque la consideramos adecuada si las restricciones espaciotemporales impiden una descripción más detallada.
 - **El silencio.** Ha de indicarse cuando se emplea como contraste respecto a la música, como cuando por ejemplo describe un espacio o subraya otro elemento del texto cinematográfico.
 - **El título y el autor** de la obra musical. El uso de estas categorías se recomienda cuando la obra es conocida y es probable que los usuarios del SpS la reconozcan.
 - **El idioma y la letra** de las canciones. Si la letra de la canción es relevante a nivel narrativo, se recomienda incluirla en el SpS. Si está en un idioma diferente al del SpS, se considera que debería traducirse.
 - **Las cualidades sonoras** de la música. Mediante un léxico claro y sin tecnicismos musicales, la música puede describirse a través de sus características de altura, intensidad, duración y tempo y timbre –que se compone por el carácter y la fuente sonora–. Esta última categoría se emplea con asiduidad en la práctica del SpS debido a que es concisa y permite a los usuarios inferir una gran cantidad de información, como el género o la función expresiva de la música.
 - **La forma y el género** de la obra musical. La primera categoría suele asociarse a la música instrumental y clásica, mientras que la segunda está más ligada a las canciones. Ambas resultan especialmente útiles para describir la música diegética.
 - **La función expresiva** de la música. Los adjetivos describen de forma concisa el aspecto emocional que comunica la música, aunque su naturaleza concreta limita el espacio de interpretación de los usuarios del SpS.
- La descripción de la música ha de ajustarse al tipo de texto cinematográfico y a las restricciones espaciotemporales de cada incidencia, para evitar imponer una velocidad de lectura mayor a la recomendada.
 - La descripción de la música ha de ser coherente y variada, para evitar la monotonía y la simplificación excesiva de sus características.

- El formato de los subtítulos que tratan la música ha de seguir la normativa correspondiente para evitar incoherencias en el propio texto y respecto a la práctica del SpS en su conjunto.

6.3. LIMITACIONES Y FUTURAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

La primera limitación del presente trabajo es que el corpus se compone por cinco textos, por lo que los resultados no son generalizables a la práctica actual del SpS. Sin embargo, se considera que la investigación es válida porque el corpus no pretendía ser representativo, sino mostrar diferentes maneras de tratar la música (Pavesi, 2018, p. 315).

La segunda limitación es que música de todos los textos seleccionados para el corpus se deriva de la tradición occidental y de las convenciones del Romanticismo. Se ha restringido a este tipo de música porque, por un lado, es sobre la que se tenían conocimientos previos y, por otro, es la más habitual en los textos con SpS. De hecho, resulta complicado encontrar textos con esta modalidad en los que la música tenga otras características. La dificultad que pueda suponer realizar el SpS de una película con un uso particular de la música no justifica que no se proporcione una versión accesible, sobre todo cuando el SpS de textos como *Baby Driver* demuestran que es posible tratarla adecuadamente. Sin embargo, es necesario conservar el equilibrio entre cantidad y calidad, debido a que una mayor producción de SpS, si no se adecúa a las necesidades de los usuarios, es tan inefectiva como la escasez de contenido.

La tercera limitación del trabajo es la falta de información sobre el procedimiento de producción del SpS de cada texto. Se desconoce el contexto de realización de los subtítulos y es probable que los criterios del cliente o los recursos de los que disponían los profesionales del SpS expliquen ciertas decisiones para las que no se ha encontrado justificación. Esta es una de las consecuencias de la falta de visibilidad de la modalidad, ya que el escaso reconocimiento de la complicada e importante labor de sus profesionales provoca que no haya sido posible encontrar información sobre quién ha realizado los subtítulos de los textos del corpus.

En cuanto a las futuras vías de investigación, se propone realizar un estudio de recepción con los usuarios del SpS para determinar si las pautas sugeridas son realmente efectivas. Así, se determinaría si las convenciones sobre el tratamiento de la música en el SpS, tanto si se han implantado a través de las normas o de la práctica, coinciden con las preferencias de los usuarios en cuanto al contenido y al formato de los subtítulos.

Asimismo, sería interesante explorar otros métodos de representación de la música que no dependieran del código lingüístico. El lenguaje escrito puede resultar útil para ciertos usuarios, como las personas con discapacidad auditiva postlocutiva o aquellas que no tienen acceso al canal auditivo en circunstancias determinadas, como en entornos ruidosos. No obstante, es importante recordar que se trata de una lengua extranjera para las personas que emplean la lengua de signos. Por tanto, puede cuestionarse si las palabras son la manera más adecuada de comunicar la información no verbal que se transmite a través del canal acústico.

6.4. APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

A pesar de las limitaciones del lenguaje verbal, en el presente trabajo se ha defendido que un tratamiento adecuado de la música en el SpS no es establecer correspondencias estáticas entre los sonidos y las palabras, sino «cultivar la aproximación verbal más exacta posible» (Chion, 1999, p. 384). Así, una de las aportaciones a la investigación del SpS que se han realizado es la propuesta de clasificación de categorías con las que tratar la música en esta modalidad, así como una valoración de su adecuación respecto a las funciones que cumple este elemento en el texto cinematográfico. Tanto las categorías como las pautas que se sugieren parten de las reflexiones teóricas, de las normas consultadas y de las observaciones extraídas del análisis de la práctica del SpS. Debido a que el SpS es un campo en desarrollo, estas pueden ampliarse o reducirse en función de los resultados de futuras investigaciones, o incluso aplicarse a otros tipos de textos audiovisuales.

Se ha confirmado que el tratamiento de la música en el SpS no es sistemático, a pesar de que sea esencial en el texto cinematográfico y de que funcione por sí misma y en relación con el resto de los elementos que componen la narración, como se ha expuesto en el marco teórico del presente trabajo. Por tanto, se insta a que se trate adecuadamente en el SpS, para que sus usuarios tengan acceso a la información que transmite y, así, reciban el texto completo, tal y como fue creado. Por ejemplo, la inclusión de algo tan sencillo como el título de la obra permitiría a las personas con restos de audición o con discapacidad auditiva postlocutiva identificar la música.

En definitiva, el tratamiento de la música en el SpS no es la transcripción de los sonidos en palabras más o menos estandarizadas, ni la descripción con un criterio subjetivo de las obras que se consideren más relevantes, ni la aplicación de un conjunto

de normas, sino un proceso creativo y dinámico de interpretación de las funciones de los elementos del texto cinematográfico en su conjunto. Los profesionales del SpS convierten los aspectos implícitos de la música en descripciones lingüísticas que revelan a los usuarios, ya sea de forma explícita o por inferencia, los efectos que esta produce en los espectadores. Es una tarea complicada pero necesaria, por lo que se espera que el presente trabajo contribuya a que la música se considere un elemento prioritario en el SpS y sirva de herramienta para orientar la práctica, con el objetivo de mejorar la calidad del contenido audiovisual accesible.

7. Bibliografía

- Adorno, T. W. y Eisler, H. (1976). *Composición para el cine*. Madrid: Akal.
- Advanced Television Systems Committee (2016). *ATSC standard, captions and subtitles (A/343)*. Disponible en: <https://www.atsc.org/wp-content/uploads/2017/10/A300-2017-ATSC-3-System-Standard-5.pdf> [Consultado 15 abril 2019].
- AENOR (2003). *UNE 153010, Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidades auditivas. Subtitulado a través del Teletexto*. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación.
- _____ (2012). *UNE 153010:2012, Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Madrid: Asociación Española de Normalización.
- Altman, R. (1992). “The material heterogeneity of recorded sound”. En: Altman, R. (ed.). *Sound theory/sound practice*. Nueva York: Routledge, pp. 15-31.
- _____ (ed.). (1992). *Sound theory/sound practice*. Nueva York: Routledge.
- Álvarez de Morales, C. (2015). “El subtitulado para personas sordas como discurso narratológico”. *Sendebarr*, 26, pp. 57-81.
- Báez Montero, I. C. y Fernández Soneira, A. M. (2010). “Spanish deaf people as recipients of closed captioning”. En: Matamala, A. y Orero, P. (eds.). *Listening to subtitles. Subtitles for the deaf and hard of hearing*. Berna: Peter Lang, pp. 25-44.
- Baldry, A. y Thibault, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text analysis*. Londres: Equinox Publishing Ltd.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. Londres: Fontana Press.
- Bartoll, E. (2004). “Parameters for the classification of subtitles”. En: Orero, P. (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 53-60.
- _____ (2012). *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Vic: Eumo Editorial.

- Basirico, B. (2012). *Interview B.O.: Ludovico Einaudi, Intouchables*. Disponible en: <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20180116175818> [Consultado 8 mayo 2019].
- Becce, G. (1919-1929). *Kinothek. Neue Filmmusik; dramatische Musik*. Berlín: Schlesinger.
- Bogucki, L. (2013). *Areas and methods of audiovisual translation research*. Fráncfort: Peter Lang GbmH.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1985). "Fundamental aesthetics of sound in the cinema". En: Weis, E. y Belton, J. (eds.). *Film sound: theory and practice*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 181-199.
- Brabazon, T. (2012). *Popular Music: topics, trends and trajectories*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- British Broadcasting Corporation (2018). *Subtitle Guidelines*. Disponible en: <http://bbc.github.io/subtitle-guidelines/#Music-and-songs> [Consultado 15 abril 2019].
- Brophy, P. (2008). "Where sound is: locating the absent aural in film theory". En: Donald, J. y Renov, M. (eds.). *The SAGE Handbook of Film Studies*. Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur: SAGE Publications Ltd, pp. 424-435.
- Brown, K. (2013). "Musical sequences in comics". *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, 3 (1), pp. 1-6.
- Cambra, C., Silvestre, N. y Leal, A. (2009). "Comprehension of television messages by deaf students at various stages of education". *American Annals of the Deaf*, 153 (5), pp. 425-434.
- Canadian Association of Broadcasters (2012a). *Closed Captioning Standards and Protocol for Canadian English Language Television Programming Services*. Disponible en: http://www.cab-acr.ca/english/social/captioning/cc_standards.pdf [Consultado 15 abril 2019].
- _____ (2012b). *Normes universelles du sous-titrage "eqfg" « "nøkp v télédifuseurs canadiens de langue française*. Disponible en: [102](http://www.cab-</p>
</div>
<div data-bbox=)

acr.ca/french/societal/captioning/normes_universelles.pdf [Consultado 15 abril 2019].

Cavalcanti, A. (1939). "Sound in films". En: Weis, E. y Belton, J. (eds.) (1985). *Film sound: theory and practice*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 98-115.

Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción (2016). *¿Qué es la accesibilidad audiovisual?* Disponible en: <http://cesya.es/difusion/pautas/quees> [Consultado 2 abril 2019].

_____ (2019). *SÁBADO. Subtitulado y Audiodescripción: base de datos*. Disponible en: <http://www.cesya.es/content/s%C3%A1bado-subtitulado-y-audiodescripci%C3%B3n-base-de-datos> [Consultado 16 febrero 2019].

Chesterman, A. y Williams, J. (2002). *V j g " O c r o " C " d g i k p r e s e r t h a n u " i w k f g Translation Studies*. Mánchester: St. Jerome Publishing.

Chion, M. (1995). *La musique au cinéma*. París: Editions Fayard.

_____ (1999). *El sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Clark, J. (2006). *E q o o g p v u " q p " L a p t i o n i n g t h e s i s*. Disponible en: <https://joelclark.org/access/captioning/Neves/> [Consultado 12 abril 2019].

CSUC (2019). *Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya*. Disponible en: <http://ccuc.csuc.cat/> [Consultado 15 febrero 2019].

De Linde, Z. (1996). "Le sous-titrage *intralinguistique* pour les sourds et les mal entendants". En: Gambier, Y. (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 173-183.

De Linde, Z. y Kay, N. (1999). *The semiotics of subtitling*. Mánchester: St. Jerome Publishing.

Deckert, M. (2013). *Meaning in subtitling. Toward a contrastive cognitive semantic model*. Fráncfort: Peter Lang GmbH.

Delabastita, D. (1989). "Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, 35 (4), pp. 193-218.

- Díaz Cintas, J. (2010). “La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y la audiodescripción”. En: González, L. y Hernández, P. (eds.). *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*. Madrid: Instituto Cervantes, pp. 157-180.
- Downey, J. D. (2008). *Closed captioning: subtitling, stenography, and the digital convergence of text with television*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Ek, D. y Lorentzon, M. (2019). *Spotify* (Versión 8.4.66.733) [Aplicación en línea]. Suecia: Spotify Ltd.
- Evans, M. (1979). *Soundtrack: the music of the movies*. Nueva York: Da Capo Press.
- Even-Zohar, I. (1990). “Polysystem theory”. *Poetics Today, international journal for theory and analysis of literature and communication*, 11 (1), pp. 9-94.
- Federal Communications Commission (2010). *Twenty-First Century Communications and Video Accessibility Act*. Disponible en: <https://www.fcc.gov/general/twenty-first-century-communications-and-video-accessibility-act-0> [Consultado 15 abril 2019].
- Feldman, S. (1995). *La composición de la imagen en movimiento*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Fels, D. I., Lee, D. G., Branje, C. y Hornburg, M. (2005). “Emotive captioning and access to television”. *AMCIS 2005 Proceedings*, 300. Omaha, 11-14 agosto 2005. Disponible en: <https://aisel.aisnet.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1817%context=amcis2005> [Consultado 11 febrero 2019]
- Fernández-Díez, F. y Martínez-Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- FIAPAS (s. a.). *Red de promoción de la accesibilidad: títulos disponibles*. Disponible en: http://www.fiapas.es/FIAPAS/accesibilidad_c.html [Consultado 16 febrero 2019].

- Fina, M. E. (2017). "The role of music in city audio guides in Italian and English". *Multimodal communication*, 6(2), pp. 87-107. DOI: <https://doi.org/10.1515/mc-2017-0001>
- Frith, S. y Goodwin, A. (eds.). (1990). *On Record: rock, pop, and the written word*. Londres: Routledge.
- Georgakopoulou, P. (2018). "Technologization of audiovisual translation". En: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres: Routledge, pp. 516-539.
- Gomery, D. (1985). "The coming of sound: technological change in the American film industry". En: Weis, E. y Belton, J. (eds.). *Film sound: theory and practice*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 5-24.
- Gorbman, C. (1998). "Film music". En: Hill, J. y Church Gibson, P. (eds.). *The Oxford guide to Film Studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 43-50.
- Gottlieb, H. (1992). "Subtitling – a new university discipline". En: Dollerup, C. y Loddegaard, A. (eds.). *Teaching translation and interpreting*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 161-170.
- Greco, G. M. (2016). "On accessibility as a human right, with an application to media accessibility". En: Matamala, A. y Orero, P. (eds.). *Researching audio description: new approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 11-33.
- Greco, G. M., Matamala, A., Orero, P. y Romero-Fresco, P. (2016). "Mapping media accessibility across the world". *11th International Conference on Language Transfer in Audiovisual Media*. Berlín, 2-4 noviembre 2016.
- Gustems, J. (2012). "Análisis de las cualidades del sonido y los elementos de la música en la expresión audiovisual". En: Gustems, J. (coord.). *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 67-92.
- Hevner, K. (1936). "Experimental studies of the elements of expression in music". *American Journal of Psychology*, 48, pp. 246-268.
- Howard, D. M. y Angus, J. A. S. (2009). *Acoustics and psychoacoustics*. Ámsterdam: Elsevier.

- Igareda, P. (2012). "Lyrics against images: music and audio description". *MonTI*, 4, pp. 233-254. DOI: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.10>
- Instituto Nacional de Estadística (2008). *Encuesta de Discapacidad, Autonomía Personal y Situaciones de Dependencia 2008*. Disponible en: <http://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t15/p418/a2008/hogares/p01/modulo1/10/&file=01010.px> [Consultado 10 abril 2019].
- Johnson, R. (2018). "Audiovisual translation and popular music". En: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres: Routledge, pp. 418-435.
- Jones, C. (1946). "Music and the animated cartoon". *Hollywood Quarterly*, 1 (4), pp. 364-370.
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Ámsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Katz, S. D. (2000). *Plano a plano: de la idea a la pantalla*. Madrid: Plot Ediciones, S.A.
- Kovačič, I. (1994). "Relevance as a factor in subtitling reductions". En: Dollerup, C. y Loddegaard, A. (eds.). *Teaching translation and interpreting*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 245-251.
- _____ (1995). "Reception of subtitles. The non-existent ideal viewer". *Translatio (FIT Newsletter)*, 14 (3-4), pp. 376-383.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. Oxon, Nueva York: Routledge.
- Kyle, J. G. y Pullen, G. (1985). *Young deaf people in employment. Final report to MRC*. Bristol: Centre for Deaf Studies.
- van Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. Hampshire, Londres: MacMillan Press Ltd.
- Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. *Boletín Oficial del Estado*, 79, de 1 de abril 2010, 30157 a 30209. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2010-5292> [Consultado 15 abril 2019].

- Lluís i Falcó, J. (2005). “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”. En: Olarte Martínez, M. (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 143-153.
- Lomheim, S. (1995). “L’écriture sur l’écran”. *FIT Newsletter*, 14 (3-4), pp. 288-293.
- _____ (1999). “The writing on the screen”. En: Anderman, G. y Rogers, M. (eds.). *Word, text, translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 190-207.
- London, K. (1936). *Film Music*. Nueva York: Arno Press.
- Looms, P. O. (2010). “Prologue: digital television for some or for all?”. En: Matamala, A. y Orero, P. (eds.). *Listening to subtitles. Subtitles for the deaf and hard of hearing*. Berna: Peter Lang, pp. 20-24.
- Lorenzo, L. (2010). “Subtitling for the deaf and hard of hearing children in Spain: A case study”. En: Matamala, A. y Orero, P. (eds.). *Listening to subtitles. Subtitles for the deaf and hard of hearing*. Berna: Peter Lang, pp. 115-138.
- Martínez Martínez, S. (2015). *El subtitulado para sordos: estudio de corpus sobre tipología de estrategias de traducción*. Tesis inédita. Universidad de Granada.
- McDonald, G. (2019). *Every noise at once map*. Disponible en: <http://everynoise.com/everynoise1d.cgi?scope=all> [Consultado 15 marzo 2019].
- Media Accessibility Platform (2019). *Accessometer*. Disponible en: <https://mapaccess.uab.cat/accessometer> [Consultado 15 abril 2019].
- Mercado, G. (2011). *La visión del cineasta. Las reglas de la composición cinematográfica y cómo romperlas*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.
- Minsker, E. (2017). *Behind the music of Baby Driver, with director Edgar Wright*. Disponible en: <https://pitchfork.com/thepitch/behind-the-music-of-baby-driver-with-director-edgar-wright/> [Consultado 15 enero 2019].
- Mitroo, J. B., Herman, N. y Badler, N. I. (1979). “Movies from music: Visualizing musical compositions”. *SIGGRAPH Computer Graphics*, 13, pp. 218–225.
- Moore, A. y Lloyd, D. (1983). “V for Vendetta”. *Warrior*, n.º 12. Londres: Quality Communications Limited.
- Naale, S. (1980). *Genre*. Londres: British Film Institute.

- Naciones Unidas (2006). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Disponible en: <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf> [Consultado 5 abril 2019].
- Nanayakkara, S. C., Wyse, L., Ong, S. H. y Taylor, E. A. (2013). “Enhancing musical experience for the hearing-impaired using visual and haptic displays”. *Human-computer interaction*, 28, pp. 115-160.
- Nasta, D. (1991). *Meaning in film: relevant structures in soundtrack and narrative*. Berna: Peter Lang.
- Netflix (2019). *English Timed Text Style Guide. I. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing (SDH)*. Disponible en: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217350977-English-Timed-Text-Style-Guide> [Consultado 15 mayo 2019].
- Neves, J. (2005). *Audiovisual translation: subtitling for the deaf and hard-of-hearing*. Tesis inédita. University of Roehampton.
- _____ (2007a). “A world of change in a changing world”. En: Díaz Cintas, J., Orero, P. y Remael, A. (eds.). *Media for all. Subtitling for the deaf, audio description, and sign language*. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, pp. 89-98.
- _____ (2007b). *Guia de Legendagem para Surdos. Vozes que se vêem*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria.
- _____ (2008). “Ten fallacies about subtitling for the d/Deaf and the Hard of Hearing”. *Journal of Specialised Translation*, 10, pp. 128-143.
- _____ (2010). “Music to my eyes... Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing”. En: Bogucki, L. y Kredens, K. (eds.). *Perspectives on audiovisual translation*. Fráncfort: Peter Lang GmbH, pp. 123-145.
- _____ (2018). “Subtitling for deaf and hard of hearing audiences”. En: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres: Routledge, pp. 82-95.
- Nieto, J. (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Publicaciones y Ediciones SGAE.

- O'Malley, B. L. (2004). *U e q v v " R k n i t k o . " X q n 0 " 3 < " U.e q v v " R k*
Portland: Oni Press.
- Orero, P. (2016). "Divulgación accesible a través de la tecnología". *Inclusive Science Conference*. Granada, 28 noviembre 2016.
- Organización Mundial de la Salud (2019). *Sordera y pérdida de la audición*. Disponible en: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/deafness-and-hearing-loss> [Consultado 10 abril 2019].
- Orrego-Carmona, D. (2018). "Audiovisual translation and audience reception". En: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres: Routledge, pp. 367-382.
- Otsmane-Elhaou, H. (2018a). *Musical notation in comics*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cBJ1vFpFuJ4&feature=youtu.be>
[Consultado 30 marzo 2019].
- _____ (2018b). *Expressive sound effects*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cvlCxbv284M> [Consultado 30 marzo 2019].
- Patches, M. (2014). *J q y " e q o r w v g t u " i g p g t c v g f " C n g z c p f t g "*
score. Disponible en: <https://uproxx.com/hitfix/alexandre-desplat-on-imitation-game-the-turing-machine-and-hints-for-unbroken/> [Consultado 8 mayo 2019].
- Pavesi, M. (2018). "Corpus-based audiovisual translation studies". En: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres: Routledge, pp. 315-333.
- Pentreath, R. (2014). *Alexandre Desplat: the French film composer on working with Angelina Jolie on her latest feature Unbroken*. Disponible en: <http://www.classical-music.com/article/alexandre-desplat> [Consultado 8 mayo 2019].
- Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci Editore.
- Pereira-Rodríguez, A. (2005). "El subtulado para sordos: estado de la cuestión en España". *Quaderns. Revista de traducció*, 12, pp. 161-172.
- _____ (2010). "Criteria for elaborating subtitles for deaf and hard of hearing adults in Spain: Description of a case study". En: Matamala, A. y Orero, P. (eds.). *Listening*

- to subtitles. Subtitles for the deaf and hard of hearing*. Berna: Peter Lang, pp. 87-102.
- Pereiro, C. (2015). *Julio de la Rosa: confesiones desde la isla*. Disponible en: http://www.notodo.com/musica/ambient/7219_julio_de_la_rosa_confesiones_de_sde_la_isla.html [Consultado 9 mayo 2019].
- Pérez-González, L. (2009). “Audiovisual Translation”. En: Baker, M. y Saldanha, M. (eds.). *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Londres, Nueva York: Routledge, pp. 13-20.
- _____ (2014). *Audiovisual translation. Theories, methods and issues*. Oxon, Nueva York: Routledge.
- Prada, M. (2004). *Buscando a Nemo: propuesta de subtulado para sordos a partir del análisis crítico de cuatro casos reales*. Trabajo de fin de carrera inédito. Universidad de Vigo.
- Prendergast, R. M. (1977). *Film music, a neglected art*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española: música*. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=Q9MHI5m> [Consultado 4 marzo 2019].
- _____ (2019). *Diccionario de la lengua española: sonido*. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=YMV5Hqd> [Consultado 4 marzo 2019].
- Remael, A., Reviere, N. y Vandekerckhove, R. (2016). “From Translation Studies and audiovisual translation to media accessibility”. *Target*, 28 (2), pp. 248-260.
- Romero-Fresco, P. (2013). “Accessible filmmaking: joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking”. *The Journal of Specialised Translation*, 20, pp. 201-223.
- Ryan, M. L. (2004). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Salzman, E. (1967). *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.

- Santiago Araújo, V. L. (2004). "Closed subtitling in Brazil". En: Orero, P. (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 199-212.
- Smith, G. M. (2003). *Film structure and the emotion system*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Smith, S. M. y Williams, G. N. (1997). "A visualization of music". *Proceedings of the 8th conference on visualization '97*. Phoenix, 18-24 octubre 1997. Nueva York: ACM, pp. 499-502.
- Special Broadcasting Service (2019). *About us*. Disponible en: <https://www.sbs.com.au/aboutus/faqs/index/id/120/h/Subtitles> [Consultado 15 abril 2019].
- Steiner, M. (1937). "Scoring the film". En: Naumburg, N. (ed.). *We make the movies*. Nueva York: W. W. Norton, pp. 215-238.
- Stravinsky, I. (1936). *Chronicle of my life*. Londres: Victor Gollancz Ltd.
- Szarkowska, A., Krejtz, I., Pilipczuk, O., Dutka, L. y Kruger, J. L. (2016). "The effects of text editing and subtitle presentation rate on the comprehension and reading patterns of interlingual and intralingual subtitles among deaf, hard of hearing and hearing viewers". *Across Languages and Cultures*, 17 (2), pp. 183-204.
- Thibault, P. (2000). "The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice". En: Baldry, A. (ed.). *Multimodality and multimediality in the distance learning age*. Campobaso: Palladino Editore, pp. 311-385.
- Thomas, T. (1997). *Music for the movies*. Los Ángeles: Silman-James Press.
- Toury, G. (1978). "The nature and role of norms in literary translation". En: Holmes, J. S., Lambert, J. y van der Broeck, R. (eds.). *Literature and translation: new perspectives in literary studies, with a basic bibliography of books on translation studies*. Leuven: Acco, pp. 83-100.
- Toynbee, J. (2000). *Making popular music: musicians, creativity and institutions*. Nueva York: Oxford University Press.

- Tsaousi, A. (2015). "Making sound accessible: the labelling of sound-effects in subtitling for the deaf and hard-of-hearing". *Hermeneus, TI*, 17, pp. 233-252.
- Valls, M. y Padrol, J. (1990). *Música y cine*. Barcelona: Ultramar Editores, S.A.
- Vandaele, J. (2018). "Narratology and audiovisual translation". En: Pérez-González, L. (ed.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Londres: Routledge, pp. 225-241.
- Witchell, H. (2010). *You are what you hear: how music and territory make us who we are*. Nueva York: Algora Publishing.
- Wurm, S. (2007). "Intralingual and interlingual subtitling: a discussing of the mode and medium in film translation". *Sign Language Translator and interpreter*, 1 (1), pp. 115-151.
- Xalabarder, C. (2005). "Principios informadores de la música de cine". En: Olarte Martínez, M. (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 155-204.
- Zabalbeascoa, P. (2008). "The nature of the audiovisual text and its parameters". En: Díaz Cintas, J. (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 21-37.
- Zdenek, S. (2015). *Reading sounds: closed-captioned media and popular culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

8. Filmografía

Baby Driver (2017). Edgar Wright [Netflix]. Culver City: Sony Pictures Releasing.

Copying Beethoven (2006). Agnieszka Holland [DVD]. Barcelona: Notro Films.

Descifrando Enigma (2015). Morten Tyldum [DVD]. Madrid: Tripictures S. L.

Intocable (2012). Olivier Nakache y Éric Toledano [DVD]. Barcelona: A Contracorriente Films S.L.

La isla mínima (2014). Alberto Rodríguez [DVD]. Madrid: Warner Bros. Pictures España.

L'Assassinat du Duc de Guise (1908). André Calmettes y Charles Le Bargy [Vídeo]. París: Le Film d'Art.

Motion Painting No. 1 (1947). Oskar Fischinger [Vídeo]. Berlín: Fischinger Studio.
Disponible en: https://vk.com/video2804234_168196055 [Consultado 10 abril 2019].

Star Wars: Episode IV ó A New Hope (1977). George Lucas [Película]. San Francisco: Lucasfilm.

Anexos

Anexo I

Recapitulación del tratamiento de la música en el SpS desde el punto de vista normativo

A continuación, se presenta una tabla que presenta visualmente las normas descritas en el apartado 3.3. *La música cinematográfica en las normas del SpS*. Los ejemplos que se incluyen son aquellos que aparecen en las normas.

Norma	Contenido del subtítulo que describe la música	Formato del subtítulo que describe la música
UNE 153010:2010 (España)	Ha de contener al menos uno de los siguientes elementos: <ul style="list-style-type: none"> - El tipo de música; - La sensación que transmite la música; - Identificación de la pieza (título, autor...). 	<ul style="list-style-type: none"> - Parte superior de la pantalla. - Entre paréntesis. - Primera letra en mayúscula y las demás en minúscula.
BBC Subtitle Guidelines (Reino Unido)	Si la música es diegética y relevante para el argumento, se subtitula de forma descriptiva.	<ul style="list-style-type: none"> - En mayúsculas.
	Si la música es no diegética y conocida, se indica su título y autor, introducidos por la etiqueta «MUSIC».	<ul style="list-style-type: none"> - La etiqueta MUSIC en mayúsculas. - El título y autor de la obra en minúsculas.
	Si la música es no diegética, desconocida y su es ambiental, no se subtitula.	
	Si la música es no diegética, desconocida y su función es argumental, se describe la sensación que transmite.	<ul style="list-style-type: none"> - En mayúsculas.
ATSC standard, captions and subtitles (A/343) (Estados Unidos)	Sin información.	Sin información.

Closed Captioning Standards and Protocol for Canadian English Language Television Programming Services (Canadá)	Si la música es relevante para el desarrollo de la acción, se subtitula.	<ul style="list-style-type: none"> - Entre paréntesis. - Primera letra en mayúscula y las demás en minúscula. - Letra de las canciones entre corcheas. - Antes de la descripción, se indica que se trata de música con una etiqueta: «(Music): ('60s rock instrumental)».
	Si la música es importante pero no esencial, se intenta subtitular, a pesar de las posibles restricciones espaciotemporales.	
	Si la música es no diegética e incidental, solo se subtitula si las restricciones espaciotemporales lo permiten.	
Guia de legendagem para surdos. Vozes que se vêem (Portugal)	Si la música es incidental o ambiental, se incluye el efecto que produce.	<ul style="list-style-type: none"> - La música se introduce con una corchea entre paréntesis. - Las descripciones se introducen entre paréntesis. - En minúscula. - Color cian.
	Si la música es diegética, se indica su función y sus cualidades sonoras.	
	Si la música es conocida, se incluye el título y el autor y se describe su carácter.	

<p>Descriptores musicales de la SBS (Australia)</p>	<p>En base a los ejemplos, se observa que se prioriza la descripción de:</p> <ul style="list-style-type: none"> - La fuente de la música; - La sensación que transmite. 	<p>No se dispone de información precisa. Se indica que las letras amarillas con el borde negro se consideran las más adecuadas, porque proporcionan un alto contraste con la imagen.</p>
------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Anexo II

Transcripción multimodal de la música de los textos del corpus

a. TRANSCRIPCIÓN MULTIMODAL DE LA MÚSICA DE *DESCIFRANDO ENIGMA*

T	Cuadro					
1 (00:00:47)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Alan, comisaría de policía	[Alan espera en la comisaría de policía] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Música orquestal con melodía aguda y repetitiva del mismo motivo descendente.	Ornamental	[Banda sonora]	Presencia
2 (00:05:16)						
PC: T PP: PM O: Alan, estación de tren	[Alan camina por la estación de tren] R: M	/	No diegética. “The Imitation Game”, Alexandre Desplat y London Symphony Orchestra. Melodía aguda de piano y acompañamiento de orquesta de cuerda.	Ornamental	[Banda sonora y ruido ambiente]	Presencia
3 (00:07:15)						

PC: F P: PG O: Alan, guardia, fábrica de radios Bletchley R: M	[Alan presenta una carta al guardia y entra en la fábrica de radios Bletchley]	/			[Banda sonora]	Presencia
4 (00:11:56)						
PC: F P: PD O: Máquina Enigma, Denniston, Alan, Hugh, John, Peter, candidatos R: M	[Denniston muestra a los candidatos la máquina Enigma]	DENNISTON: Es la mano torcida de la muerte.	No diegética. “Enigma”, Alexandre Desplat. Música orquestal de intensidad débil.	Intensificadora (información nueva)	/	Omisión por restricciones espacio-temporales
5 (00:14:31)						
PC: PH P: PG O: Avión, tormenta R: M	[Un avión militar sobrevuela el mar durante una tormenta]	ALAN: El juego era bastante simple.	No diegética. “U-Boats”, Alexandre Desplat. Música orquestal grave y rítmica.		/	Omisión por restricciones espacio-temporales
6 (00:15:18)						
PC: PH P: PM O: Mujeres, Bletchley R: M	[En Bletchley, las mujeres descifran los mensajes de los nazis]	/		Ornamental	[Banda sonora y ambiente]	Presencia
7 (00:16:10)						
PC: F P: PP	[Un grupo de soldados fuma junto al mar]	/			[Banda sonora]	Presencia

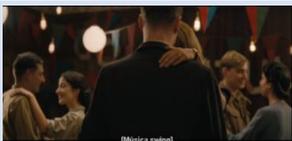
O: soldados, mar, tormenta	R: M					
8 (00:18:37)						
PC: PV P: PM O: Alan, oficina	[Alan trabaja en sus ideas] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat.	Descriptiva (actividad mental de Alan)	[Banda sonora]	Presencia
9 (00:19:59)						
PC: F P: PD O: informe, máquina de escribir, Nock	[Nock prepara los documentos para consultar la hoja de servicios de Alan] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Música orquestal de cuerda de intensidad débil y envolvente.	Intensificadora (información nueva)	[Banda sonora y máquina de escribir]	Presencia
10 (00:23:29)						
PC: PV P: PM O: joven Alan, colegio, comedor	[El joven Alan separa las zanahorias de los guisantes en el comedor del colegio] R: M	/	No diegética. “Carrots and Peas”, Alexandre Desplat. Música orquestal de cuerda de intensidad débil, lenta y grave.	Descriptiva (tiempo pasado)	[Banda sonora y ambiente]	Presencia
11 (00:24:51)						
PC: F P: PM O: joven Alan, Christopher, colegio	[Christopher ayuda al joven Alan a salir de un hueco en el suelo, donde le habían encerrado sus compañeros del colegio] R: M	CHRISTOPHER: Alan, ¿estás bien?	No diegética. “Mission”, Alexandre Desplat. Música orquestal de cuerda, débil, melódica y lenta.	Descriptiva (nueva amistad de Alan)	/	Omisión por restricciones espaciales temporales

12 (00:25:44)						
PC: Z P: PG O: crucigrama, personas R: M	[Personas en lugares y situaciones diferentes resuelven el crucigrama]	/	No diegética. “Crosswords”, Alexandre Desplat. Melodía de piano aguda y repetitiva, con acompañamiento de orquesta de cuerda.	Intensificadora (información nueva)	[Banda sonora]	Presencia
13 (00:26:41)						
		/		Conectora	[Banda sonora y explosiones]	Presencia
14 (00:27:13)						
PC: T P: PG O: Londres, humo, escombros R: M	[Londres está lleno de escombros por las bombas]	/	No diegética. “Crosswords”, Alexandre Desplat. Música orquestal de cuerda y piano de ritmo moderado y contrapunto.	Conectora	/	Omisión por razón desconocida
15 (00:29:47)						
PC: F P: PM O: candidatos, crucigrama R: M	[Los candidatos al puesto de trabajo con Alan resuelven el crucigrama]	/	No diegética. “Joan”, Alexandre Desplat. Melodía de cuerda y piano ágil y aguda, de ritmo rápido.	Conectora	[Banda sonora]	Presencia
16 (00:30:31)						
PC: F P: PM	[Joan es la primera persona]	/		Descriptiva (información nueva)	[Banda sonora]	Presencia

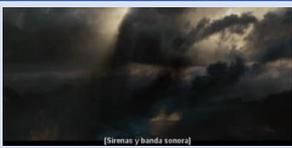
O: Joan, candidatos, crucigrama	en resolver el crucigrama] R: M		La música disminuye de intensidad.			
17 (00:32:07)						
PC: F P: PM O: joven Alan, Christopher, colegio	[Christopher le enseña al joven Alan un libro sobre criptografía] R: M	/	No diegética. “Because of You”, Alexandre Desplat. Melodía de viento sobre un acompañamiento de cuerda.	Expresiva (calma)	[Banda sonora]	Presencia
18 (00:32:39)						
PC: Z P: PG O: joven Alan, colegio	[El joven Alan se despide de Christopher] R: M	/	Entra una melodía descendente de guitarra.	Conectora	[Banda sonora]	Presencia
19 (00:35:29)						
PC: PH P: PG O: Alan, Joan	[Alan convence a Joan de que vaya a Bletchley] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Música orquestal de cuerda.	Ornamental	[Banda sonora]	Presencia
20 (00:36:49)						
PC: Z P: PG O: Bletchley	[Joan llega a Bletchley] R: M	/	No diegética. “Joan”, Alexandre Desplat. Acentos de cuerda rápidos y de intensidad fuerte bajo una melodía de viento.	Descriptiva (espacio nuevo)	[Ruido motores y banda sonora]	Presencia

<p>21 (00:40:23)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Alan, bicicleta, pueblo</p>	<p>[Alan va a visitar a Joan al pueblo de noche en bicicleta] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Night Research”, Alexandre Desplat. Melodía de piano descendente, lenta y dulce.</p>	<p>Conectora</p>	<p>[Banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>22 (00:40:51)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Alan, pueblo, piedra, ventana, Joan</p>	<p>[Alan tira una piedra a la ventana de la habitación de Joan en el pueblo] R: M</p>	<p>/</p>		<p>Ornamental</p>	<p>[Banda sonora y golpe en ventana]</p>	<p>Presencia</p>
<p>23 (00:41:40)</p>						
<p>PC: PH P: PG O: Alan, Joan, pueblo</p>	<p>[Alan entra en la habitación de Joan por su ventana] R: M</p>	<p>/</p>		<p>Ornamental</p>	<p>[Banda sonora y pasos]</p>	<p>Presencia</p>
<p>24 (00:43:04)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Alan, Joan, habitación de Joan</p>	<p>[Alan y Joan hablan sobre computadoras digitales en la habitación de Joan] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “The Imitation Game”, Alexandre Desplat. Música orquestal débil.</p>	<p>Conectora</p>	<p>[Banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>25 (00:48:16)</p>						

PC: F P: PD O: joven Alan, nota de Christopher, colegio, papelera	[El joven Alan coge la nota que le había mandado Christopher de la papelera en el colegio] R: M	/	No diegética. “Alone with numbers”, Alexandre Desplat. Melodía de violín dulce y ligera.	Descriptiva (felicidad de Alan)	[Banda sonora]	Presencia
26 (00:50:20)						
PC: F P: PM O: Alan, Hugh, John, Peter, máquina Christopher	[Alan, Hugh, John y Peter encienden la máquina Christopher] R: M	/	No diegética. “The Machine Christopher”, Alexandre Desplat. Melodía de cuerda grave, descendente y de ritmo rápido que se acelera.	Conectora	[Sonido de máquina y banda sonora]	Presencia
27 (00:51:01)						
PC: PH P: PG O: Alan, máquina Christopher	[Alan hace mejoras a la máquina Christopher] R: M	/			[Sonido de máquina y banda sonora]	Presencia
28 (00:55:20)						
PC: F P: PD O: tocadiscos, bar	[Un tocadiscos suena en el bar] R: M	/	Diegética. “The Ritz Roll and Rock,” Cole Porter. Música de jazz de piano de intensidad débil y ritmo alegre.	Descriptiva (espacio y tiempo)	/	Omisión por razón desconocida
29 (00:59:56)						

PC: Z P: G O: bar, Joan, Alan, Hugh, John, Peter, amigas de Joan	[Joan, tres de sus amigas, Alan, Hugh, John y Peter celebran el compromiso de Alan y Joan en un bar] R: M	/	Diegética. Música de swing alegre y rápida.	Descriptiva (espacio y tiempo)	[Música swing]	Género
30 (01:00:40)						
PC: F P: PM O: Joan, Alan, Hugh	[Hugh baila con Joan] R: M	/	La música aumenta en intensidad.		[Música swing]	Género
31 (01:02:30)						
PC: F P: PCE O: Alan, Joan, bar	[Alan y Joan bailan] R: M	/	Diegética. Música de swing lenta y alegre.		[Música swing]	Género
32 (01:03:12)						
PC: F P: PD O: joven Alan, nota, colegio	[El joven Alan escribe una nota para Christopher en el colegio] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Melodía de viento aguda y descendente sobre un acompañamiento de cuerda lento.	Descriptiva (confusión de Alan)	[Banda sonora y voces alejándose]	Presencia
33 (01:07:55)						
PC: F P: PCE O: Alan, Hugh,	[Joan y Helen hablan sobre Hugh en el bar] R: M	HUGH: Yo nunca dejaría de rezar por esos...	Diegética. Música de swing rápida.	Descriptiva (espacio y tiempo)	/	Omisión por restricciones espacio-temporales

John, Peter, Joan, Helen, bar						
34 (01:10:39)						
PC: Z P: PP O: Alan, bar	[Alan tiene una idea tras de escuchar lo que ha dicho Helen] R: L	/	La música se detiene súbitamente.	Descriptiva (Alan tiene una idea)	/	Omisión por razón desconocida
35 (01:12:28)						
PC: PH P: PG O: Alan, Joan, Hugh, John, Peter, noche, Bletchley	[Alan, Joan, Hugh, John y Peter corren a la sala donde está la máquina Christopher para poner en práctica la idea de Alan] R: R	/	No diegética. “Running”, Alexandre Desplat. Melodía rápida de cuerda sobre un acompañamiento rítmico.	Expresiva (emoción)	[Banda sonora]	Presencia
36 (01:13:20)						
PC: Z P: PD O: máquina Christopher	[La máquina Christopher trabaja] R: M	/			[Ruido de máquina y banda sonora]	Presencia
37 (01:13:31)						
PC: F P: PG O: Alan, Joan, Hugh, John, máquina Christopher	[La máquina Christopher se detiene y Alan, Joan, Hugh, John y Peter la observan] R: M	/	La música se detiene súbitamente, al mismo tiempo que la máquina deja de funcionar.	Descriptiva (la música y el sonido se detienen a la vez)	[Silencio]	Silencio

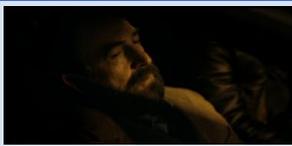
<p>38 (01:15:02)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Alan, Joan, Hugh, John, Peter, oficina</p>	<p>[Alan, Joan, Hugh, John y Peter celebran haber descifrado Enigma] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “The Imitation Game”, Alexandre Desplat.</p>	<p>Expresiva (felicidad)</p>	<p>[Risas y banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>39 (01:20:28)</p>						
<p>PC: PH P: PG O: convoy de pasajeros, fuego, humo, mar</p>	<p>[Los nazis destruyen un convoy británico de pasajeros] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “A Different Equation”, Alexandre Desplat. Melodía de viento sobre acompañamiento de cuerda lento.</p>	<p>Conectora</p>	<p>[Sirenas y banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>40 (01:20:58)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Alan, Joan, estación de tren de Londres</p>	<p>[Alan y Joan llegan a Londres en tren] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Entra una melodía de piano.</p>		<p>[Banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>41 (01:22:51)</p>						
<p>PC: F P: PP O: Joan, restaurante</p>	<p>[Joan mira por la ventana de un restaurante en Londres] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Becoming a Spy”, Alexandre Desplat. Acordes de música orquestal.</p>	<p>Ornamental</p>	<p>[Banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>

<p>42 (01:23:50)</p>						
<p>PC: F P: PM O: Alan, oficina</p>	<p>[Alan encuentra una Biblia en la mesa de John] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Becoming a Spy”, Alexandre Desplat. Melodía de piano débil, lenta y descendente.</p>	<p>Descriptiva (información nueva)</p>	<p>[Banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>43 (01:28:45)</p>						
<p>PC: F P: PP O: Alan, casa de Alan</p>	<p>[Alan se da cuenta de que tiene que alejarse de Joan para protegerla] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Acordes débiles de orquesta de cuerda.</p>	<p>Descriptiva (dolor de Alan)</p>	<p>[Banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>44 (01:32:07)</p>						
<p>PC: F P: PG O: mar, tormenta, explosiones</p>	<p>[Explosiones en el mar, imágenes históricas] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “End of War”, Alexandre Desplat. Acompañamiento débil de orquesta de cuerda.</p>	<p>Ornamental</p>	<p>[Banda sonora, ruido de motor y sirenas]</p>	<p>Presencia</p>
<p>45 (01:37:50)</p>						
<p>PC: F P: PP O: joven Alan, director del colegio, despacho del director</p>	<p>[El director del colegio le cuenta al joven Alan en su despacho que Christopher ha muerto] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Farewell to Christopher”, Alexandre Desplat. Notas de piano descendentes lentas y tristes.</p>	<p>Expresiva (dolor)</p>	<p>[Banda sonora]</p>	<p>Presencia</p>
<p>46 (01:40:53)</p>						

PC: F P: PP O: Alan, Joan, casa de Alan	[Alan le dice a Joan que está siendo sometido a la castración química] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Melodía de piano descendente de intensidad débil y tempo lento.	Expresiva (dolor)	/	Omisión por razón desconocida
47 (01:43:25)						
PC: F P: PCE O: Alan, Joan, casa de Alan	[Alan y Joan vuelven a conectar en casa de Alan] R: M	/	No diegética. “Alan”, Alexandre Desplat. Melodía débil de cuerda.	Descriptiva (buena relación entre Alan y Joan)	[Banda sonora]	Presencia
48 (01:44:30)						
PC: F P: PP O: Alan, Joan, Hugh, John, Peter, documen- tos, hoguera	[Alan, Joan, Hugh, John y Peter destruyen los documentos sobre la máquina Enigma en una hoguera] R: M	/	No diegética. “Alan Turing’s Legacy”, Alexandre Desplat. Desarrollo de “The Imitation Game”, con la misma melodía de grandes saltos de altura de orquesta de cuerda. Ritmo lento y carácter lírico.	Expresiva (resumen)	[Banda sonora] ¹³	Presencia

¹³ El subtítulo aparece después de los insertos, algunos segundos después de que empiece a sonar la música, por lo que la omisión al principio se debe a restricciones espaciotemporales.

B. TRANSCRIPCIÓN MULTIMODAL DE LA MÚSICA DE *INTOCABLE*

T	Cuadro					
1 (00:00:30)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Driss, Philippe, coche	[Driss conduce y Philippe va de copiloto en un coche de noche por las calles de París] R: L	/	Diegética. “Fly”, Ludovico Einaudi. Melodía aguda de piano de notas repetidas sobre un acompañamiento de piano de notas graves y envolventes. Ritmo moderado.	Expresiva (calma)	/	Omisión por razón desconocida
2 (00:04:35)						
↓	[Driss y Philippe siguen conduciendo después de que les haya parado la policía] R: R	DRISS: Esto merece un toque de fiesta.	Diegética. “September”, Earth, Wind & Fire. Canción de funk en inglés con melodía aguda cantada por una voz masculina sobre un acompañamiento de percusión rítmico, guitarras eléctricas, saxofón, trompeta y xilófono.	Descriptiva (euforia de los personajes)	(PONE MÚSICA DISCO)	Género
3 (00:06:56)						
PC: PH y PV P: PG O: Driss, candidatos, salón	[Driss y el resto de los candidatos al puesto de trabajo esperan en el salón de la casa de Philippe] R: M	/	No diegética. “Nocturno en si bemol op. 9 n.º 1”, Frédéric Chopin. Melodía aguda con movimientos ascendentes rápidos de piano sobre un	Dramática (caracterización de Philippe como un hombre serio y de dinero)	/	Omisión por razón desconocida

			acompañamiento ligero de piano.			
4 (00:12:04)						
PC: F P: PG O: Driss, banlieue de París R: L	[Driss camina por una calle de la <i>banlieue</i> de París hacia la casa de su familia]	/	No diegética. “Fly”, Ludovico Einaudi.	Conectora	/	Omisión por razón desconocida
5 (00:16:15)						
PC: F P: PP O: Driss, amigos de Driss, comida rápida, humo R: M	[Driss come y fuma en la calle por la noche con otros hombres de su edad]	/	No diegética. “Writing poems”, Ludovico Einaudi. Notas agudas de violín y melodía de piano más intensa. Acompañamiento ligero de piano.	Expresiva (tristeza, melancolía)	/	Omisión por razón desconocida
6 (00:18:57)						
PC: F P: PG O: Driss, Yvonne, casa de Philippe R: M	[Yvonne le enseña la casa a Driss]	/	Diegética. “Ave Maria”, Franz Schubert. Voz femenina aguda en alemán sobre un acompañamiento de piano y violín.	Dramática (caracterización de los gustos musicales de Philippe)	(MÚSICA CLÁSICA)	Género
7 (00:20:11)						
	[Driss llega a la habitación de Philippe, que escucha música a través de un altavoz mientras le preparan] R: M	/	↓ La música aumenta de intensidad porque Driss se acerca a la fuente sonora.	↓	(LA MÚSICA CLÁSICA SUENA MUY FUERTE)	Género e intensidad

<p>8 (00:20:19)</p>						
	<p>[Uno de los empleados de la casa apaga el altavoz para que Philippe hable con Driss] R: M</p>	/	<p>La música se detiene.</p>	<p>Descriptiva (la música se detiene cuando se apaga el altavoz)</p>	<p>(APAGA LA MÚSICA)</p>	<p>Silencio</p>
<p>9 (00:25:35)</p>						
<p>PC: F P: PM O: Driss, Philippe, casa de Philippe</p>	<p>[Driss se instala en casa de Philippe y aprende a trabajar para él] R: M</p>	/	<p>No diegética. “The Ghetto”, George Benson. Canción de jazz en inglés con voz masculina, piano, guitarra, bajo, percusión rítmica de batería, congas y timbales.</p>	<p>Descriptiva (buen humor de Driss) y conectora</p>	/	<p>Omisión por razón desconocida</p>
<p>10 (00:28:48)</p>						
<p>PC: Z P: PP O: Driss, bañera, casa de Philippe</p>	<p>[Driss se baña en la bañera mientras escucha “The Ghetto” a través de los cascos] R: M</p>	/	<p>Diegética. “The Ghetto”, George Benson. La música se vuelve diegética cuando se ve que Driss la está escuchando a través de los cascos.</p>	<p>Descriptiva (la música baja en intensidad cuando Driss se quita los cascos)</p>	<p>(CANTA EN LA BAÑERA)</p>	<p>Presencia</p>
<p>11 (00:39:22)</p>						
<p>PC: T P: PP O: Driss, Philippe, habitación de Philippe</p>	<p>[Driss calma a Philippe, que siente dolor por la noche] R: M</p>	/	<p>No diegética. “Senza respiro”, Ludovico Einaudi. Acordes agudos de piano de intensidad leve.</p>	<p>Expresiva (tensión por el dolor de Philippe)</p>	/	<p>Omisión por razón desconocida</p>

<p>12 (00:54:18)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Driss, Philippe, cantante de ópera, teatro</p>	<p>[Driss y Philippe van a la ópera y Driss se ríe del cantante] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Diegética. “Der Freischütz” Carl Maria von Weber. Voz masculina grave en alemán de tenor sobre acompañamiento de cuerda.</p>	<p>Descriptiva (ópera)</p>	<p>(MÚSICA CLÁSICA)</p>	<p>Género</p>
<p>13 (00:57:40)</p>						
<p>PC: F P: PM O: Driss, Philippe, casa de Philippe, Yvonne</p>	<p>[Driss se siente cómodo en el trabajo y con Philippe] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “You Goin’ Miss Your Candyman”, Terry Callier. Canción de jazz en inglés con masculina grave y acompañamiento de guitarra, percusión, saxofón y trompeta. Ritmo rápido.</p>	<p>Conectora (montaje)</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por razón desconocida</p>
<p>14 (01:01:38)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Driss, Philippe, familia de Philippe, orquesta</p>	<p>[La familia y los empleados de Philippe escuchan a la orquesta en la celebración de cumpleaños de Philippe] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Diegética. “Les Indes galantes”, Jean-Philippe Rameau. Música de orquesta de cuerda, melodía aguda de violín.</p>	<p>Descriptiva (la orquesta toca)</p>	<p>(MÚSICA CLÁSICA)</p>	<p>Género</p>
<p>15 (01:06:37)</p>						
<p>PC: F P: PM O: Driss, Philippe, orquesta</p>	<p>[La orquesta toca diferentes piezas y Driss y Philippe las comentan con humor] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Diegética. “Las cuatro estaciones: el verano”, Antonio Vivaldi. Música de orquesta de cuerda rápida,</p>	<p>Descriptiva (la orquesta toca)</p>	<p>(MÚSICA CLÁSICA)</p>	<p>Género</p>

			grave y fuerte en intensidad.			
16 (01:07:01)						
↓	↓		Diegética. “Suites para violonchelo solo n.º 1 en sol mayor, BWV 1007-1012”, Johann Sebastian Bach. Cello solista, melodía rápida, grave y fuerte en intensidad.	↓	/	Omisión por razón desconocida
17 (01:07:13)						
↓	↓	↓	Diegética. “Suite para orquesta n.º 2 en si menor, Badinerie, BWV 1067”, Johann Sebastian Bach. Flauta solista y orquesta de cuerda, melodía rápida.	↓	/	Omisión por razón desconocida
18 (01:07:29)						
↓	↓	↓	Diegética. “Concierto para clave n.º 5 en fa menor, Largo, BWV 1056”, Johann Sebastian Bach. Clave solista, melodía lenta y débil en intensidad.	↓	/	Omisión por razón desconocida
19 (01:07:49)						
↓	↓	↓	“Las cuatro estaciones: la primavera”, Antonio Vivaldi.	↓	/	Omisión por razón desconocida

			Música de orquesta de cuerda melódica y de ritmo moderado.			
20 (01:08:04)						
↓	↓	↓	Diegética. “El vuelo del moscardón”, Nikolái Rimski-Kórsakov. Melodía de semicorcheas cromáticas descendentes de ritmo rápido y fuerte en intensidad.	↓	/	Omisión por razón desconocida
21 (01:08:35)						
PC: F P: PM O: Driss, Philippe, invitados, salón, orquesta	[Driss baila al ritmo de la música con los invitados a la fiesta de cumpleaños de Philippe] R: M	/	Diegética. “Boogie Wonderland”, Earth, Wind & Fire. Canción disco en inglés con voz masculina grave, coros femeninos agudos, percusión rítmica, violines y trompetas. Ritmo rápido.	Descriptiva (Driss pone una canción)	(MÚSICA DISCO)	Género
22 (01:15:35)						
PC: F P: PM O: Driss, Philippe, Yvonne, restaurante	[Philippe decide no presentarse a la cita con Eléonore y Driss va a recogerle al restaurante] R: L	/	No diegética. “Una Mattina”, Ludovico Einaudi. Melodía de piano de altura media y lenta sobre un acompañamiento grave y melódico.	Expresiva (tristeza de Philippe)	/	Omisión por razón desconocida
23 (01:18:25)						

PC: PH P: PG O: avión, coche	[Philippe y Driss cogen primero un avión y después un coche] R: M	/	No diegética. “L’Origine Nascosta”, Ludovico Einaudi. Melodía de piano aguda y lenta, con un acompañamiento de piano muy leve. Intensidad débil y ritmo lento.	Conectora y expresiva (amistad)	/	Omisión por razón desconocida
24 (01:19:26)						
PC: F P: PP y PG O: Driss, Philippe, paracaidistas, montaña	[Driss y Philippe hacen paracaidismo] R: L	/	No diegética. “Feeling Good”, Nina Simone. Voz femenina grave en inglés primero sola y después acompañada por instrumentación de saxofón, trompeta, percusión, piano y violín.	Expresiva (libertad y felicidad de los personajes a través de la letra y la música)	/	Omisión por razón desconocida
25 (01:21:27)						
PC: F P: PM O: Driss, Philippe, Yvonne, casa de Philippe	[Yvonne le dice a Driss que su hermano le está esperando en el salón de la casa de Philippe] R: M	/	↓ La música se detiene.	Expresiva (preocupación)	↓	↓
26 (01:28:52)						
PC: F P: PCE O: Driss, hermano de Driss, Philippe, casa de Philippe	[Philippe observa a Driss y a su hermano marcharse de la casa] R: M	/	No diegética. “Cache-cache”, Ludovico Einaudi. Melodía de piano lenta y grave, con un acompañamiento de piano débil.	Descriptiva (tristeza de los personajes)	/	Omisión por razón desconocida

<p>27 (01:32:21)</p>						
<p>PC: F P: PM O: Driss, <i>banlieue</i></p>	<p>[Driss regresa a su vida en las <i>banlieues</i> de París] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Diegética. “Concierto para dos violines, cuerda y continuo en la menor op. 3 n.º 8 (RV 522)”, Antonio Vivaldi. Melodía grave de orquesta de cuerda.</p>	<p>Dramática (cambio interior de Driss tras haber conocido a Philippe)</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por razón desconocida</p>
<p>28 (01:34:05)</p>						
<p>PC: F P: PM O: Driss, entrevista- dora</p>	<p>[Driss acude a una entrevista de trabajo] R: M</p>	<p>/</p>	<p>↓ La música se detiene.</p>	<p>Descriptiva (cambio de situación)</p>	<p>↓</p>	<p>↓</p>
<p>29 (01:36:38)</p>						
<p>PC: F P: PP O: Driss, Philippe, coche</p>	<p>[Driss conduce y Philippe va de copiloto en un coche de noche por las calles de París] R: L</p>	<p>/</p>	<p>Diegética. “Fly”, Ludovico Einaudi.</p>	<p>Expresiva (recuerda el comienzo de la película y evoca la amistad entre los personajes)</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por razón desconocida</p>
<p>30 (01:39:17)</p>						
<p>PC: F P: PP O: Phili- ppe</p>	<p>[Philippe se emociona al ver el mar] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. Vibración electrónica aguda.</p>	<p>Descriptiva (emoción de Philippe)</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por razón desconocida</p>
<p>31 (01:42:16)</p>						

PC: F P: PG O: Driss, Philippe, restaurante R: M	[Driss se marcha del restaurante y deja a Philippe solo]	/	No diegética. “Una Mattina”, Ludovico Einaudi.	Expresiva (calma)	/	Omisión por razón desconocida
32 (01:42:54)						
PC: F P: PG O: Philippe, Eléonore, restaurante R: M	[Eléonore entra en el restaurante y se sienta en la mesa de Philippe]	/	↓ La música aumenta en intensidad.	↓	↓	↓

C. TRANSCRIPCIÓN MULTIMODAL DE LA MÚSICA DE *LA ISLA MÍNIMA*

T	Cuadro					
1 (00:00:39)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: PH P: PMG O: Marismas del Guadalquivir	[Los títulos de la cabecera de créditos aparecen y se desvanecen] R: L	/	No diegética. “La isla mínima”, Julio de la Rosa. Arpegios de guitarra ascendentes y agudos. Intensidad débil, ritmo lento y melódico.	Descriptiva (espacio)	(Guitarra española)	Fuente sonora
2 (00:01:16)						
↓	↓	↓	↓ Incorporación de vibraciones electrónicas agudas envolventes y percusión grave de ritmo y repetitivo.	Expresiva (tensión)	(Música in crescendo)	Intensidad
3 (00:01:52)						
↓	↓	↓	↓ Aumento de la intensidad de la melodía rasgueada de la guitarra, apoyada por notas graves sostenidas en el piano.	↓	(Rasgueo de guitarra)	Forma y fuente sonora
4 (00:07:35)						
PC: PH P: PG	[El coche avanza por la carretera] R: M	/	No diegética. “Un lugar extraño”, Julio de la Rosa.	Conectora y expresiva (tensión)	(Rasgueo de guitarra)	Forma y fuente sonora

O: Coche, marisma			Rasgueo de guitarra y vibración electrónica aguda.			
5 (00:07:55)						
PC: F P: PE O: Hombres, barco, coches	[El hombre de camiseta blanca mira a Pedro y a Juan] R: M	↓	↓ La intensidad del rasgueo de guitarra disminuye hasta desvanecerse.	Intensificadora (personaje nuevo)	(Guitarra lejana)	Intensidad y fuente sonora
6 (00:11:00)						
PC: F P: PM O: Pedro, ventana, habitación	[Pedro mira a la madre de las jóvenes desaparecidas mientras sale de la habitación] R: M	/	No diegética. Notas electrónicas agudas acompañadas de percusión grave.	Intensificadora (información nueva)	(Música de intriga)	Función expresiva
7 (00:11:24)						
PC: PH P: PD O: Negativos fotográficos de Carmen y Estrella	[Pedro observa los negativos a contraluz] R: M	/	No diegética. Notas agudas de piano con un acompañamiento electrónico grave.	Intensificadora (información nueva)	(Notas de piano)	Fuente sonora
8 (00:13:51)						
PC: PH P: PG O: Lancha, río	[Pedro y Juan van a ver a Angelita] R: L	/	No diegética. “Un lugar extraño”, Julio de la Rosa.	Conectora y expresiva (tensión)	(Música de intriga)	Función expresiva
9 (00:15:16)						

PC: T P: PM O: Pedro, Juan, linternas, escombros	[Pedro y Juan investigan el cortijo abandonado] R: M	/	No diegética. “Un bolso y unas medias”, Julio de la Rosa. Dos notas graves percutidas que se repiten con un acompañamiento de vibraciones electrónicas agudas.	Conectora y expresiva (tensión)	/	Omisión por razón desconocida
10 (00:15:57)						
PC: F P: PM O: Pedro, Juan, bolso, pozo	[Juan encuentra un bolso flotando en el pozo del cortijo] R: M	↓	↓ La intensidad aumenta, así como la cantidad de notas percutidas.	↓	(Música de intriga)	Función expresiva
11 (00:17:05)						
PC: F P: PM O: Pedro, Juan, coche, figura de una mujer	[Pedro, desde el coche que conduce, observa la figura de una mujer que camina por el arcén, se duda si es real o si se lo imagina] R: M	/	No diegética. “Un lugar extraño”, Julio de la Rosa.	Expresiva (misterio)	(Música de intriga)	Función expresiva
12 (00:20:05)						
PC: PV P: PM O: Carmen, río	[Se descubren los cadáveres de Carmen y Estrella en el río] R: L	/	No diegética. “Carmen y Estrella”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas mantenidas, agudas y débiles.	Intensificadora (información nueva)	(Música de suspense)	Función expresiva
13 (00:22:43)						

PC: PH P: PM O: Juan, periodista, policías, marisma R: M	[Aparece un periodista en el lugar de los hechos]	/	↓ La música aumenta en intensidad.	↓	(Música de intriga)	Función expresiva
14 (00:23:55)						
PC: F P: PMG O: Carretera, coche, marisma R: L	[Pedro y Juan vuelven al pueblo en coche]	/	↓ Las vibraciones electrónicas disminuyen en intensidad. Se introduce una melodía de piano de altura media descendente y fuerte en intensidad.	Conectora y expresiva (tristeza)	(Música triste)	Función expresiva
15 (00:24:27)						
PC: F P: PA O: Pedro, Juan, coche, padres de las jóvenes, casa R: M	[Juan les da la noticia de la muerte de sus hijas a los padres de las jóvenes]	↓	↓	Expresiva (dolor)	(Música triste)	Función expresiva
16 (00:25:12)						
PC: Z P: PG O: Pedro, Juan, bar, barra R: M	[Pedro y Juan toman algo en un bar]	/	Diegética. Melodía de guitarra eléctrica aguda, percusión de ritmo rápido.	Descriptiva (espacio)	(Música de baile)	Género
17 (00:25:54)						
PC: F P: PD O: Pedro, Juan, fotografías, R: M	[Pedro y Juan observan unas fotografías de Carmen y Estrella desnudas]	/	No diegética. “Carmen y Estrella”, Julio de la Rosa, fragmento final.	Intensificadora (información nueva)	(Música de intriga)	Función expresiva

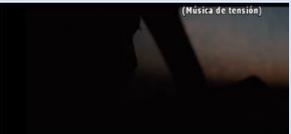
Carmen, Estrella	R: M		Melodía de piano aguda de notas descendentes de intensidad fuerte sobre vibraciones electrónicas graves envolventes.			
18 (00:29:21)						
PC: Z P: PM O: Juan, pájaro, habitación	[Juan está en la habitación cuando ve un pájaro azul posado en la lámpara roja de la cómoda] [Juan se desmaya] R: M	/	No diegética. “Pájaro en el dormitorio”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas agudas sobre notas repetidas de guitarra de intensidad débil.	Argumental (duda de realidad)	/	Omisión por razón desconocida
19 (00:30:01)						
PC: Z P: PD O: Pedro, teléfono, negativos fotográficos	[Pedro escucha a su mujer a través del teléfono y observa los negativos a contraluz] R: M	/	No diegética. “Carmen y Estrella”, Julio de la Rosa, fragmento final.	Intensificadora (información nueva)	(Música suave)	Intensidad
20 (00:32:42)						
PC: T P: PG O: Pedro, Juan, Jesús, coche, carretera	[Jesús guía a Pedro y a Juan a la casa de los padres de Beatriz, otra joven que apareció muerta en el río] R: M	/	No diegética. “Vigilando a Quini”, Julio de la Rosa. Dos notas graves repetidas de piano sobre vibraciones electrónicas agudas.	Conectora y expresiva (suspense)	(Música de suspense)	Función expresiva
21 (00:36:24)						
PC: F P: PM	[Desde el coche, Pedro y Juan observan a Quini] [Quini va en moto]	/	No diegética. “Vigilando a Quini”, Julio de la Rosa.	Expresiva (tensión)	(Música de tensión)	Función expresiva

O: Pedro, Juan, coche, Quini, moto, colegio	y da unos golpes en la ventana del colegio] R: M		Música electrónica envolvente con algunas notas melódicas agudas.			
22 (00:36:55)						
PC: F P: PM O: Pedro, Juan, coche, Quini, moto, colegio, Marina	[Marina sale del colegio, besa a Quini y se marcha en la moto con él] R: M	/	↓	Intensificadora (información nueva)	/	Omisión por razón desconocida
23 (00:37:19)						
PC: PH y Z P: PG y PM O: Pedro, Juan, coche, Quini, Marina, moto, casa del coto	[Quini y Marina van en moto] [Pedro y Juan les siguen desde el coche] [Quini aparca la moto junto a la casa del coto y entran] R: M	/	↓	Conectora y expresiva (tensión)	(Música de tensión)	Función expresiva
24 (00:39:57)						
PC: F P: PP O: Pedro, Juan, Quini, coche, navaja	[Pedro y Juan interrogan a Quini en el coche] [Quini se marcha] [Juan se queda con la navaja de Quini] R: M	QUINI: Esa navaja es mía. JUAN: Cógela.	No diegética. “Esa navaja es mía”, Julio de la Rosa. Notas repetidas de guitarra sobre un acompañamiento de piano grave contrapuntístico.	Expresiva (tensión, peligro)	/	Omisión por restricciones espacio-temporales
25 (00:40:31)						
PC: F P: PCE	[Pedro y Juan hablan en el bar] R: M	/	Diegética.	Descriptiva (espacio)	(Música de bar)	Género

O: Pedro, Juan, bar, libreta, bebida			Música de percusión rápida y melodía alegre.			
26 (00:41:50)						
PC: F P: PP O: Pedro, coche	[Pedro conduce el coche] R: M	/	No diegética. Una nota aguda de piano sobre vibraciones electrónicas agudas.	Descriptiva (actitud pensativa de Pedro)	(Música triste)	Función expresiva
27 (00:44:40)						
PC: F P: PP O: madre de las jóvenes, ataúd, funeral	[La madre de las jóvenes llora en el funeral] R: M	/	No diegética. “Funeral”, Julio de la Rosa. Notas descendentes agudas de piano de intervalos disminuidos.	Expresiva (dolor)	(Música triste)	Función expresiva
28 (00:45:27)						
PC: F P: PP O: Pedro, Juan, funeral	[Juan observa a los padres de las jóvenes] R: M	/	↓	Conectora y expresiva (dolor)	(Música triste)	Función expresiva
29 (00:49:59)						
PC: PH P: PG O: Juan, coche, Quini, moto, campo	[Juan, en coche, sigue a Quini, en moto] R: M	/	No diegética. “Quini y Marina”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas graves bajo notas agudas de piano y arpegios débiles de guitarra.	Conectora y expresiva (suspense)	(Música de intriga)	Función expresiva

30 (00:50:14)						
PC: PH P: PG O: Pedro, lancha, río	[Pedro va en lancha por el río] R: M	/	↓	↓	(Música de intriga)	Función expresiva
31 (00:53:35)						
PC: F P: PA O: Juan, flamenco, marisma	[Juan ve un flamenco en la marisma] R: L	/	No diegética. “Flamencos”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas agudas, débiles y envolventes.	Argumental (duda de realidad)	(Música de suspense)	Función expresiva
32 (00:58:15)						
PC: PH P: PG O: Pedro, Juan, coche	[Pedro y Juan van en coche a la casa del coto] R: M	/	No diegética. Vibraciones electrónicas envolventes bajo una percusión lenta y rítmica y arpeggios débiles de guitarra.	Conectora	/	Omisión por razón desconocida
33 (01:01:29)						
PC: F P: PM O: Pedro, Juan, lancha, río, barco	[Pedro y Juan van en lancha a un barco] R: M	/	No diegética. “Trueque en el barco”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes bajo una nota mantenida aguda electrónica.	Conectora y expresiva (suspense)	/	Omisión por razón desconocida
34 (01:04:00)						

PC: F P: PMG O: lancha, río, barco	[Pedro y Juan se marchan del barco en lancha] R: M	/	No diegética. “Los muertos le están esperando”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes que aumentan en intensidad y altura progresivamente.	Conectora	(Música de tensión)	Función expresiva
35 (01:08:20)						
PC: PH P: PCE O: Pedro, periodista	[Pedro sale de la casa del periodista después de que este le haya dicho que Juan mató a una chica en una manifestación años antes] R: M	/	No diegética. “Gestapo”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes, percusión de dos notas graves repetidas y melodía ascendente débil de piano.	Conectora e intensificadora (información nueva)	(Música triste)	Función expresiva
36 (01:11:44)						
PC: F P: PP O: Juan, madre de las jóvenes, Marina	[Juan observa a la madre de las jóvenes asesinadas y a Marina tras saber de los abusos que sufre la chica] R: M	/	No diegética. “En la cruz”, Julio de la Rosa. Una nota aguda de piano sobre vibraciones electrónicas agudas.	Expresiva (dolor)	/	Omisión por razón desconocida
37 (01:13:20)						
PC: Z P: PD O: Pedro, hotel, cámara de fotos, vitrina	[Pedro reconoce una cámara de fotos en el hotel de Málaga] R: M	/	No diegética. “Algo raro con una chica muy joven”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes sobre una melodía de piano y guitarra en contrapunto.	Intensificadora (información nueva)	/	Omisión por razón desconocida

<p>38 (01:14:21)</p>						
<p>PC: T P: PM O: Juan, hombre del sombbrero</p>	<p>[Juan reconoce al hombre del sombbrero] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “El hombre del sombbrero”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes agudas bajo una melodía ascendente de guitarra que repite las mismas notas tres veces.</p>	<p>Intensificadora (información nueva)</p>	<p>(Música de tensión)</p>	<p>Función expresiva</p>
<p>39 (01:15:17)</p>						
<p>PC: F P: PM O: Pedro, coche, pegatina, sospechoso</p>	<p>[Pedro reconoce la pegatina del coche del sospechoso] R: R</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Ruido de motores”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes que repiten la misma nota sobre una percusión rápida y amenazadora.</p>	<p>Intensificadora (información nueva)</p>	<p>(Música de tensión)</p>	<p>Función expresiva</p>
<p>40 (01:17:13)</p>						
<p>↓</p>	<p>[Pedro observa cómo se escapa el sospechoso de la persecución] R: M</p>	<p>↓</p>	<p>↓ Las vibraciones aumentan en intensidad.</p>	<p>Descriptiva (persecución)</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por razón desconocida</p>
<p>41 (01:23:53)</p>						
<p>PC: F P: PG O: Pedro, Juan, Jesús, casa abandonada del coto, tormenta</p>	<p>[Pedro, Juan y Jesús conducen a la casa abandonada del coto] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “La casa abandonada del coto”, Julio de la Rosa. Notas de piano graves sobre vibraciones electrónicas graves.</p>	<p>Conectora y expresiva (suspense)</p>	<p>(Música de tensión)</p>	<p>Función expresiva</p>

<p>42 (01:26:32)</p>						
<p>PC: F P: PMG O: Pedro, Juan, Jesús, marisma, tormenta</p>	<p>[Pedro, Juan y Jesús se dirigen a la Isla Mínima, donde está el sospechoso] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Camino a la Isla Mínima”, Julio de la Rosa. Melodía de tres notas repetidas sobre vibraciones electrónicas agudas envolventes y percusión rítmica grave.</p>	<p>Expresiva (suspense y tensión)</p>	<p>(Música de tensión)</p>	<p>Función expresiva</p>
<p>43 (01:28:39)</p>						
<p>PC: F P: PA O: Juan</p>	<p>[Juan, herido, se acerca al sospechoso con la navaja de Quini] R: L</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Cuchilladas”, Julio de la Rosa. Notas agudas de piano repetidas.</p>	<p>Expresiva (suspense, tensión)</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por razón desconocida</p>
<p>44 (01:30:36)</p>						
<p>PC: F P: PMG O: Pedro, Juan, Marina, sospechoso, Isla Mínima, tormenta</p>	<p>[Juan mata al sospechoso y saca a Marina, herida, del maletero del coche del sospechoso] R: L</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Lluvia”, Julio de la Rosa. Melodía de piano aguda de notas descendentes y vibraciones graves electrónicas.</p>	<p>Expresiva (alivio, resolución)</p>	<p>(Música triste)</p>	<p>Función expresiva</p>
<p>45 (01:31:49)</p>						
<p>PC: F P: PCE O: Pedro, Juan, mujeres, bar</p>	<p>[Juan celebra con dos mujeres haber resuelto el caso y se las presenta a Pedro] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Diegética. Percusión de batería rítmica de intensidad débil.</p>	<p>Descriptiva (espacio)</p>	<p>(Música)</p>	<p>Presencia</p>

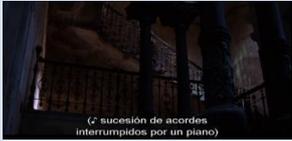
<p>46 (01:34:29)</p>						
<p>PC: F P: PD O: Pedro, fotografía, Juan, manifestación</p>	<p>[Pedro confirma, gracias a una foto que le da el periodista, que Juan mató a una joven en una manifestación años atrás y que fue un torturador] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Un regalo”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes sobre una melodía descendente grave electrónica.</p>	<p>Intensificadora (revelación)</p>	<p>(Música tensión)¹⁴</p>	<p>Función expresiva</p>
<p>47 (01:35:55)</p>						
<p>PC: PH P: PP, PMG O: Pedro, Juan, coche, marismas</p>	<p>[Pedro y Juan se marchan en coche de las marismas tras haber resuelto el caso] R: L</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Todo en orden”, Julio de la Rosa. Vibraciones electrónicas envolventes de intensidad fuerte bajo notas percutidas graves repetidas.</p>	<p>Expresiva (suspense)</p>	<p>(Música de suspense)</p>	<p>Función expresiva</p>

¹⁴ Errata en el subtítulo original, falta la preposición «de».

d. TRANSCRIPCIÓN MULTIMODAL DE LA MÚSICA DE *COPYING BEETHOVEN*

T	Cuadro					
1 (00:01:32)	 <p>(Gran fuga en Si b, op. 133, cuarteto de cuerda)</p>					
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Anna, carruaje, campesinos, campo	[Anna va en un carruaje por el campo] R: M	/	Diegética (en la mente de Anna). “Gran Fuga en si bemol mayor op. 133”, Ludwig van Beethoven. Melodía grave de violín de movimientos cromáticos y saltos al registro agudo. Tiempo rápido y carácter tenso.	Dramática (Anna entiende la fuga)	(♩ Gran fuga en Si b, op. 133, cuarteto de cuerda)	Título y fuente sonora
2 (00:01:47)	 <p>(música tensa)</p>					
PC: F P: PP O: Anna, carruaje, campesinos, campo, niño, violín	[Anna ve a un niño tocando el violín en el campo desde el carruaje] R: R		↓ El primer violín expone el sujeto de la fuga, compuesto por notas graves, cortas y rápidas.		(♩ música tensa)	Carácter
3 (00:01:52)	 <p>(superposición de melodías, la música aumenta en tensión)</p>					
			El sujeto de la fuga se desarrolla en el primer violín y la viola, en contrapunto, vuelve a introducir el sujeto.		(♩ superposición de melodías, la música aumenta en tensión)	Forma y carácter
4 (00:03:42)	 <p>(la música se detiene)</p>					

PC: T P: PG O: Anna, vecinos, casa de Beethoven	[Anna llega a casa de Beethoven] R: R		La música se detiene.		(♫ la música se detiene)	Silencio
5 (00:05:42)	 <small>(♫ cuerdas: tiempo lento majestuoso)</small>					
PC: T P: PD, PP O: Anna, taller de Schlemmer	[Anna conoce a Schlemmer] R: M	/	No diegética. Melodía grave al unísono de orquesta de cuerda, tempo lento y solemne.	Conectora	(♫ cuerdas: tiempo lento majestuoso)	Fuente sonora, tempo y carácter
6 (00:09:05)	 <small>(♫ Novena Sinfonía, música coral jubilosa)</small>					
PC: F P: PD O: Anna, partituras, pluma, velas	[Anna copia la parte coral de la Sinfonía n.º 9] R: M	/	No diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. Voces masculinas graves acompañadas de orquesta de cuerda y percusión. Después, entran voces femeninas agudas de intensidad fuerte. Ritmo rápido.	Argumental (informa sobre la pieza que está copiando Anna)	(♫ Novena Sinfonía, música coral jubilosa)	Título, forma y carácter
7 (00:09:22)	 <small>(♫ interludio de la cuerda)</small>					
			Las voces desaparecen. La melodía de los violines es aguda, rápida y con grandes saltos de altura.		(♫ interludio de la cuerda)	Forma y fuente sonora
8 (00:09:46)	 <small>(♫ la música aumenta en tensión)</small>					

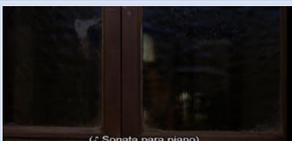
PC: PH P: PP O: Anna, casa de Beethoven	[Anna llega al edificio en el que vive Beethoven] R: R	/	La melodía en los violines aumenta en velocidad e intensidad.	Conectora y descriptiva (nervios de Anna por conocer a Beethoven)	(♪ la música aumenta en tensión)	Carácter
9 (00:10:05)	 (↪ sucesión de acordes interrumpidos por un piano)					
			Diegética. La música no diegética da paso a la diegética, al mezclarse los acordes de la orquesta de cuerda con el piano que toca Beethoven.	Conectora	(♪ suce- sión de acordes interrumpi- dos por un piano)	Forma y fuente sonora
10 (00:10:18)	 (cantan en alemán, apoyado con el piano)					
PC: F P: PM O: Anna, vecina, Beethoven, casa de Beethoven	[Anna llama a la puerta de la casa de Beethoven, que está componien- do] R: M	/	Diegética. Voz masculina grave acompañada por acordes lentos de piano.	Descriptiva (actividad compositora de Beethoven)	(cantan ¹⁵ en alemán, apoyado con el piano)	Idioma y fuentes sonoras
11 (00:10:49)	 (sigue cantando)					
PC: PH P: PCE O: Anna, Beethoven, piano, velas, casa de Beethoven	[Anna entra en casa de Beethoven y le ve componiendo al piano] R: M		El piano pasa a tocar las mismas notas que canta la voz masculina grave. La intensi- dad aumenta porque Anna se acerca a la fuente sonora.		(sigue cantando)	Fuente sonora
12 (00:11:07)	 (sigue cantando, desafina)					

¹⁵ Errata en el subtítulo. Debería ser «[Beethoven] canta en alemán, apoyado con el piano».

			La voz masculina se quiebra y desafina.		(sigue cantando, desafina)	Fuente sonora y altura
13 (00:14:09)	 <small>(♫ Himno a la alegría)</small>					
PC: PH P: PM O: Anna, Beethoven, piano, velas, casa de Beethoven	[Anna toca el principio del “Himno de la alegría” para mostrarle a Beethoven la diferencia de carácter entre el modo mayor y el menor] R: M	/	Diegética. “Himno a la alegría, 4º movimiento de la Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. Melodía del “Himno de la alegría” al piano, primero en modo mayor y después en menor para mostrar el contraste del carácter de la pieza.	Descriptiva (Anna toca el piano)	(♫ Himno a la alegría)	Título
14 (00:17:09)	 <small>(♫ música romántica de piano)</small>					
PC: F P: PM O: Anna, casa de Beethoven	[Anna se queda sola en casa de Beethoven] R: M	/	No diegética. Melodía lenta y aguda de piano apoyada sobre acordes mantenidos.	Descriptiva (sentimientos de Anna)	(♫ música romántica de piano)	Función expresiva y fuente sonora
15 (00:17:24)	 <small>(♫ música de orquesta majestuosa)</small>					
PC: PV P: PG O: Beethoven, calles de Viena	[Beethoven sale de su casa y deja a Anna sola] R: M	/	No diegética. Acordes lentos ascendentes de orquesta de cuerda.	Descriptiva (carácter difícil de Beethoven)	(♫ música de orquesta majestuosa)	Fuente sonora y carácter
16 (00:19:45)	 <small>(♫ música de cuerda)</small>					
PC: F P: PCE	[Beethoven habla con su amigo]	/	No diegética.	Conectora	(♫ música de cuerda)	Fuente sonora

O: Beethoven, Rudy, taberna	Rudy sobre Anna en la taberna] R: M		Notas graves de violoncello en pizzicato.			
17 (00:19:50)						
PC: PV P: PG O: Beethoven, calles de Viena	[Beethoven vuelve a su casa andando tras salir de la taberna] R: M	/	Diegética. Voz masculina que tararea una melodía grave descendente y lenta.	Descriptiva (Beethoven tararea una de sus obras)	(tararea)	Fuente sonora
18 (00:23:54)						
PC: PV P: PD O: Anna, partituras de Beethoven	[Anna lee las partituras de Beethoven] R: M	/	No diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. Voces masculinas graves al unísono que cantan una melodía lenta en alemán.	Argumental (informa sobre la partitura que está leyendo Anna)	(♪ Novena Sinfonía, parte coral, voces masculinas al unísono)	Título, fuente sonora y forma
19 (00:24:18)						
			Entran las voces femeninas que cantan la misma melodía en un registro más agudo.		(♪ entran las voces femeninas)	Fuente sonora
20 (00:24:40)						
	[Anna copia las partituras de Beethoven] R: R		Entra toda la orquesta para acompañar a las voces. La intensidad aumenta, así como la velocidad de la pieza.	Argumental (informa sobre la partitura que está copiando Anna)	(♪ entra todo el conjunto, incremento del volumen e intensidad)	Fuente sonora e intensidad

<p>21 (00:24:58)</p>	 <p>(2 momento de distensión previa al gran final)</p>					
<p>PC: F P: PD O: Beethoven, partituras de Beethoven</p>	<p>[Beethoven escribe la música que está componiendo] R: R</p>		<p>La velocidad de la pieza se ralentiza y la melodía aumenta en intensidad.</p>	<p>Argumental (informa sobre la pieza que está compo- niendo Beethoven)</p>	<p>(♪ momento de distensión previa al gran final)</p>	<p>Duración, carácter y forma</p>
<p>22 (00:25:10)</p>	 <p>(canta)</p>					
	<p>[Beethoven canta con la orquesta y el coro que está imaginando] R: M</p>		<p>La melodía, cantada por el coro, se detiene en un acorde con función de dominante, aumentando la tensión.</p>		<p>(canta)</p>	<p>Fuente sonora</p>
<p>23 (00:25:22)</p>	 <p>(2 crescendo)</p>					
			<p>El coro se detiene y la orquesta aumenta la velocidad y la intensidad de la música, que se compone por líneas melódicas superpuestas a varias alturas.</p>		<p>(♪ <i>cres- cendo</i>)</p>	<p>Intensidad</p>
<p>24 (00:25:26)</p>	 <p>(canta triunfalmente la cadencia final)</p>					
			<p>La orquesta y el coro terminan la pieza en una cadencia perfecta tras un <i>ritardando</i>.</p>		<p>(canta triunfal- mente la cadencia final)</p>	<p>Fuente sonora, carácter y forma</p>
<p>25 (00:25:47)</p>	 <p>(2 Para Elisa, en clavicordio)</p>					

PC: T P: PCE O: Anna, Schlemmer, taller de Schlemmer, clavicordio	[Anna entra en el taller de Schlemmer mientras este está tocando el clavicordio] R: M	/	Diegética. “Para Elisa, WoO 59”, Ludwig van Beethoven. Melodía de clavicordio aguda descendente, con un acompañamiento grave en contrapunto.	Descriptiva (Schlemmer toca el clavicordio)	(♪ Para Elisa, en clavicordio)	Título y fuente sonora
26 (00:26:41)	 <small>(♪ música saltarina)</small>					
PC: F P: PD O: Anna, Schlemmer, pianoforte	[Schlemmer toca una sonata de Beethoven en el pianoforte] R: M	/	Diegética. Sonata de Beethoven. Melodía descendente rápida de pianoforte.	Descriptiva (Schlemmer toca el pianoforte)	(♪ música saltarina)	Carácter
27 (00:27:50)	 <small>(♪ Novena Sinfonía)</small>					
PC: PH P: PM O: Beethoven, orquesta	[La orquesta ensaya la sinfonía, dirigida por Beethoven] R: M	/	Diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. Pasaje orquestal de la sinfonía que va aumentando en intensidad y tempo.	Conectora y descriptiva (la orquesta ensaya)	(♪ Novena Sinfonía)	Título
28 (00:28:36)	 <small>(la orquesta se pierde y se detiene)</small>					
			La orquesta baja la intensidad y desafina. Reduce la velocidad hasta detenerse.	Descriptiva (la orquesta ensaya)	(la orquesta se pierde y se detiene)	Fuente sonora y silencio
29 (00:28:55)	 <small>(♪ Sonata para piano)</small>					

PC: F P: PD, PG O: Anna, casa de Beethoven	[Anna limpia la casa de Beethoven] R: M	/	No diegética. Sonata de Beethoven. Melodías agudas y graves en el piano estructuradas en forma de pregunta y respuesta. Tempo ligero e intensidad que aumenta progresivamente.	Ornamental	(♩ Sonata para piano)	Forma y fuente sonora
30 (00:29:28)						
					(♩ música ágil)	Tempo
31 (00:29:42)						
			La velocidad e intensidad de la pieza aumentan.		(♩ pasaje virtuosístico)	Carácter
32 (00:29:17)						
			Las voces agudas y graves acaban al mismo tiempo en un acorde final grave.	Intensificadora (personaje nuevo)	(♩ fuerte acorde final)	Intensidad y forma
33 (00:37:31)						
PC: Z P: PCE O: Anna, Beethoven, casa de Beethoven	[Beethoven se desnuda para lavarse frente a Anna] R: M	/	No diegética. Sonata de Beethoven. Melodía de piano rápida y aguda, acompañada por acordes ligeros.	Conectora	(♩ música de piano alegre)	Fuente sonora y carácter

<p>34 (00:37:36)</p>	 <p>(* entra un violín)</p>					
<p>PC: PH P: PM O: Anna, Martin, casa de Martin</p>	<p>[Anna va a ver a Martin a su casa] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Entra la melodía aguda y rápida de un violín, acompañada por la misma melodía y acordes del piano.</p>		<p>(♪ entra un violín)</p>	<p>Fuente sonora</p>
<p>35 (00:40:08)</p>	 <p>(* Novena Sinfonía, movimiento lento)</p>					
<p>P: PV P: PG O: Beethoven, bosque, lago, pájaros</p>	<p>[Beethoven pasea por el bosque] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. Pasaje orquestal lento con dos melodías paralelas de los primeros y segundos violines. Intensidad débil y carácter ligado y melódico.</p>	<p>Argumental (informa sobre la pieza que está imaginando Beethoven)</p>	<p>(♪ Novena Sinfonía, movimien- to lento)</p>	<p>Título, forma y tempo</p>
<p>36 (00:41:25)</p>	 <p>(* cuarteto de cuerda No. 14, música explosiva de ritmo acentuado)</p>					
<p>PC: F P: PP O: Beethoven, bosque, lago</p>	<p>[Beethoven se sienta junto a un lago] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Cuarteto de cuerdas n.º 14 en Do sostenido menor, op. 131”, Ludwig van Beethoven. Melodía ascendente de violín con un acompañamiento de intensidad fuerte de cuerdas. Ritmo acelerado y acentos fuertes en cada nota.</p>	<p>Argumental (informa sobre la pieza que está imaginando Beethoven)</p>	<p>(♪ cuarteto de cuerda No. 14, música explosiva de ritmo acentuado)</p>	<p>Título, fuente sonora, carácter y tempo</p>
<p>37 (00:42:37)</p>	 <p>Llevo con él desde la Séptima (tararea)</p>					

PC: F P: PM O: Anna, vecina, casa de Beethoven	[Anna se encuentra con la vecina de Beethoven en las escaleras de su edificio] R: M	VECINA : Llevo con él desde la Séptima.	Diegética. “Sinfonía n.º 7 en la mayor, op. 92”, Ludwig van Beethoven. Melodía aguda, lenta y ascendente.	Descriptiva (la vecina canta)	(tararea)	Fuente sonora
38 (00:43:02)	 <small>(7 Séptima Sinfonía - movimiento lento)</small>					
PC: F P: PM O: Anna, Karl, casa de Beethoven	[Karl le roba dinero a Beethoven] R: M	/	No diegética. “Sinfonía n.º 7 en la mayor, op. 92”, Ludwig van Beethoven. Melodía lenta y grave de violines con acompañamiento de orquesta.	Intensificadora (robo de Karl)	(♩ Séptima Sinfonía movimiento lento)	Título, forma y tempo
39 (00:43:14)	 <small>¡Oiga! ¡Dese unno!</small>					
	[Anna descubre a Karl robándole dinero a Beethoven] R: M		La música se detiene súbitamente.		/	Omisión por restricciones espacio-temporales
40 (00:49:49)	 <small>(2 música melancólica de cuerda)</small>					
PC: F P: PP O: Anna, Beethoven, casa de Beethoven	[Beethoven profundiza su relación con Anna hablándole del vínculo entre la música y la religión] R: M	/	No diegética. Melodía grave y lenta de violín con un acompañamiento débil de cuerda.	Descriptiva (acercamiento personal entre Beethoven y Anna)	(♩ música melancólica de cuerda)	Función expresiva y fuente sonora
41 (00:50:21)	 <small>(la música cesa)</small>					
PC: F P: PG	[Los asistentes se acercan al concierto de la	/	La música se detiene tras una cadencia de una	Conectora	(la música cesa)	Silencio

O: asistentes al concierto, calles de Viena	Sinfonía n.º 9 de Beethoven] R: M		sola nota grave y débil.			
42 (00:54:12)	 <small>(instrumentos afinando)</small>					
PC: F P: PCE O: Anna, Beethoven, teatro	[La orquesta afina antes del concierto mientras Beethoven y Anna se preparan] R: M	/	Diegética. Cuerdas al aire de la orquesta afinando.	Descriptiva (la orquesta afina)	(instrumentos afinando)	Fuente sonora y altura
43 (00:55:30)	 <small>(Novena Sinfonía)</small>					
PC: F P: PG O: Anna, Beethoven, orquesta, teatro	[Anna ayuda a Beethoven a dirigir la orquesta en el estreno de la Sinfonía n.º 9] R: M	/	Diegética. “Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. Pasaje orquestal lento y de intensidad fuerte de carácter solemne.	Descriptiva (la orquesta toca)	(♪ Novena Sinfonía)	Título
44 (01:00:10)	 <small>(barítono, canta en alemán)</small>					
PC: F P: PM O: Anna, Beethoven, orquesta, coro, teatro	[Un barítono comienza a cantar] R: M		Entra un barítono que canta en alemán una melodía grave, lenta y descendente.	Descriptiva (el barítono canta)	(♪ barítono, canta en alemán)	Fuente sonora, altura e idioma
45 (01:00:17)	 <small>(barítono, amigos)</small>					
					♪ ¡Oh, amigos...	Letra traducida
46 (01:05:46)						

PC: T P: PP O: Anna, Beethoven, orquesta, coro, teatro	[La cámara imita la velocidad de la música] R: R		La velocidad e intensidad de la música aumentan hasta terminar en una cadencia perfecta.	Descriptiva (el coro canta y la orquesta toca)	/	Omisión por redundancia audiovisual
47 (01:06:43)						
PC: F P: PP O: Anna, Beethoven, orquesta, coro, teatro	[La pieza termina] R: L		La música se detiene.	Descriptiva (la música se detiene)	(Silencio)	Silencio
48 (01:08:32)						
PC: F P: PP, PD O: Beethoven, piano, casa de Beethoven	[Beethoven compone la Gran fuga] R: M	/	Diegética. “Gran Fuga en si bemol mayor op. 133”, Ludwig van Beethoven. Voz masculina grave que canta una única nota.	Descriptiva (Beethoven tararea)	(tararea)	Fuente sonora
49 (01:08:26)						
			Acordes graves de piano acompañan la melodía grave que tararea la voz masculina.	Descriptiva (Beethoven toca el piano)	(♯ Gran fuga)	Título
50 (01:10:39)						
PC: F P: PM O: Anna, Beethoven, casa de Beethoven	[Beethoven le enseña a Ana la Gran fuga] R: M	BEE-THO-VEN: Venga, cante conmigo.	Voz masculina tararea una melodía grave, de intervalos disonantes y grandes saltos de altura.	Descriptiva (Beethoven tararea)	(tararea)	Fuente sonora

		ANNA: ¿Qué?				
51 (01:12:11)	 <small>(2 música simple y ligera)</small>					
PC: Z P: PM O: Anna, Beethoven, casa de Beethoven	[Beethoven toca al piano la pieza compuesta por Anna] R: M	/	Diegética. “Anna’s Etude and Variations”, Antoni Lazarkiewicz y Waldemar Malicki. Melodía de altura media, ligera, tonal, de ritmo regular y acompañamiento de contrapunto.	Argumental (informa de la simpleza de la composición de Anna)	(♩ música simple y ligera)	Carácter y tempo
52 (01:14:53)	 <small>(2 piano: toca tres acordes y se detiene)</small>					
PC: F P: PG O: Beethoven, piano, casa de Bee- thoven	[Beethoven intenta componer] R: M	/	Diegética. Tres acordes de piano lentos y graves.	Descriptiva (Beethoven toca el piano)	(♩ piano: toca tres acordes y se detiene)	Fuente sonora, duración y silencio
53 (01:14:49)	 <small>(2 Cuarteto de cuerda n° 14)</small>					
PC: PV P: PG O: Beethoven, calles de Viena	[Beethoven va al convento a buscar a Anna] R: M	/	No diegética. “Cuarteto de cuerdas n.º 14 en Do sostenido menor, op. 131”, Ludwig van Beethoven. Melodía rápida y aguda de violín con acompañamiento de cuerda.	Conectora y expresiva (tensión)	(♩ Cuarteto de cuerda nº 14)	Título y fuente sonora
54 (01:16:17)	 <small>(2 música de violines melancólica)</small>					
PC: F P: PP	[Beethoven y Anna se reconcilian]	/	No diegética.	Conectora	(♩ música de violines melan- cólica)	Fuente sonora y función expresiva

O: Anna, Beethoven, convento	R: M		Melodía de violín de altura media y lenta.			
55 (01:18:45)	 <small>(♫ música sentimental de cuerda)</small>					
PC: F P: PM O: Anna, Beethoven, casa de Beethoven	[Ana lava a Beethoven] R: M	/	No diegética. Melodía de intensidad débil de violín con acompañamiento de cuerda lento y melódico.	Descriptiva (relación entre los personajes)	(♫ música sentimental de cuerda)	Fuente sonora y función expresiva
56 (01:20:16)	 <small>(tararea)</small>					
PC: F P: PP O: Anna, piano, casa de Beethoven	[Anna compone por la noche] R: M	/	Diegética. Una voz femenina tararea una melodía grave.	Descriptiva (Ana tararea)	(tararea)	Fuente sonora
57 (01:20:30)	 <small>(♫ música grave y dramática)</small>					
↓	↓	↓	↓ Una sola voz grave de piano, lenta y melódica.	Descriptiva (Ana toca el piano)	(♫ música grave y dramática)	Altura y carácter
58 (01:24:33)						
PC: F P: PP O: Anna, Martin	[Martin obliga a Anna a escoger entre él y Beethoven] R: M	/	No diegética. Acordes cortos de carácter dramático de un conjunto de cuerda.	Expresiva (tristeza)	/	Omisión por razón desconocida
59 (01:25:22)	 <small>(♫ composición de Anna)</small>					
PC: T P: PM	[Beethoven toca al piano la nueva composición de Anna]	/	Diegética. “Anna’s Etude and Variations”, Antoni	Descriptiva (Beethoven toca el piano)	(♫ composición de Anna)	Título

O: Anna, Beethoven, piano, casa de Beethoven	R: M		Lazarkiewicz y Waldemar Malicki.			
60 (01:27:40)						
PC: PH P: PM O: Anna, Beethoven, asistentes al concierto, orquesta, teatro	[Se estrena la Gran fuga de Beethoven] R: M	/	Diegética. "Gran Fuga en si bemol mayor op. 133", Ludwig van Beethoven.	Descriptiva (la orquesta toca)	(♪ Gran fuga)	Título
61 (01:29:52)						
PC: F P: PD O: Anna, Beethoven, médico	[Un médico cura a Beethoven] R: M	/	No diegética. Melodía aguda, lenta y débil de piano, con acompañamiento de piano ligado y melancólico.	Expresiva (dolor)	(♪ música triste de piano)	Fuente sonora y función expresiva
62 (01:31:57)						
PC: PH P: PG O: Anna, Beethoven, casa de Beethoven	[Beethoven le dicta a Anna una nueva composición] R: M	BEE-THO-VEN: Primer violín, negras.	No diegética. La música representa lo que describe Beethoven. El resultado es una melodía lenta, aguda, débil y melancólica.	Intensificadora (la música transforma en sonido las palabras de Beethoven)	(♪ violín)	Fuente sonora
63 (01:34:10)						
↓	↓	↓	↓ La música se detiene.	Descriptiva (la música se detiene al mismo tiempo que el diálogo)	(la música cesa)	Silencio

<p>64 (01:35:13)</p>	 <p>(2' fagato de la parte coral del himno a la alegría)</p>					
<p>PC: Z P: PG O: Anna, campo, atardecer</p>	<p>[Anna se aleja caminando por el campo] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Himno a la alegría, 4º movimiento de la Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. Voces femeninas y masculinas de la parte coral del himno cantan en alemán los últimos compases de la pieza.</p>	<p>Expresiva (felicidad, final de la tensión)</p>	<p>(♩ fagato de la parte coral del himno a la alegría)</p>	<p>Forma, fuente sonora y título</p>
<p>65 (01:36:16)</p>	 <p>(2' Himno a la alegría)</p>					
<p>PC: F P: PG O: Créditos finales</p>	<p>[Créditos finales sobre fondo negro] R: M</p>	<p>/</p>	<p>No diegética. “Himno a la alegría, 4º movimiento de la Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125”, Ludwig van Beethoven. El comienzo del pasaje coral del himno con acompañamiento orquestal.</p>	<p>Expresiva (felicidad)</p>	<p>(♩ Himno a la alegría)</p>	<p>Título</p>

e. TRANSCRIPCIÓN MULTIMODAL DE LA MÚSICA DE LA PRIMERA ESCENA DE *BABY DRIVER*

T	Cuadro					
1 (00:01:07)						
Imagen	Acción cinética y ritmo	Diálogo	Música	Función de la música	SpS	Tratamiento de la música en el subtítulo
PC: F P: PP O: Baby, coche	[Baby mira a Griff] R: M	/	Diegética (la música es la que escucha Baby a través de los auriculares). “Bellbottoms”, The Jon Spencer Blues Explosion. Canción de <i>punk blues</i> y <i>garage rock</i> en inglés. Dos acordes rítmicos graves de guitarra eléctrica.	Argumental (presenta a los personajes), descriptiva (es lo que escucha el protagonista) y expresiva (expectación)	(ELECTRIC GUITAR CHORD PLAYS)	Fuente sonora y forma
2 (00:01:09)						
PC: F P: PP O: Griff, coche	[Griff mira a Baby] R: M	↓	↓ Los mismos dos acordes suenan otra vez.	↓	/	Omisión por razón desconocida
3 (00:01:11)						
PC: F P: PP O: Buddy, coche	[Buddy mira a Darling] R: M	↓	↓ Los mismos dos acordes suenan otra vez.	↓	/	Omisión por razón desconocida
4 (00:01:13)						
PC: F P: PP	[Darling mira a Buddy] R: M	↓	↓ Los mismos dos acordes suenan otra vez bajo una nota	↓	(LOWER GUITAR CHORD PLAYS)	Altura, forma, intensidad y fuentes sonoras

O: Darling, coche	R: M		aguda de cuerda que aumenta en intensidad.		OVER RISING STRINGS)	
5 (00:01:15)						
PC: T P: PM O: Griff, Buddy, Darling, coche	[Griff, Buddy y Darling salen del coche]; [Baby se queda al volante]; [Griff, Buddy y Darling sacan a la vez tres bolsas negras del maletero] R: M	↓	↓ Los mismos dos acordes suenan otra vez bajo una melodía de guitarra eléctrica repetitiva, con un acompañamiento melódico de las cuerdas en contrapunto y batería rítmica.	Argumental (los movimientos de los personajes están coreografiados al ritmo de la música), descriptiva (es lo que escucha el protagonista) y expresiva (expectación)	(BELL-BOTTOMS BY THE JOHN SPENCER BLUES EXPLOSION PLAYS)	Título y autor
6 (00:01:32)						
PC: F P: PM O: Griff, Buddy, Darling, coche, calle de Atlanta	[Griff, Buddy y Darling se cubren la boca con pañuelos de tela]; [Griff, Buddy y Darling caminan hacia la puerta del banco] R: M	↓	↓ Los dos mismos acordes suenan otra vez sobre el acompañamiento anterior al mismo tiempo que los personajes se cubren la boca.	↓	/	Omisión por razón desconocida
7 (00:01:35)						
PC: F P: PCE O: Baby, Griff, Buddy, Darling, coche, calle de Atlanta, banco	[Baby observa a Griff, Buddy y Darling entrar en el banco] R: M	↓	↓	↓	♪♪	Presencia

<p>8 (00:01:38)</p>						
<p>PC: Z P: PP O: Baby, coche</p>	<p>[Baby mira al frente] R: L</p>	<p>↓</p>	<p>Diegética. La música se detiene súbitamente tras un compás inacabado.</p>	<p>Expresiva (expectación)</p>	<p>(SILENCE)</p>	<p>Silencio</p>
<p>9 (00:01:40)</p>						
<p>PC: PH P: PP O: Baby, coche</p>	<p>[Baby mueve el cuerpo de atrás hacia delante al ritmo de la música] R: M</p>	<p>↓</p>	<p>Diegética. La música vuelve súbitamente, con el mismo ritmo rápido, guitarras eléctricas y percusión, bajo una voz masculina grave que vocaliza en inglés.</p>	<p>↓</p>	<p>(SONG KICKS BACK IN)</p>	<p>Presencia</p>
<p>10 (00:01:43)</p>						
<p>↓</p>	<p>[Baby mueve el cuerpo de atrás hacia delante al ritmo de la música]; [Baby canta con el conjunto de voces masculinas] R: M</p>	<p>↓</p>	<p>↓ Un conjunto de voces masculinas de altura media e intensidad fuerte acompañan en inglés a la voz masculina principal.</p>	<p>Descriptiva (euforia de Baby)</p>	<p>♪ <i>Yeah, ah</i></p>	<p>Letra</p>
<p>11 (00:01:45)</p>						
<p>↓</p>	<p>[Baby mueve el cuerpo de atrás hacia delante al ritmo de la música]; [Baby canta con el conjunto de voces masculinas usando una botella como micrófono] R: M</p>	<p>↓</p>	<p>↓ La voz masculina principal aumenta la intensidad.</p>	<p>↓</p>	<p>♪ <i>Go, go, go, go</i></p>	<p>Letra</p>

12 (00:02:02)						
PC: F P: PP O: Baby, coche R: M	[Baby se detiene y mira hacia abajo cuando los instrumentos se quedan en silencio]	↓	↓	↓	(MUSICAL INSTRUMENTS PAUSE)	Silencio
13 (00:02:04)						
PC: F P: PM O: Baby, coche R: M	[Baby mueve el cuerpo de izquierda a derecha al ritmo de la música]	↓	↓	Descriptiva (euforia de Baby) y expresiva (diversión)	(INSTRUMENTS RESUME PLAYING)	Presencia y fuente sonora
14 (00:02:06)						
↓	[Los limpiaparabrisas del coche se mueven de izquierda a derecha al ritmo de la música]	↓	↓	↓	(WIPERS SQUEAK IN RHYTHM)	Fuente sonora y tempo
15 (00:02:08)						
↓	↓	↓	↓	↓	♪♪	Presencia
16 (00:02:16)						
PC: Z P: PM O: Baby, coche R: M	[Baby golpea el volante y la puerta del coche al ritmo de la percusión]	↓	↓	↓	/	Omisión por redundancia audiovisual

<p>17 (00:02:26)</p>						
<p>↓</p>	<p>[Baby finge que toca el violín al ritmo de la melodía] R: M</p>	<p>↓</p>	<p>↓ Los violines entran con una melodía aguda y en contrapunto a la de las guitarras.</p>	<p>↓</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por redundancia audiovisual</p>
<p>18 (00:02:32)</p>						
<p>PC: PH P: PP O: Baby, coche, sirenas de coche de policía</p>	<p>[Baby mira al frente]; [Un coche de policía pasa con la sirena puesta junto al coche de Baby] R: M</p>	<p>↓</p>	<p>↓ La música se detiene súbitamente.</p>	<p>↓</p>	<p>(MUSIC PAUSES) (SIREN FADING)</p>	<p>Silencio</p>
<p>19 (00:02:40)</p>						
<p>PC: F P: PP O: Baby, coche</p>	<p>[Baby observa desde el coche a través de las cristaleras del banco el atraco de Griff, Buddy y Darling] R: M</p>	<p>WO-MAN 1 (DARLING): Get down! Don't fucking move!</p>	<p>Diegética. Misma canción, con melodía aguda de guitarras eléctricas.</p>	<p>Intensificadora (acción)</p>	<p>/</p>	<p>Omisión por restricciones espacio-temporales</p>
<p>20 (00:02:53)</p>						
<p>PC: Z P: PM, PP O: Baby, coche</p>	<p>[Baby mueve los labios como si fuera la voz de Jon Spencer] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Diegética. Los instrumentos se detienen. La voz masculina principal habla con un tono grave.</p>	<p>Descriptiva (es lo que escucha el protagonista)</p>	<p>(MOUTHING) JON SPENCER: Thank you very much,</p>	<p>Fuente sonora, autor y letra</p>
<p>21 (00:02:56)</p>						

↓	[Baby mira al frente] R: M	↓	↓ La voz masculina principal se detiene un momento y suena una nota de altura media de una guitarra eléctrica.	↓	(ELECTRIC GUITAR PLAYING)	Fuente sonora
22 (00:03:09)						
PC: F P: PG O: Griff, Buddy, Darling, banco, armas, Baby, coche	[Griff, Buddy y Darling corren hacia la salida del banco]; [Baby quita el freno de mano del coche] R: M	↓	↓ A la voz masculina principal y al conjunto de voces masculinas se añade la percusión de ritmo rápido de la batería.	Expresiva (tensión) y descriptiva (es lo que escucha el protagonista)	♪ Uh! (DRUM BEATING)	Letra, fuente sonora y tempo
23 (00:03:11)						
PC: PH P: PG O: Griff, Buddy, Darling, banco, bolsas	[Griff, Buddy y Darling salen corriendo del banco con bolsas negras de cuero] R: M	↓	↓ El sonido del motor se inserta a contratiempo en un silencio de la canción, integrándose en ella.	↓	(ENGINE REVVING RHYTHMICALLY)	Fuente sonora y tempo
24 (00:03:21)						
PC: F P: PM O: Baby, coche	[Baby da marcha atrás con el coche] R: R	↓	↓ Melodía de guitarra eléctrica rápida y repetitiva. La intensidad y el tempo aumentan.	Expresiva (tensión), descriptiva (es lo que escucha el protagonista) e intensificadora (persecución)	♪♪ ¹⁶	Presencia

¹⁶ A partir de este momento, se subtítulo la letra de la canción cada vez que la voz masculina principal canta y se indica la presencia de la música con dos corcheas en los pasajes instrumentales.

<p>25 (00:06:27)</p>						
<p>PC: PV P: PG O: Healey building (Atlanta)</p>	<p>[Aparece el título de la película en pantalla] R: M</p>	<p>/</p>	<p>Diegética (la música es la que escucha Baby a través de los auriculares). “Harlem Shuffle”, Bob & Earl. Canción de R&B en inglés. Introducción de banda de saxofones y trompetas de ritmo moderado.</p>	<p>Descriptiva (estado de ánimo de Baby)</p>	<p>(INTRO TO HARLEM SHUFFLE PLAYING)</p>	<p>Forma y título. El final de la canción de la escena anterior se indica con el título de la que la sustituye.</p>