

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y  
DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL  
LICENCIATURA EN PERIODISMO  
DIRECTOR DE LA CARRERA: PROF. DR. DANIEL A. SINOPOLI

TESIS DE LICENCIATURA

MÚSICA EN EL CINE  
LA TRISTEZA, LA ALEGRÍA Y EL AMOR EN LA  
EXPRESIÓN CINEMATOGRÁFICA  
LA MÚSICA DE ENNIO MORRICONE

ALUMNO: RODRIGO ULIBARRÍA

USAL  
UNIVERSIDAD  
TUTOR: PROF. MARÍA ELENA POLACK

ASIGNATURA: SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA

CÁTEDRA: PROF. DR. DANIEL A. SINOPOLI / PROF. LIC. ERICA WALTER

FECHA DE ENTREGA: NOVIEMBRE DE 2005

FECHA DE LA DEFENSA:

CALIFICACIÓN FINAL:

[rulibarría@yahoo.com.ar](mailto:rulibarría@yahoo.com.ar)

## ÍNDICE

SÍNTESIS DE CONTENIDO.....	5
INTRODUCCIÓN .....	6
CAPÍTULO I. LAS TEORÍAS CINEMATOGRAFICAS .....	8
1.1. NACIMIENTO DE LA TEORÍA DEL CINE.....	8
1.2. LOS INICIOS DE LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA .....	10
1.3. LA TEORÍA EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE MUDO .....	11
1.4. LOS TEÓRICOS DEL MONTAJE. TÉCNICA Y EMOCIÓN .....	13
1.5. EL REVOLUCIONARIO SONIDO.....	16
1.6. LA ESCUELA DE FRANCFORT Y LA TEORÍA DE LOS EFECTOS .....	17
1.7. ¿IMAGEN DE LA REALIDAD O REALIDAD DE LA IMAGEN?.....	18
1.8. LA LLEGADA DEL ESTRUCTURALISMO .....	19
1.9. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO .....	20
1.10. EL SONIDO. UN NUEVO SIGNIFICADO.....	22
1.11. LOS ESTUDIOS CULTURALES Y LA TEORÍA DE LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL.....	23
1.12. TEORÍA COGNITIVA Y ANALÍTICA .....	24
CAPÍTULO II. HISTORIA DE LA MÚSICA EN EL CINE.....	25
2.1. PRIMER PERÍODO. EL MOVIMIENTO, EL SONIDO, LA MÚSICA (1895-1935) .....	25
2.2. LA ÉPOCA DORADA DE HOLLYWOOD.....	29
2.3. LA ERA MELÓDICA (1935-1975).....	30
2.4. EL CINE SINFÓNICO (1975-1995).....	31
CAPÍTULO III. LAS EMOCIONES.....	33
3.1. ¿QUÉ SON LAS EMOCIONES? .....	33
3.2. EL LADO OSCURO DE LA LUNA (EL INCONSCIENTE COGNITIVO) .....	34
3.3. ¿CORREMOS PORQUE NOS ASUSTAMOS O NOS ASUSTAMOS PORQUE CORREMOS? (LA TEORÍA DE JAMES).....	36
3.4. CANNON Y EL SNA .....	37
3.5. LOS INDICADORES SOCIALES Y LA EMOCIÓN.....	37
3.6. EVALUACIÓN DE LAS SITUACIONES (ARNOLD) .....	38
3.7. UN EXPERIMENTO AUDIOVISUAL .....	39
3.8. SIENTO... LUEGO PIENSO (LA TEORÍA DE ZAJONC) .....	39
3.9. LA TEORÍA EVOLUTIVA DE DARWIN .....	41

3.10. LAS EMOCIONES BÁSICAS .....	41
3.10.1. ALEGRÍA .....	42
3.10.2. AMOR.....	42
3.10.3. TRISTEZA .....	42
3.11. LAS EMOCIONES EN EL CEREBRO. EL TECLADO EMOCIONAL.....	42
<b>CAPÍTULO IV. MÚSICA Y EMOCIÓN .....</b>	<b>46</b>
4.1. LA MÚSICA COMO FENÓMENO .....	46
4.2. ALGUNAS TEORÍAS ACERCA DE LA CREACIÓN MUSICAL .....	47
4.3. ¿EXISTE UN SIGNIFICADO MUSICAL?.....	50
4.4. EL VALOR EXPRESIVO DEL TIMBRE.....	52
4.5. LA IMAGEN EN LA MÚSICA.....	53
4.6. LA SUBJETIVIDAD EMOCIONAL EN LA MÚSICA .....	55
<b>CAPÍTULO V. LA MÚSICA EN EL CINE .....</b>	<b>57</b>
5.1. ALGUNAS CUESTIONES BÁSICAS.....	57
5.2. LA EDICIÓN .....	57
5.3. EL COMPOSITOR Y LA MÚSICA DE CINE.....	58
5.4. ¿CUÁNDO COMIENZA EL TRABAJO DEL COMPOSITOR?.....	58
5.5. RELACIÓN ENTRE DIRECTOR Y COMPOSITOR .....	58
5.6. LA ILUSIÓN AUDIOVISUAL .....	59
5.7. ¿Y EN CUANTO A LA MÚSICA? .....	60
5.8. FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE.....	61
5.9. LA FUNCIÓN AMBIENTADORA.....	62
5.10. LA FUNCIÓN EXPRESIVA .....	63
5.11. EL COMPLEJO SONIDO-SER HUMANO .....	64
5.12. LA FUNCIÓN NARRATIVA.....	65
5.13. MÚSICA, TIEMPO Y ESPACIO .....	65
5.14. LA MÚSICA COIRRIGA Y COESTRUCTURA EL FILME.....	66
5.15. EFECTO EMPÁTICO Y EFECTO ANEMPÁTICO .....	66
5.16. EL SILENCIO MUSICAL .....	67
<b>CAPÍTULO VI. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y EL ESPECTADOR.....</b>	<b>69</b>
6.1. LA IMAGEN.....	69
6.2. CINE Y COMUNICACIÓN .....	74
6.3. LA TEORÍA DEL ESPECTADOR.....	75
6.4. CINE Y PSICOLOGÍA. EL ESPECTADOR-PACIENTE.....	77
6.5. IDENTIFICACIONES PRIMARIA Y SECUNDARIA EN EL CINE .....	79

CAPÍTULO VII. ENNIO MORRICONE. MÚSICA, CINE Y EMOCIÓN .....	82
7.1. AMOR, TRISTEZA Y ALEGRÍA EN EL CINE .....	83
7.2. ENNIO MORRICONE, SU MÚSICA EN IMAGEN.....	83
7.3. ¿POR QUÉ MORRICONE? .....	85
7.4. SELECCIÓN DE LAS PELÍCULAS .....	85
7.5. ANÁLISIS DE LOS FILMES .....	85
7.6. <i>CINEMA PARADISO</i> .....	86
7.6.1. COMENTARIO Y CONTEXTO HISTÓRICO DEL FILME .....	86
7.6.2. <i>CINEMA PARADISO</i> , SU MÚSICA, SU EMOCIÓN .....	87
7.6.3. ANÁLISIS DE LOS CORTES MUSICALES .....	87
7.6.4. CONCLUSIÓN .....	91
7.7. <i>LA MISIÓN</i> .....	92
7.7.1. COMENTARIO Y CONTEXTO HISTÓRICO.....	92
7.7.2. LA MÚSICA COMO MEDIADORA.....	93
7.7.3. DOS MUNDOS ENFRENTADOS .....	93
7.7.4. ANÁLISIS DE LOS CORTES MUSICALES .....	94
7.7.5. CONCLUSIÓN .....	96
7.8. <i>POR UN PUÑADO DE DÓLARES</i> .....	96
7.8.1. COMENTARIO CONTEXTO HISTÓRICO.....	97
7.8.2. OTRO PERSONAJE EN EL FILME .....	98
7.8.3. ANÁLISIS DE LOS CORTES MUSICALES .....	98
7.8.4. CONCLUSIÓN .....	100
CONCLUSIONES .....	101
BIBLIOGRAFÍA .....	105
ANEXO .....	107
I. ENTREVISTA A JORGE GARZARELLI. PSICÓLOGO Y MÚSICO .....	108
II. ENTREVISTA A LUIS MARÍA SERRA. MÚSICO DE CINE.....	111
III. ENTREVISTA A ERNESTO SCHOO. PERIODISTA DE ESPECTÁCULOS .....	113
IV. ENTREVISTA A WALTER GUZMÁN. DIRECTOR DE CINE .....	114

## SÍNTESIS DE CONTENIDO

---

Medir el nivel de importancia de la música en el cine nos acerca a tener un grado de noción mayor respecto de por qué nos emocionamos cuando vemos un filme; qué es lo que hace que sintamos tristeza, alegría o amor. Esta tesis, basada en la música de Ennio Morricone, parte desde la observación de un espectador-periodista sentado en la butaca de la sala cinematográfica.

Se aborda esta tesis desde el punto de vista cinematográfico, psicológico y comunicacional con el fin de abrir un espectro lo suficientemente amplio en virtud de comprobar o no la hipótesis. A su vez las entrevistas con expertos de las distintas áreas constituyen la clave práctica para el desarrollo del trabajo.

PALABRAS CLAVE: Cine-Música-Alegría-Tristeza-Amor.

USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

## INTRODUCCIÓN

---

Cuando vamos al cine solemos tomar poca conciencia de todo lo que nos implica el sencillo acto de sentarnos en la butaca. Desde que se apagan gradualmente las luces de la sala hasta que salimos de la misma, hemos hecho algo más que entretenernos.

El poder que tienen hoy en día los medios de comunicación de masas han motivado estudios que desembocaron en diferentes perspectivas teóricas sobre la influencia que ejercen en las personas y en la sociedad en general. Aún no sabemos su alcance. Lo cierto es que ya es poco discutible la capacidad que tienen para despertar emociones y, en consecuencia, modificar conductas.

Tal vez por una concepción esencialista del séptimo arte, los estudios sobre la música en el cine son recientes y aún escasos y, sin embargo, bien puede decirse que el cine nunca ha prescindido de ella. Comprender su verdadero valor expresivo dentro del filme es el **objetivo** de esta tesis.

Por tanto, el análisis se realizará, por un lado, desde lo psicológico ya que de la emoción nos ocupamos; desde lo semiológico, en cuanto a que nos referimos a dos lenguajes: el cinematográfico y el musical y desde lo estrictamente cinematográfico.

Las teorías cinematográficas abordadas al principio de este trabajo serán el marco de referencia de los demás capítulos. Dentro de ellas, un capítulo aparte será dedicado a los estudios sobre el espectador de cine, el que ve, escucha y se emociona con el filme.

El cuarto capítulo tal vez sea el punto de inflexión de la tesis ya que se referirá a las funciones que la música tiene en el cine.

En el último capítulo se analizarán los diferentes cortes musicales de las películas seleccionadas, musicalizadas por Ennio Morricone, con el objetivo de hacer un estudio práctico sobre la verdadera importancia que tiene la música dentro del lenguaje cinematográfico.

Por otro lado, y siempre en una misma dirección, la que nos dirige hacia la hipótesis, abordaremos el tema desde el punto de vista comunicacional y periodístico, es decir, el cine como medio de comunicación de masas y a la tesis en su conjunto desde la perspectiva de un periodista sentado en la butaca que observa, escucha y saca conclusiones que van más allá que el espectador común.

Nuestra **hipótesis** es que la música en el cine crea el ambiente propicio para que emociones como la alegría, la tristeza y el amor puedan ser transmitidas plenamente.



USAL  
UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR

“Ayer por la noche... mis amigos me llevaron a los jardines Chi para ver un espectáculo. Una vez reunido el público, se apagaron las luces y empezó la representación. En la pantalla que teníamos delante vimos una imagen: dos muchachas occidentales bailando con el pelo rubio totalmente erizado, lo que resultaba bastante ridículo. A continuación, otra escena, dos occidentales boxeando... Los espectadores se sienten como si realmente estuviesen allí presentes, es algo verdaderamente emocionante. De repente, se vuelven a encender las luces y todas las imágenes desaparecen. Fue, sin duda, un espectáculo milagroso”.<sup>1</sup>

### 1.1. NACIMIENTO DE LA TEORÍA DEL CINE

La teoría cinematográfica forma parte de una larga reflexión teórica sobre las artes en general. A muchos teóricos del cine les ha llamado la atención la semejanza entre la caverna alegórica de Platón y el método cinematográfico. El profesor de Estudios Cinematográficos de la *New York University* y estudioso de las teorías del cine, Robert Stam, lo explica del siguiente modo:

“Tanto la caverna platónica como el cine parten de una luz artificial que brota de un punto situado detrás de los prisioneros / espectadores. En la caverna de Platón la luz juega con las figuras de personas y animales, induciendo a los cautivos al engaño de confundir simulaciones con la realidad ontológica. Los teóricos contemporáneos hostiles al cine suelen reproducir, conscientemente o no, el rechazo de Platón a las artes de ficción como engendradoras de ilusión y estímulo de las bajas pasiones”.<sup>2</sup>

Algunas de las discusiones conciernen a la estética, la especificidad del medio, el género y el realismo. La estética intenta responder a preguntas tales como ¿Qué es belleza en una obra de arte? ¿Es la belleza real y verificable o bien subjetiva, una cuestión de

---

<sup>1</sup> STAM, Robert: *Teorías del cine*. Edit. Paidós, Barcelona, 2001, pág. 39.

<sup>2</sup> *Ibíd*em, pág. 23.



gusto? ¿Una película debe explotar lo distintivo del medio? ¿Las películas tienen inclinación al realismo o al artificio y la estilización? El tema de la especificidad del medio se remonta hasta la *Poética* de Aristóteles y se manifiesta cuando los críticos afirman que una película es “demasiado teatral”, “demasiado estática” o “demasiado literaria” o bien cuando los espectadores opinan que “el cine es entretenimiento”, también están emitiendo un juicio sobre la especificidad del medio.

Abordar el cine basándose en la especificidad del medio presupone que cada forma de arte tiene normas y capacidades expresivas propias. Esta actitud a su vez genera comparaciones de distinta índole. Se ha tendido a considerar que la literatura es un medio más distinguido que el cine. La palabra escrita, se dice, es un medio más sutil y preciso para describir pensamientos y sentimientos. En realidad, se podría argumentar que el cine, precisamente por lo heterogéneo de su expresión, es capaz de una mayor complejidad y sutileza que la literatura. La naturaleza audiovisual del cine y las cinco pistas en las que se apoya hacen posible una combinación mucho más rica de posibilidades semánticas y sintácticas. El cine posee recursos muy variados que le permite expresarse en múltiples géneros, múltiples sistemas narrativos y múltiples formas de escritura. Solemos decir “que una imagen vale más que mil palabras”. Si tenemos en cuenta que la imagen interactúa con sonidos fonéticos, ruidos, materiales escritos y música, podemos acercarnos a la noción de la verdadera dimensión de la capacidad expresiva del cine.

Las investigadoras María Elsa Bettendorff y Raquel Prestigiacomo, autoras de *El relato audiovisual* y de *La ventana discreta*, entre otros libros, establecen la noción de “punto de vista” y hacen una comparación entre el cine y la literatura:

“A diferencia de la literatura, donde la información pasa por un puro saber y decir, en cine, el punto de vista es también el lugar desde el cual se mira y el modo en que se mira. En el filme narrativo, entonces, este punto de vista es verdaderamente óptico: se asigna a alguien, ya sea a uno de los personajes del relato o al narrador”.<sup>3</sup>

La crítica del género nació a partir de la clasificación de los diversos tipos de textos literarios y la evolución de formas literarias. La tan conocida definición de Aristóteles de la tragedia tocaba distintos aspectos del género: el rango social de los personajes, sus cualidades éticas, la estructura narrativa y los efectos en el público.

---

<sup>3</sup> BETTENDORFF, M. Elsa y PRESTIGIACOMO, Raquel: *El relato audiovisual*. Longseller, Buenos Aires, 2002, pág. 53.

Las inquietudes que surgen alrededor de la teoría de los géneros se traducen en preguntas como: ¿Los géneros realmente existen o son meras construcciones de los analistas? ¿Los géneros están vinculados a una cultura o son transculturales?

La teoría cinematográfica también trata cuestiones relativas al realismo artístico. El término “realismo” es confuso porque los primeros usos filosóficos son muchas veces opuestos al realismo comúnmente entendido, esto es a la creencia en la existencia objetiva de hechos y el intento de contemplar esos hechos sin idealización alguna.

El concepto de realismo adquirió importancia recién en el siglo XIX, momento en que comenzó a tener relevancia un movimiento en las artes figurativas y narrativas dedicadas a la observación y representación del mundo contemporáneo. El realismo se manifestó como oposición a los modelos románticos y neoclásicos de la ficción y la pintura. Los personajes de las novelas realistas escritas por Balzac, Stendhal y Flaubert se movían en situaciones sociales típicamente contemporáneas. El realismo favorecía a una cierta democratización social que incluía en el arte a grupos humanos más amplios y socialmente inferiores que formaban parte en la representación de la problemática existencial.

Un debate estético aún presente de la teoría cinematográfica discurre si el cine debe ser narrativo o antinarrativo, realista o antirrealista; es decir, sobre cuál es la relación del cine con la modernidad.

## **1.2. LOS INICIOS DE LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA**

Los inicios del cine coincidieron con el punto más alto del imperialismo. Lumière y Edison llevaron a cabo sus primeras producciones en la última década del siglo XIX.

Los países de mayor producción en la época muda fueron Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Alemania; casualmente, algunos de los protagonistas más destacados del imperialismo. Sus intereses radicaban en engrandecer la empresa colonial.

El cine europeo/americano, dominante además de divulgar un discurso colonial hegemónico, también estableció su hegemonía a través del monopolio sobre la distribución y la exhibición cinematográfica en gran parte de Asia, África y América.

El espectador europeo, por tanto, experimentó a través del cine una gratificante sensación de pertenencia nacional e imperial. Sin embargo, para los colonizadores, el

cine produjo un estado profundamente ambivalente, donde se mezclaban la identificación provocada por la narrativa fílmica con un intenso resentimiento.

El objeto de la teoría cinematográfica es de carácter internacional. Si bien el cine empezó en países como Estados Unidos, Francia e Inglaterra, se expandió velozmente por todo el mundo.

### 1.3. LA TEORÍA EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE MUDO

Las designaciones aplicadas al cine casi nunca hicieron referencia al sonido. Si bien Edison vio en el cine una extensión del fonógrafo y dio a sus dispositivos precinematográficos nombres tales como “fonógrafo óptico” o “kinetograph”, en general, se sostiene que el cine es esencialmente visual, concepción basada en que el cine existió primero como imagen y luego como sonido.

La teoría cinematográfica del período mudo se ocupaba de cuestiones que seguirían siendo fundamentales en el ámbito del cine: ¿el cine es arte o un mero registro mecánico de fenómenos visuales? Si es un arte, ¿cuáles son sus principales características? ¿En qué se diferencia de otras artes como la pintura, la música y el teatro? ¿Cuál es la diferencia entre la realidad del mundo y la realidad presentada en el cine? Respecto al proceso que realiza el espectador, ¿cuáles son los determinantes psicológicos del cine? ¿Qué procesos mentales se producen en el espectador? ¿El cine es un lenguaje o un sueño? ¿Cuál es la función social del cine? ¿Debe estimular la inteligencia perceptiva del espectador, debe ser bello aunque inútil o bien promover la causa de la justicia en el mundo?

Gran parte de la teoría / crítica de los primeros tiempos del cine se centra en la definición del medio cinematográfico y su relación con las otras artes. Riccioto Canudo, dice Richard Abel en *Cine Francés: Teoría y Criticismo*, en su manifiesto de 1911 habló del nacimiento de un sexto arte y predijo que el cine absorbería las tres artes espaciales (arquitectura, escultura y pintura) y las tres artes temporales (poesía, música y danza), transformándolas en una forma de teatro denominada “arte plástico en movimiento”.<sup>4</sup>

Para el poeta-crítico americano Vachel Lindsay, autor de *The art of the moving Picture (El arte de la figura en movimiento)*, el cine es un arte democrático. Lindsay cita tres géneros: acción, intimidad y esplendor.

---

<sup>4</sup> ABEL, Richard: *Cine francés. Teoría y crítica*, University Press , Princeton, 1988.

El autor recurre al ejemplo de otras artes para definir el cine, viéndolo simultáneamente como “escultura en movimiento”, “pintura en movimiento” y “arquitectura en movimiento”, siendo el “movimiento”, pues, el sustrato común de la definición.<sup>5</sup>

Los orígenes de la teoría cinematográfica se remontan al primer estudio exhaustivo del medio cinematográfico: *The Photoplay: A Psychological Study*, de Hugo Munsterberg, psicólogo y filósofo de Harvard (1916).

El libro de Munsterberg abogaba por un cine entendido como “arte de la subjetividad que imitase los modos en que la conciencia da forma al mundo fenoménico”.<sup>6</sup>

Lo realmente importante para Munsterberg son las formas interiores del cine, es decir, los avances en el lenguaje cinematográfico que transforman episodios que son lugares comunes en un arte nuevo.

Para este autor, el despliegue fílmico del espacio y del tiempo va más allá del teatro, debido a los dispositivos como el primer plano, los efectos especiales y los veloces cambios de escenario que permite el montaje. En este sentido, es precisamente la distancia del cine respecto a la realidad física aquello que lo conduce a la esfera mental. Para Robert Stam, Munsterberg “reconfigura la realidad tridimensional de acuerdo con las leyes del pensamiento”. Munsterberg, asegura Stam, concibe al cine como un creador de placer mediante el triunfo sobre el principio material, liberándolo del mundo palpable, del espacio, el tiempo y la causalidad y “dotándolo de las formas de nuestra propia conciencia”.<sup>7</sup>

Munsterberg es, en cierto modo, el padre espiritual de varias corrientes de la teoría del cine. Su preocupación por el espectador activo, que compensa las lagunas del cine con su intelecto y sus emociones, anticipa posteriores teorías del espectador.

Munsterberg concibe un “cine total” como un proceso mental y como arte del espíritu. Es para él, el arte de la atención, de la memoria y la imaginación y de las emociones.

Así también la idea de Munsterberg de que las películas generan sucesos mentales y que la película no existe en el celuloide sino en la mente que actualiza el filme anticipa la teoría de la recepción de los años ochenta. La posición de Munsterberg respecto del proceso mediante el cual la mente interpreta las imágenes estáticas lo convierte, finalmente, en un antepasado de los cognitivistas, para quienes los procesos de mimesis generan un vínculo entre los procesos fílmicos y los propios procesos de la mente.

---

<sup>5</sup> STAM, Robert: Op. cit., pág. 44.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 45.

<sup>7</sup> *Ibidem*.