

La figura fantástica en un motivo de tres notas: Dialéctica de la música y la amenaza en el cine

Marcos Sapró Babiloni
Universitat de València

RESUMEN

Las relaciones de significación establecidas entre música e imagen en el cine pueden formar con el tiempo y la reiteración de ciertas construcciones un vocabulario basado en la creación cultural de correspondencias audiovisuales inmediatas. La presencia de un mismo motivo recurrente a lo largo de diversas representaciones fílmicas sugiere la incorporación al lenguaje musical cinematográfico de una nueva interrelación que pretende normalizar la expresión de tensión y conflicto. Al aislar el motivo musical que centraliza estas composiciones, se establece una organización interválica y rítmica característica cuya autobiografía puede ser trazada a lo largo de estas películas durante un periodo que se extiende durante varias décadas hasta la actualidad. La caracterización frecuente de la figura fantástica a través de este recurso no hace sino ocultar una articulación más compleja en torno a la conceptualización musical de la amenaza.

Palabras clave: Figura fantástica / Dialéctica / Música / Cine

ABSTRACT

Relations of signification established between music and image in film can form over time and the reiteration of certain constructions a vocabulary based on the cultural creation of immediate audiovisual correspondences. The presence of a similar recurring motif alongside diverse filmic representations suggests the incorporation of a new interrelation to the musical language within film, which attempts to normalise the expression of tension and conflict. Isolating the musical motif that centres these compositions, a distinctive intervalic and rhythmic feature is established whose self biography can be traced along these films during a period of several decades up to the present. The frequent characterisation of the fantastic figure by means of this resource hides a more complex articulation around the musical conceptualisation of threat.

Keywords: Fantastic figure / Dialectics / Music / Cinema

Dentro del hecho cinematográfico, la intervención de la música a menudo resulta esencial como parte del proceso de mediación entre la representación y el significado proyectado por el espectador. Su participación en el sistema narrativo del film es un aspecto sólidamente asumido por la industria, la cual no duda en recurrir frecuentemente a cierta codificación altamente normalizada para intentar anticiparse a esa respuesta condicionada. Tradicionalmente, la reiteración de estructuras musicales semejantes en el diseño de una misma caracterización ofrece la posibilidad de ser reconocida sucesivamente e integrada en el conjunto de signos que forman parte de esa codificación empírica, que a su vez va ampliando progresivamente el lenguaje de referencia utilizado por la composición musical cinematográfica. La música, debido a su participación desde una perspectiva principalmente simbólica en el cine, se sitúa en una posición de privilegio para intentar asumir nuevos significados específicos de acuerdo con la intencionalidad del film. La repetición de estos recursos, sobre todo si su efectividad resulta especialmente destacada mediante el diseño paralelo de los elementos que les acompañan, puede cristalizar en el ideario del espectador para convertirse en una construcción fácilmente recuperable en sucesivas intervenciones. Al exceder una primera impresión en el desarrollo narrativo y asumir esta presencia destacada en la percepción de la audiencia, un motivo musical puede tener acceso a un camino preferente en estos procesos de recuperación dentro del conjunto subjetivo del espectador y ser eventualmente utilizado como modelo canónico de un significado denotado. Es entonces cuando el elemento sonoro queda asimilado dentro del lenguaje estético de la banda sonora musical

y tiene la capacidad de retornar como signifi-
cante normalizado en nuevos títulos, tanto más
frecuentemente a medida que la relación entre
el uso y su significado se va consolidando con
nuevas apariciones.

El motivo musical que centra nuestra aten-
ción ha ido adquiriendo a lo largo de su dilatada
historia una presencia comparable en estos mis-
mos términos. Su base en la forma de composi-
ción leitmotívica ha facilitado tanto más su pro-
pósito de significación fácilmente identificable
por el espectador al participar de fragmentos
melódicos dispuestos a ser aislados e individua-
lizados desde el conjunto de la banda sonora. Al
mismo tiempo, la brevedad de su forma, redu-
cida a un motivo de tres notas, le ha permitido
configurar un recurso musical mucho menos
evidente que otros estereotipos del lenguaje
cinematográfico, dando lugar a una incorpora-
ción más discreta pero igualmente efectiva a los
instrumentos de expresión disponibles para el
compositor. El hecho de que la consistente pre-
sencia de este motivo haya pasado relativamente
desapercibida desde la crítica no ha equipara-
do la sólida asimilación que se ha demostrado
desde la práctica musical y que se exhibe a lo
largo de diversas producciones siempre en una
misma intención significativa. El interés por
destacar este recurso de significación se cen-
tra no sólo en el análisis de la forma musical y
su interrelación con los personajes y acciones
del film, sino que también pretende trascender
las hipótesis interpretativas para trazar algu-
nas razones estéticas que justifican la elección
de su estructura y su relación particular con el
sentido metatextual adquirido. Más allá de esta
importante relación efectiva entre forma y sen-
tido, resulta crucial también sondear los posi-
bles precedentes de esta construcción musical
particular para exponer a través de sus distintas
apariciones en la filmografía una singular co-
rrespondencia que abarca un amplio periodo de
tiempo y que tiene como estandarte una sim-
bología común articulada en torno a las ideas
de amenaza y conflicto. La criatura fantástica,
figura característica de lo irracional y la ruptura
del orden, tendrá una representación destacada

como símbolo predilecto de estos conceptos que desestructuran el equilibrio humano, centrandolo en gran parte las intervenciones que han marcado los puntos clave de la consolidación de este recurso. Del mismo modo, la guía de estas realizaciones permite seguir una línea de continuidad hasta el presente, donde la permanencia y consolidación en el ideario sonoro de este motivo accede a exponer con los mismos atributos la caracterización del ser humano en el momento de sucumbir a su naturaleza primitiva interna y ejercer así la misma amenaza exhibida por la figura fantástica. Así, la relativa economía de un motivo musical de tres notas se convierte en un elemento de significación incorporado a las relaciones de codificación del entorno filmico, asimilado y utilizado a lo largo del tiempo como parte del continuo desarrollo al que se encuentra sometido el vocabulario expresivo del lenguaje musical cinematográfico.

1. DRÁCULA, DE BRAM STOKER Y 'LA BELLEZA DEL HORROR'

El estreno de *Drácula, de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) no coincidió ciertamente con uno de los periodos más propicios para el cine fantástico, y esta circunstancia, precisamente, quizá contribuyera tanto a la repercusión sociocultural que la película tuvo en su momento como a la posición que a menudo ocupa en las relaciones historiográficas actuales. El hecho de que una de las principales compañías de la producción hollywoodiense dedicara en un momento semejante un elevado presupuesto a la realización de una película de género fantástico llamó tanto la atención general como los enormes ejercicios de promoción y mercadotecnia antes, durante y después del estreno. La unión de estas circunstancias propició una especial expectación ante el resultado y una minuciosa observación por parte de la crítica, la cual, junto al particular

estilo reunido por el director alrededor de la cinta, creó inevitablemente un punto singular en la historia del género. La música creada para el proyecto por el compositor polaco Wojciech Kilar no fue una excepción a este estilo, sino que acabaría resultando un componente fundamental tanto de la planificación estética de la producción como de la repercusión posterior.

El punto singular en la historia no hace necesariamente referencia a un término unánime de valoración positiva en la relativa calidad del resultado. Si bien la cinta tuvo una aceptación notable entre el público en general, la crítica no dudó en evidenciar algunas carencias que sí alcanzaron cierto consenso. A Coppola pronto se le achacó el aparente sacrificio de la unidad de la historia de Stoker y la continuidad narrativa en base a la mera exhibición visual. En opinión de muchos, la película no era más que un continuo de imágenes donde la composición del espacio y la fotografía primaban sobre cualquier otro aspecto del arte cinematográfico y, ante tal trasfondo, las interpretaciones de los actores no podían sino quedar fuertemente desamparadas.¹ Sin embargo, debe apuntarse que estas mismas razones fueron esgrimidas por sus defensores para justificar el mérito en la creación de una atmósfera personal en el film. Ambos puntos de vista quedaban claramente reflejados por James Marriott en un fugaz comentario incluido en su repaso por las adaptaciones cinematográficas del mito vampírico:

“*Drácula, de Bram Stoker (1992)* a menudo actúa como una parodia, pero no lo es, con el director Francis Ford Coppola tomando elementos de muy diversas adaptaciones de *Drácula* para producir un relato simbólicamente sobrecargado, el cual es tanto un tributo a uno de los iconos cinematográficos más duraderos del siglo veinte como una adaptación de la novela de Stoker. La película queda casi renqueante con la terrible actuación de Keanu Reeves como

1 Para una muestra representativa de esta visión crítica, consultar EHRENSTEIN, David (1993): “One from the Art”, *Film Comment*, 19 (1), p. 27; SINCLAIR, Iain (1993): “Invasion of the Blood”, *Sight and Sound*, 3 (1), p. 15; ELSAESSER, Thomas (1998): “Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*”, en Steve Neale y Murray Smith (eds.) *Contemporary Hollywood Cinema*. Londres, Routledge, pp. 191-209.

Jonathan Harker, pero su esplendor y extravagancia finalmente la rehabilitan [...].”²

Tal sobrecarga simbólica, esplendor y extravagancia hacían de hecho referencia a la elaborada puesta en escena que condiciona parcialmente simpatías y rechazos sin que las diatribas y ataques desde los distintos bandos consigan crear una ruptura en el único punto en común entre ambos frentes. Elsaesser se encargaba igualmente de recoger la estimación general de que la película de Coppola se sitúa en un punto importante del cambio que se estaba produciendo en las grandes compañías de Hollywood alrededor de esa época sobre la forma de hacer cine.³ Una nueva perspectiva que incluía, entre otras características, la referencia consciente a otros títulos y, sobre todo, una mayor inmersión sensorial del espectador, dos aspectos clave para la discusión de nuestro caso, como se verá más adelante, y en los cuales tiene una participación indispensable la música. Incluso, de acuerdo con Infante y Lombardo, la realización de Coppola formaría parte representativa de la idea de cine absoluto como recreación completa de un mundo a partir de la nada, asociado a una pura visión subjetiva.⁴ Las características derivadas de la partitura de Kilar añadirían su propio valor al esplendor de las imágenes, no sólo por su abstracción emotiva sino también por sus propiedades formales. Así, por ejemplo, el recorrido sonoro contribuía en la realización a la deslocalización de las escenas en el continuo narrativo, imitando el enlace y repetición de temas o prescindiendo de los modelos introductorios y conclusivos más identificables. El grado de colaboración entre las dimensiones visual y sonora provocaría incluso la aparición en la crítica de dos términos altamente significativos en

la apreciación estética del resultado, uno más conocido, *Gesamtkunstwerk*, y otro menos habitual, construido en torno al concepto de *la belleza del horror*. Deaville, en un artículo dedicado a analizar parte de esta banda sonora,⁵ utilizaba de forma preeminente el término *the beauty of horror* para tratar de expresar esa referencia simbiótica ofrecida por la conjunción imagen/música esencial hacia la construcción de una experiencia audiovisual envolvente para el espectador, sugiriendo al mismo tiempo la posibilidad de una normalización en la nomenclatura. Tal como resume el propio autor en la conclusión del artículo:

“[...] la música en *Drácula*, de Bram Stoker sirve como un agente primario para “desatar” la imagen opulenta, por la cual amplía el compromiso de participación de la audiencia más allá de “la mente y la vista”, más allá de la especulación, para incorporar “el oído”. Este uso de la música resulta en una clase de *Gesamtkunstwerk*, en la cual los diversos aspectos del film conspiran para proporcionar una experiencia cinematográfica de belleza que presenta el mundo de los No Muertos como un lugar de placer visual y aural, y al propio Drácula como un personaje atractivo y muy humano. [...] sólo incorporando también la música en esta consideración puede afirmar el analista comprender cómo una película compromete (y, en el caso de Kilar, engulle) al audiespectador.”⁶

La parte más importante de esta colaboración efectiva se encuentra, sin embargo, en el grado de validez que la propia industria concedió al resultado final de la propuesta de Coppola/Kilar. Analizando la repercusión de la cinta en el público y las cifras asociadas, el cine decidiría hacer uso una vez más de su paradójica

² MARRIOTT, James (2004): *Horror Films*. Londres, Virgin Books, p. 15.

³ ELSAESSER, *Op. cit.*

⁴ INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel (1997): “Las Teorías de la Música en el Cine”, en Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla, Alfar, p. 211.

⁵ DEAVILLE, James (2010): “The Beauty of Horror: Kilar, Coppola and Dracula”, en Neil Lerner (ed.) *Music in the Horror Film. Listening to Fear*. Londres, Routledge, pp. 187-205.

⁶ DEAVILLE, *Op. cit.*, p. 201.

política de utilización de modelos que han demostrado ya una determinada eficacia, asimilando no sólo el mecanismo de trabajo sino también incluso componentes concretos de esta relación que pasarían a formar parte del ideario estético sonoro del personaje fantástico y su siniestra amenaza. La asunción de estos componentes como recurso válido en la semiótica de este terror figurativo los convertiría en elementos susceptibles de regresar básicamente inalterados en futuras producciones. Del mismo modo que el vampiro de Coppola surgía de su oscuro pasado para retornar entre los vivos, el motivo creado por Kilar para deambular inseparablemente de su mano regresaría también para transmitir idéntico mensaje. No obstante, cabe señalar que en el momento del estreno de *Drácula, de Bram Stoker*, la parte esencial del *leitmotiv* sonoro de la criatura ya era en sí un resucitado

del pasado, habiendo caminado por las pantallas más de tres décadas antes.

La partitura de Kilar se vertebra en gran medida en la modulación de un único tema central, el cual sufre las variaciones oportunas en base a cambios tonales, dinámicos y tímbricos para reflejar la evolución del carácter psicológico de los personajes a lo largo de la narración. Este tema principal no es otro que el motivo asociado al personaje fundamental de Drácula, la única figura del reparto que recibe un tema propio, con lo cual la práctica totalidad de la banda sonora musical tiene su columna central alrededor del príncipe vampiro. Deaville presenta el tema de acuerdo con una transcripción tomada del corte titulado “Dracula: the beginning”, extraído de la edición discográfica de la banda sonora y que corresponde en la película al inicio del metraje:⁷



Fig. 1. Tema de Drácula en *Drácula*, de Bram Stoker

El autor llama la atención sobre la estructuración del tema alrededor de un intervalo de tercera menor, el cual a su vez brinda sus propias características estéticas para conformar otros temas secundarios a lo largo de la narración. La variación alrededor de un mismo tema aporta no sólo la coherencia dirigida a mantener un mismo nivel de caracterización aural a lo largo del film, sino también para equiparar la simbología de la película con su emulación en la banda sonora musical, denotando la omnipresencia de la figura principal del vampiro sobre los distintos personajes y situaciones que se suceden en pantalla. Sin embargo, dentro del tema presentado, si existe un motivo representativo de

⁷ DEAVILLE, *Op. cit.*, p. 195.

su contorno melódico y cuya presencia se hace fehaciente tanto en las distintas apariciones del propio Drácula como en la acción efectiva de su ominosa influencia, éste es sin duda el que abre el segundo compás. Su cualidad sonora lo sitúa como núcleo generador y portador de la mayor parte del peso connotativo en la invocación de la presencia siniestra, llamando inmediatamente la atención del espectador y recuperando para el desarrollo narrativo la información adicional que le presta la escucha subjetiva. Las cualidades que lo elevan por encima del resto de elementos

sonoros resultan de una mezcla del movimiento cromático, del marcado timbre y dinámica de su instrumentación, de la elección del registro y de su intervención en momentos donde el acompañamiento le deja relativamente libre de enmascaramientos, enmarcado por el piano y el contrabajo en una altura expresamente alejada. Del mismo modo, su diseño rítmico también contribuye en gran medida a esta presencia destacada, utilizando la situación del salto de tono en forma de mordente acentuado como una manera de enfatizar la sonoridad del intervalo.



Fig. 2. Tema de Drácula en *Drácula*, de Bram Stoker. Detalle del segundo compás

La relación del tema con la presencia del vampiro queda establecida ya desde el principio de la narración y se refuerza con su aparición en otros momentos clave a lo largo de la película, donde la intervención del personaje justifica igualmente su manifestación sonora. Si tratamos de sintetizar un breve recuento de estas intervenciones principales, obtendremos momentos tan significativos como los que se presentan a continuación:

Entrada	Descripción narrativa
0' 20''	Presentación del Drácula histórico al mismo tiempo que se introduce el tema central de la banda sonora musical.
14' 15''	Drácula, enfurecido por un comentario sobre sus antepasados, intimida a Jonathan Harker. Primera muestra de su amenaza.
33' 20''	Drácula interrumpe el ataque de sus tres sirvientes vampiras a Harker y expresa la oscura determinación de su plan sobre Mina.
49' 50''	En la proyección del cinematógrafo, Drácula revela a Mina su verdadera naturaleza y su propósito.
103' 00''	El grupo perseguidor de Drácula recibe noticias de que éste ha descubierto sus intenciones, evidenciando así su conexión mental con Mina a través del poder de la sangre.

Si la mayor parte del metraje de la película se desenvuelve en torno a la figura central del vampiro y, en equivalencia, la banda sonora ideada por Kilar retorna una y otra vez sobre su motivo principal, no es entonces difícil imaginar en qué medida este diseño sonoro hace mella en la atención dirigida de la audiencia. No sólo se trata de una presentación clave, sino también de su refuerzo en dos sentidos convergentes, a través de su reaparición en los momentos determinantes antes expuestos y, como indicábamos más arriba, su inclusión variada en otros temas del compuesto sonoro.

La reafirmación del tema en su inmediata asociación con la criatura y el determinado diseño de la película para conseguir un resultado abrumador consiguen crear un modelo que ha demostrado ser reproducible en circunstancias similares. El motivo expuesto ha pasado a formar parte del rango de herramientas al servicio del compositor, tal como demuestra su reaparición en nuevas producciones. Al mismo tiempo, al adquirir este estatus, lo ha hecho arrastrando consigo una carga estética y una valoración connotativa intencional aparentemente normalizada, lo que demuestra igualmente su fuerte asimilación en la respuesta subjetiva del espectador y, por tanto, la necesaria compleción del ciclo que establece esta comunión bipartita entre percepción musical e interpretación de un significado. La combinación melódica establecida, junto a su diseño en términos formales, actuará frecuentemente para evocar de manera inmediata la siniestra predicción de la criatura y la amenaza que representa hacia el equilibrio del orden, formando progresivamente parte del lenguaje expresivo contemporáneo utilizado en la musicalización del conflicto. Deaville ya observaba indirectamente la normalización de

este uso en el vocabulario musical cinematográfico al identificar una estructura similar, presente en otro de los fragmentos musicales del film y de nuevo modulada en torno al mismo intervalo de tercera menor, en varios *trailers* promocionales relacionados con nuevos títulos del cine fantástico estrenados desde la fecha inaugural de *Drácula*.⁸ La composición de Kilar y la cuidada preparación que rodea a su intervención en el film de Coppola constituyen con una influencia notable en la generalización de este recurso de interrelación audiovisual. No obstante, más allá de la resonancia futura observada por Deaville y la que nosotros mismos explicitaremos de forma más evidente en los próximos apartados, queda al mismo tiempo una cuestión esencial en la autobiografía de este elemento, que nos conducirá momentáneamente en sentido inverso, hacia el pasado. El motivo que hemos destacado y que dirige el planteamiento del tema principal, alrededor del cual se construye la experiencia estética asociada a la sugestión de su significado, ya contaba antes de la musicalización realizada por Kilar con un destacable recorrido en la representación fílmica. Estas intervenciones portarían además su misma referencia evocativa hacia la amenaza e incluso, de manera aún más reveladora, volverían a implicar con frecuencia la caracterización de una figura fantástica, estableciendo una constante que enlazará el amplio periodo comprendido.

2. LA LEYENDA DEL HOMBRE LOBO Y EL MOTIVO FRANKEL-ROBERTSON

*La Leyenda del Hombre Lobo (Legend of the Werewolf, Freddie Francis, 1975)*⁹ fue la última de las tres únicas películas producidas para la gran pantalla por la compañía británica Tyburn

8 DEAVILLE, *Op. cit.*, pp. 198, 204. El motivo pertenece en este caso al tema denominado “Vampire hunters” dentro de la edición discográfica. Deaville observa su utilización en las presentaciones comerciales de *Demolition Man* (Marco Brambilla, 1993), *La Momia (The Mummy, Stephen Sommers, 1999)*, *El Regreso de la Momia (The Mummy Returns, Stephen Sommers, 2001)* y *Piratas del Caribe: la Maldición de la Perla Negra (Pirates of the Caribbean: the Curse of the Black Pearl, Gore Verbinski, 2003)*. Por el contrario, destaca su ausencia en la propia promoción de *Drácula, de Bram Stoker*, aspecto que atribuye al hecho de que probablemente esa parte de la composición musical todavía no había sido creada en el momento de conformar el *trailer* de la película.

9 En ocasiones también presentada en España con el título alternativo de *La Leyenda de la Bestia*.

Films. En ella, la narración expone una habitual historia sobre un joven, víctima de la maldición de la licantropía, que comete sucesivos crímenes a pesar de su horror y consternación ante tales actos. Aunque la producción contaba en su reparto con algunos nombres destacados de la interpretación contemporánea y tenía tras la cámara al oscarizado director Freddie Francis, quien a su vez había adquirido una importante experiencia previa en el género con su extenso trabajo para la productora inglesa Hammer, la cinta, como conjunto, sería observada desde un extremo alejado de poder exponerse como uno de los ejemplos más destacables del cine fantástico británico de la época. Teniendo en cuenta, además, que las realizaciones dentro de este ámbito narrativo se encontraban en pleno proceso de devaluación y de cambio de preferencias ante los gustos de las audiencias, la realización parecía irremediabilmente destinada a experimentar una fría acogida.¹⁰ Esto supondría en su momento un serio contratiempo para la compañía responsable, que no tardaría demasiado en redirigir sus manguantes esfuerzos hacia la producción televisiva. Este conjunto de datos lleva a considerar la discreta repercusión que la película ejerció alrededor de la época de su estreno, y gran parte de esta inocuidad se trasladaría del mismo modo a las recolecciones históricas, donde hoy en día es difícil encontrar una mención extensa a sus cualidades, incluso en las monografías dedicadas en exclusiva al cine fantástico británico. Esta serie de circunstancias no sólo han oscurecido la memoria del film, sino que, al mismo tiempo, han contribuido a que se obvie la atención sobre algunos elementos individuales que habrían podido merecer ser destacados dentro del conjunto de la producción.

Uno de estos elementos es, sin duda, la composición musical elaborada por Harry Robertson para la banda sonora.¹¹ La partitura se desarrolla igualmente a través de la variación de una notable economía temática, alcanzando a pesar de ello una serie de patrones emocionales muy distantes, desde la enérgica presentación del tema central, que confiere el carácter principal de la película, hasta la suavización de registro en busca de la empatía compasiva o romántica. Sin embargo, antes de indagar sobre los recursos utilizados en el film, es necesario realizar un recorrido sintético por algunos precedentes significativos de la labor realizada por Robertson en esta composición. El estilo sinfónico que predomina a lo largo del metraje no es más que una prolongación del carácter gótico y neorromántico que el compositor ya había utilizado en su propia colaboración con la Hammer, para quienes en un corto periodo de tiempo había elaborado la música de hasta cuatro realizaciones: *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (Jimmy Sangster, 1970), *Countess Dracula* (Peter Sasdy, 1971) y *Drácula y las Mellizas* (*Twins of Evil*, John Hough, 1971). Lo más notable de estas intervenciones no sólo reside en las características empleadas dentro de la ordenación de la partitura, sino también en el punto de conexión estilística que establecen con su posterior trabajo para *La Leyenda del Hombre Lobo* y, más tangencialmente, con la perspectiva adoptada por Coppola y Kilar para su *Drácula*. Todos los títulos mencionados tienen como figura central de su narración al vampiro, pero no de la misma forma que otros tratamientos previos de la Hammer habían hecho de él, sino que ahora el componente sensual y romántico, la seducción amorosa y el destino trágico

¹⁰ James B. Twitchell se refiere a esta realización como una más de las producciones que se llevaron a cabo en la época para explotar el concepto del hombre lobo y que en ningún caso ofrecían ninguna complejidad adicional a su figura. En el caso concreto de *La Leyenda del Hombre Lobo*, indica en su habitual tono personal y subjetivo que ni siquiera la consideraría apta para un pase de medianoche. TWITCHELL, James B. (1981): *Dreadful Pleasures: an Anatomy of Modern Horror*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 227-28.

¹¹ Robertson es el apellido real del compositor Harry Robinson, nombre que aparece en los títulos de crédito de la película. Al cobrar una de sus primeras colaboraciones musicales, el apelativo Robinson aparecía como destinatario del cheque y, no queriendo retrasar el pago por sus servicios, decidió adoptar el nombre durante gran parte de su carrera. Para una relación más extensa de su trayectoria profesional, ver LARSON, Randall D. (1996): *Music from the House of Hammer: Music in the Hammer Horror Films, 1950-1980*. Lanham, The Scarecrow Press, pp. 103-14.

e inevitable de este personaje, al igual que en *Drácula, de Bram Stoker*, resultaba fundamental. A través de la música, Robertson pretendía ya unir la amenaza inherente de esta figura con su lado emotivo, combinando recursos habituales en la sonorización armónica del terror con pasajes de un notable lirismo. De esta manera, sin perder un ápice del carácter dominante en la serie musicalizada, se introducía una perspectiva deleitable, una exaltación del lado humano de su condena más propensa a apelar a la empatía de la audiencia. El objetivo no era otro que conseguir una inmersión más profunda del espectador en la narración a través de la seducción sonora, aunque en un sentido opuesto al pretendido años más tarde por Coppola. Si la intención de éste era que las características de la música debían ser tales que ensalzaran a su vez la belleza de la imagen, Robertson confesaba que la compleja elaboración de su obra y la profusión sonora con la que trataba de ganar al espectador podía tener también en parte la intención de distraerle de lo visual como elemento material:

“Si el público escuchaba una gran ola de sonido y sonoridad, creerían estar viendo una “gran” película y, por tanto, harían la vista gorda a la mala actuación de los aldeanos persiguiendo con una estaca al conde o cierta precariedad de los decorados (Sin embargo, este es un ataque inmerecido sobre ciertos directores artísticos de la Hammer, por el que me disculpo. Algunos de sus trabajos eran increíbles teniendo en cuenta los presupuestos de los que disponían [...]).”¹²

No obstante, a esta razón habría que sumarle la importancia de su correspondiente peso dramático y, tal como reconoce el propio autor, la adecuación de este estilo a los breves plazos de tiempo de los que disponía para dar la forma fi-

nal a sus musicalizaciones.¹³ Esta misma filosofía es bien visible en su extrapolación a *La Leyenda del Hombre Lobo*. Una traslación tanto más fácil cuando se maneja una ambientación similar en cuanto a narración, caracterización psicológica y desarrollo de personajes. De nuevo se recurre a una pequeña cantidad de material temático pero de notable presencia, reforzado por medio de una sonoridad autoritaria y efectiva para el carácter de la historia, envuelto todo el conjunto en el mismo garante gótico de sus precedentes que acaba sublimando en algunos momentos los recursos que la dimensión visual no es capaz de ofrecer.

En su relación más directa con el concepto que nos ocupa, de nuevo debemos tratar ahora el tema musical que sirve como base generadora esencial de la composición. Una vez más, encontramos como protagonista a la criatura fantástica, encarnada esta vez en la atormentada figura del hombre lobo, de la cual no sólo surge la amenaza destructora, sino también la lucha por su condición, el sentimiento de amor y la angustia por su destino. Como figura principal en el desarrollo narrativo, la banda sonora musical gira en torno a la caracterización temática de este personaje, y son precisamente las propiedades presentadas por este tema central las que continuarán dando argumentos a la interrelación que tratamos de establecer.

El motivo que lo define es, en varios aspectos, idéntico al destacado anteriormente en el tema elaborado por Kilar. El intervalo que se desarrolla es similar, aunque incluyendo una nota de paso ascendente en modo cromático. La incorporación de esta nota transforma el salto de tono inicial en un tresillo, lo cual contribuye, junto al tempo empleado, a mantener la rapidez del ataque en una presteza equivalente próxima a su presentación en forma de mordente, tal

¹² ROBERTSON, Harry (1996): “Alas Poor Hammer, I Knew it Well”, en Randall D. Larson *Music from the House of Hammer: Music in the Hammer Horror Films, 1950-1980*. Lanham, The Scarecrow Press, p. 156.

¹³ Aunque no son los plazos más extremos observados en el ámbito de la composición cinematográfica, Robertson reconoce haber dispuesto de diez días para completar los setenta y cinco minutos de música requeridos para *The Vampire Lovers*, teniendo además que solapar este trabajo con la composición posterior para *Countess Dracula*, para la cual dispuso de una semana. LARSON, Randall D. (1985): *Musique Fantastique: A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. Nueva Jersey, The Scarecrow Press, p. 157.



Fig. 3. *La Leyenda del Hombre Lobo*. Tema central

como aparecía en el caso anterior. El tema, además, es presentado por la sección de viento sobre un *ostinato* continuo a cargo de las cuerdas. La diferencia dinámica entre ambas secciones y la sonoridad privilegiada en el viento-metal hace que el motivo resalte de forma notable y enérgica por encima del acompañamiento, ofreciendo una presencia destacada que trata de reflejar la relevancia y el carácter terrible del personaje al que irá asociado a lo largo del film. Así, el lobo humano protagonista encontrará reforzada su intervención a través de este tema musical, traductor en lo sonoro de la amenaza y el horror implicados. Sus transformaciones y ataques homicidas son asistidos por esta musicalización temática de la misma forma en que es presentada a lo largo de la secuencia inicial de créditos, confiando en las características de su diseño para implicar nociones de lo adverso en su conjunción con la imagen.

La conectividad entre el tema utilizado por Robertson para *La Leyenda del Hombre Lobo* y el motivo de Kilar para *Drácula*, de Bram Stoker se establece a un nivel formal y de representatividad del personaje fantástico, así como de significación expresiva como atractiva amenaza y de intencionalidad funcional hacia la inmersión del espectador. Sin embargo, tratar de llegar más allá de las implicaciones de este enlace para intentar establecer la inspiración de uno en el otro sería un tanto irrelevante llegados a este punto, además de poco probable. Las similitudes entre ambas musicalizaciones

no llegan a ese extremo y su sugestión común podría derivar de otras fuentes más disponibles. Dada la formación clásica de ambos compositores, el modelo desde el cual extraer su propia construcción podría encontrarse fácilmente en algunos recorridos leitmotívicos exhibidos por Richard Wagner en su obra, especialmente en la marcha fúnebre de Sigfrido en *El Ocaso de los Dioses* (*Siegfrieds Trauermarsch*, *Götterdämmerung*, 1876). Sin salir del ámbito del cine, también es posible encontrar un caso que por sus características formales y su filiación conceptual se presenta mucho más revelador, ya que nos permite trazar el rastro del motivo musical destacado sin tener que abandonar la caracterización de la figura del hombre lobo ni el entorno inmediato de la Hammer. Benjamin Frankel hacía uso de este preciso recorrido melódico en su composición para *La Maldición del Hombre Lobo* (*The Curse of the Werewolf*, Terence Fisher, 1961), perteneciente precisamente a esta productora británica. En este caso, el motivo musical no actuaría como parte integrante del tema central, apareciendo sólo de forma destacada en una única ocasión. Sin embargo, esta solitaria intervención representaría por su significado en el desarrollo narrativo uno de los momentos clave del film, ya que musicaliza el momento en el que el protagonista, ya bajo todos los signos de su destino licántropo, anuncia su nacimiento mediante un llanto lejanamente lupino. La ambientación musical de Frankel construye su similitud con Kilar en la eliminación de la nota de

paso y establece su nexo con Robertson a partir de la conceptualización del personaje y su caracterización estética, además de los elementos funcionales y evocativos de su conexión con las características diseñadas para el sonido. Más disponible todavía por su repercusión contemporánea se encuentra la composición que Buxton Orr y Malcolm Arnold realizaron para *De repente, el Último Verano* (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959). La misma presentación melódica forma parte destacada del tema central, apareciendo en momentos específicos con el aparente propósito de romper diametralmente el lirismo del resto de la composición e introducir así en la música el oscuro recuerdo del suceso en torno al cual giran todas las acciones del film. De este modo, este elemento musical aparece precisamente en los momentos en que se dice algo inconveniente o particularmente revelador, que aproxima lentamente la narración hacia la resolución final donde inevitablemente se desvelará la verdad de lo ocurrido. La composición musical imita en este lirismo el fondo normalizado y costumbrista que se desea mantener por todos los medios, mientras que la irrupción del motivo destacado señala la lucha de ese recuerdo por retornar y alterar con su presencia el equilibrio de la realidad,¹⁴ haciéndose cada vez más frecuente hasta que en el relato final de los hechos su presencia destacada se vuelve imposible de ignorar. La interrelación entre las distintas intervenciones de este motivo musical a lo largo de las diversas realizaciones comentadas se intuye a través tanto de su aproximación en la configuración interválica de su forma como en la participación simbólica de los valores que anticipábamos anteriormente. El

enlace establecido entre estas producciones podría llegar a representar un tributo consciente de las sucesivas composiciones, si bien la aportación definitiva que abre una posibilidad real a esta interpretación nos la ofrecerá a continuación un caso que sirve al mismo tiempo de conexión directa con la práctica actual.

3. THE WOLFMAN EN LA PERVIVENCIA DEL MOTIVO LICÁNTROPO

The Wolfman (Joe Johnston, 2009) tiene a su alrededor varios de los factores que parecen caracterizar hoy en día un estreno de primera línea. Desde la participación de una *major* en el proyecto o las productivas expectativas que genera la realización de un *remake* a partir de una película de culto, hasta la incorporación de nombres reconocidos al reparto e incluso, más cerca del caso que nos ocupa, a la composición musical. Pero esta observación también incluye las noticias sobre complicaciones en el rodaje, retrasos en la producción o posibles conflictos de creación, que llegaron a poner al borde de la exclusión la partitura original de Danny Elfman y ser sustituida por una musicalización alternativa a cargo de Paul Haslinger. En su conjunto, y dada la envergadura del proyecto en todos los aspectos, esto no hizo sino atraer progresivamente una inevitable atención sobre cada componente del resultado final, con un especial énfasis precisamente en la banda sonora musical. La escucha de la partitura de Elfman pone al descubierto la efectividad de muchos de los aspectos intuidos a partir de los ejemplos precedentes. Si nos centramos en el tema central de la película, de nuevo descubrimos el

¹⁴ Para obtener un concepto más claro de la significación expresiva de esta construcción, tanto en el plano argumental como en el paralelismo que se hace desde la composición musical, y su enlace con la noción de lo extraño y ominoso, es necesario destacar que una definición habitual de lo siniestro como categoría estética se sitúa precisamente en la materialización real de un suceso que se ha deseado mantener oculto pero que finalmente ha irrumpido en la realidad. Freud anticipaba una idea de lo siniestro como un suceso terrible que afecta secretamente a los elementos conocidos y familiares (FREUD, Sigmund (2001): «Lo Siniestro», en E. T. A. Hoffmann *El Hombre de la Arena*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, p. 12). Triás, por su parte, realizaba al respecto la siguiente definición: “Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real.” (TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo Bello y lo Siniestro*. Barcelona, Ariel, p. 44).

mismo motivo dominante descrito para los casos anteriores, si bien con las correspondientes alteraciones de su altura tonal.



Fig. 4. Motivo del hombre lobo en *The Wolfman*

Significativamente, es este motivo una vez más el encargado de acompañar al personaje principal, el hombre lobo que da título al film, más notablemente en el momento de la transformación y enfrentamiento final que actúa como culmen narrativo de la película. El hecho de que se acoja de forma prominente al mismo recurso que Frankel y Robertson utilizan para sus respectivos licántropos, y que Kilar incorpora posteriormente al vampiro, aporta una medida de confirmación en cuanto a las características estéticas del mismo y la funcionalidad con la que se ha revestido a lo largo de los años y la escucha. Las similitudes con estos casos no cesan en lo melódico, sobre todo en su aproximación a Robertson. No sólo se encuentra flanqueado por los mismos atributos de instrumentación, tempo y dinámica que aparecen en *La Leyenda del Hombre Lobo*, sino que su acompañamiento de los créditos de presentación, como momento destacado de su jerarquización, nos ofrece la misma emancipación del viento-metal sobre un *ostinato* de cuerdas alrededor de la tonalidad principal. En la escucha, la proximidad de ambas musicalizaciones es abrumadora.

La utilización de la misma edificación motivica que sus precedentes en relación con un entorno narrativo similar actúa a favor del establecimiento de un recurso repetido de sonorización. Se trata de una correspondencia de lo fantástico, de sus personajes y de su inserción

en un trayecto narrativo que pretende modular al espectador desde la consciencia del horror hasta la empatía por una belleza trágica. *The Wolfman*, y a través del film el compositor de su banda sonora musical, muestran la permeabilidad de la industria que tradicionalmente se ha considerado de primer orden a la influencia de su pasado histórico y a las construcciones que han probado su efectividad. El *mainstream* haciendo uso del legado cinematográfico, aceptando el consejo de sus predecesores y haciendo posible en este aspecto un seguimiento de décadas en la traducción sonora de una expresión estética. Así parece demostrarlo *The Wolfman* con la incorporación al ideario musical cinematográfico del motivo al que hemos acompañado hasta ahora, y así lo secundará una vez más el último caso que expondremos.

4. AVATAR Y EL HOMBRE COMO LOBO PARA EL HOMBRE

Avatar (James Cameron, 2009) es sin ninguna duda la película con mayor repercusión mediática contemporánea de las nombradas hasta ahora. Posiblemente incluso una de las realizaciones que mayores expectativas ha generado en los últimos años. Los largos periodos dedicados a elaborar, posponer y volver a levantar el proyecto, junto a los convenientes rumores sobre su ambición técnica y pretendido esplendor visual, la convirtieron con el tiempo en poco menos que la esperada película que supuestamente iba a cambiar por enésima vez la forma de hacer cine.¹⁵ Desde luego, las cifras acompañaron a la producción de Cameron, situándose poco después de su estreno como una de las películas con mayor recaudación de la historia. Sin embargo, frente al llamativo despliegue audiovisual, la crítica también destacó el lastre que representaba principalmente una narración y unos personajes poco desarrollados, entre otros

¹⁵ Para una completa visión sobre la expectación creada antes del estreno, ver SUCASAS, Ángel Luís (2009): "Avatar", *Scifiworld*, 21, pp. 20-29.

aspectos,¹⁶ viendo finalmente cómo el impacto definitivo de su propuesta resultaba, como suele ser habitual, mucho menor de lo predicho. Los detalles de esta perspectiva no dejan de resultar comunes a la situación descrita para *Drácula*, de *Bram Stoker*, como periódicamente ha sucedido con tantas otras producciones. Además de compartir en buena medida las razones esgrimidas por la crítica en su valoración final, la intención de impactar por lo visual a través de la suntuosidad de las imágenes era una de las premisas principales de ambas producciones. En el caso de *Avatar*, debemos añadir a esta circunstancia el mayor énfasis hacia la inmersión sensorial a través del uso de la técnica visual de tres dimensiones. De manera llamativa, resulta destacable la recurrente elección de la temática fantástica para este tipo de despliegues, donde se pone a prueba los límites técnicos de lo cinematográficamente representable y donde se busca la transformación de la realidad ficcional mediante la magnificencia tecnológica.

La banda sonora, al igual que en la película de Coppola, debía contribuir a este ambicioso plan. De hecho, no sólo se trataba de estar a la altura de la locuacidad visual, sino que la técnica empleada también había generado una notable atención en el efecto estereoscópico que el sonido debía secundar en su incorporación al 3D. Con el objetivo de su grandiosidad bien claro, la elaboración de la música se dejaría en manos de James Horner, quien ya disponía de una amplia experiencia en las musicalizaciones épicas que resultaban idóneas para esta nueva producción. De Horner se esperaba una composición cuya envergadura equiparara los medios empleados en el resto del film, con unas características que reflejaran mediante su calidad expresiva la efectividad en la sonorización del conjunto, desde los registros más íntimos hasta

los más dramáticos. En este contexto resulta significativo encontrar una vez más el motivo musical que nos ha conducido hasta aquí.

En el caso de *Avatar*, el fragmento sonoro de nuevo se desentiende del material temático principal para aparecer en limitadas ocasiones, cuya significación, sin embargo, será más que reveladora en los mismos términos que ya encontrábamos en los casos anteriores. Más notablemente, el motivo se presenta de forma destacada por encima de la sección de cuerdas en el momento en el que la facción humana acaba de finalizar su ataque contra los Na'vi, habiendo derribado su árbol sagrado. En esta situación, la imagen, con su recorrido sucesivo a través de la expresión de las partes implicadas en el conflicto, no sólo muestra el horror de lo sucedido, sino también la desesperación de los nativos de Pandora, la angustia empática de los técnicos civiles y la indiferencia de los militares frente a la acción que acaban de perpetrar. El motivo volverá a aparecer poco después, cuando el protagonista humano sea desconectado de la máquina que le une a su avatar y, por tanto, sea condenado a no regresar jamás al modo de vida virtual que se ha convertido en su auténtica realidad. Esta combinación de sentimientos y la apreciable variación sobre el afecto dominante tienen a su vez su reflejo sobre el motivo musical, el cual aumentará la frecuencia de su nota más aguda para incurrir en un intervalo mayor y cambiar así sensiblemente el carácter percibido.



Fig. 5. Motivo musical tras el ataque contra los Na'vi en *Avatar*

¹⁶ En un mismo número de *Cabiers du Cinéma España*, es posible encontrar dos ejemplos representativos de su valoración crítica. Ver QUINTANA, Ángel (2010): “Mentiras arriesgadas: Avatar, de James Cameron”, *Cabiers du Cinéma España*, 30, pp. 30-32 y GUBERN, Román (2010): “Una falsa novedad tecnoestética”, *Cabiers du Cinéma España*, 30, p. 67.

Del mismo modo, en *La Leyenda del Hombre Lobo* también encontraríamos una situación donde el tema del protagonista es alterado para implicar otras emociones dentro del conjunto principal, próximas igualmente a la sensación de desesperación e impotencia que transforman el signo de la amenaza en la tragedia de una consecuencia inevitable. En una de estas escenas, Etoile, el hombre lobo protagonista, debe ejecutar con sus propias manos a dos lobos que permanecen encerrados en una diminuta jaula del zoo donde trabaja. Esta acción, a pesar de incurrir en el mismo horror que sus ataques conscientes sobre otros individuos, está expresamente dominada por la consternación, al tratarse de un acto ineludible ordenado por el Estado, y la compasión ante el inhumano destino de los animales. Al no constituir un ataque dominado por la irracionalidad de sus transformaciones monstruosas, las características del motivo musical que siempre le acompaña son así suavizadas en su ejecución rítmica y dinámica para incluir estos nuevos afectos en el reflejo sonoro de la acción.

El motivo utilizado por Horner nos lleva de nuevo a los recursos de sonorización de lo displicente y ominoso, próximos al carácter indisoluble de la criatura que representa la amenaza en la narración. Sin embargo, al mismo tiempo ofrece una variación melódica natural para suavizar su interpretación y dar entrada a otras lecturas secundarias. Aunque *Avatar* no muestra a la criatura fantástica de la misma forma explícita a la que se presta el ámbito característico de las otras realizaciones, es fácil encontrar en este caso su representación en la propia figura del ser humano. Éste actúa en el film como el invasor externo que amenaza el equilibrio de la realidad, como el ser irracional y antinatural que caracteriza las figuraciones de lo monstruoso.¹⁷ En su identificación, se incurre en el reiterado recurso de presentarlo como primordialmente

destrutivo, ambicioso y carente de escrúpulos, con una tendencia natural por la explotación del más débil y donde las actitudes divergentes representan la excepción. De este modo, a través del retrato del hombre como lobo para el hombre, es como obtenemos de nuevo a nuestro licántropo protagonista, el monstruo humano, cerrando así un trayecto de musicalización figurativo que muestra su continuidad a lo largo del tiempo. No era tampoco la primera vez que Horner hacía uso de esta interrelación particular entre el motivo musical y su lectura significativa. Ya en su composición para *Troya* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004), esta misma musicalización servía para envolver el momento en el que la flota griega invasora arribaba a las playas de la ciudad que iba a ser sitiada. El momento narrativo resultaba revelador, ya que se exponía el hecho constatado de la superioridad de las fuerzas atacantes y la evidencia en el ánimo de los troyanos de que iban a perecer irremediablemente. El conflicto de la guerra y la amenaza de la destrucción formaban una vez más parte inseparable de esta musicalización específica, dando muestras de su valor sintáctico en la composición fílmica y la asimilación de sus recursos expresivos en el léxico de la representación.

5. CONCLUSIÓN

El motivo musical presentado en los distintos apartados se muestra como un comprensivo hilo conductor a lo largo de diversas realizaciones que se extienden durante varias etapas de la composición cinematográfica. Lo más significativo de estas intervenciones se encuentra en su alusión reiterada a principios similares, donde prima la caracterización de lo displicente, el conflicto y la amenaza, ya sea a través de la figuración más evidente de la criatura fantástica o bien como idea de la irracionalidad de un poder destructivo. La figura del hombre lobo ha

¹⁷ Sobre lo monstruoso, escribe Cortés: “Lo importante es que, llámese brujo, diablo o demonio, todos ellos son *seres monstruosos* que equivalen a aquello que representa una amenaza para la integridad, de un sistema o de un individuo, un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida”. CORTÉS, Jose María G. (1997): *Orden y Caos. Un Estudio Cultural sobre lo Monstruoso en el Arte*. Barcelona, Anagrama, p. 17.

tenido en estos casos una representación preferente, dando lugar a sucesivas alusiones que podrían permitir hablar de una musicalización recurrente si no fuera por la diversificación mostrada hacia otros aspectos donde el motivo dominante es el concepto de amenaza. No obstante, la criatura fantástica no deja de servir de un modo figurativo como representación simbólica de esta interrelación entre composición musical y significado metatextual, tomando en ocasiones la forma del fondo primitivo e irracional del ser humano o la advertencia subyacente de regresar a él a través de la represión del recuerdo y el deseo oculto. La comparativa economía de un motivo articulado alrededor de tres notas sirve de base para implicar otros elementos de la construcción sonora. La sublimación a través de su intervención dinámica, la conformación interválica, la elección de la instrumentación y la ordenación estructural para que su sonoridad destaque dentro del conjunto audiovisual reúnen distintos atributos que pretenden enlazar con la codificación subjetiva de la audiencia alrededor de la idea de conflicto y la inminencia de su acción. El trayecto de este motivo musical a lo largo de distintas producciones cinematográficas muestra la progresiva asimilación de sus características y de su alusión significativa al ideario sonoro tanto de la industria como de sus respectivas audiencias.¹⁸ Forma parte del proceso continuo de ampliación y renovación del vocabulario sonoro en el medio audiovisual, mostrando así la transformación activa de su lenguaje, donde no sólo pueden continuar presentes las configuraciones heredadas del pasado, sino que también pueden darse procesos de creación derivados a partir de ellos.¹⁹ La continuidad de esta estructura demuestra la atención consciente a esta herencia constructiva, a la vez que implica cierto riesgo hacia un conformismo

con el proceso de creación. La alusión explícita a los recursos que se han mostrado efectivos anteriormente es una práctica habitual de la significación audiovisual, de tal forma que la atención sobre el motivo musical señalado para la expresión de un sentido incipiente de amenaza externa se ha incorporado al idioma común de la composición musical como parte de este proceso. En última instancia, la partitura de Horner, como representante inmediato de la práctica actual, asume la existencia en esta combinación musical particular de un sentido al que se puede recurrir fácilmente para completar el ciclo de comunicación entre la representación y el espectador. Parece confirmar con su manejo y su extracción del material temático principal la asimilación definitiva de este motivo al rango instrumental de la dimensión sonora, así como su disponibilidad en futuras producciones.

6. BIBLIOGRAFÍA

CHION, Michel (1997): *La Música en el Cine*. Barcelona, Paidós. (1ª ed. *La Musique au Cinéma*. París, Arthème Fayard, 1995)

CORTÉS, Jose María G. (1997): *Orden y Caos. Un Estudio Cultural sobre lo Monstruoso en el Arte*. Barcelona, Anagrama.

DEAVILLE, James (2010): “The Beauty of Horror: Kilar, Coppola and Dracula”, en Neil Lerner (ed.) *Music in the Horror Film. Listening to Fear*. Londres, Routledge, pp. 187-205.

EHRENSTEIN, David (1993): “One from the Art”, *Film Comment*, 19 (1), p. 27.

ELSAESSER, Thomas (1998): “Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*”, en Steve Neale y Murray Smith (eds.) *Contemporary Hollywood Cinema*. Londres, Routledge, pp. 191-209.

¹⁸ Además de los casos citados, este mismo motivo se encuentra presente en otras realizaciones como *Sanjuro* (*Tsubaki Sanjūrō*, Akira Kurosawa, 1962), con música de Masaru Satō, y *La Fuerza de la Nobleza* (*The Plainsman*, David Lowell Rich, 1966), cuya partitura pertenece a John Williams. En ambos casos la lectura expresiva continúa siendo similar a las distintas producciones tratadas.

¹⁹ Sobre la evolución de los estereotipos musicales y las sonorizaciones favorecidas en distintos géneros, Chion reconoce la movilidad de estas estructuras y la transformación de los modelos con el tiempo. CHION, Michel (1997): *La Música en el Cine*. Barcelona, Paidós, p. 248.

- FREUD, Sigmund (2001): «Lo Siniestro», en E. T. A. Hoffmann *El Hombre de la Arena*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, pp. 9-35. (1ª ed. *Das Unheimliche*, 1919)
- GUBERN, Román (2010): “Una falsa novedad tecnoestética”, *Cahiers du Cinéma España*, 30, p. 67.
- INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel (1997): “Las Teorías de la Música en el Cine”, en Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla, Alfar, pp. 205-263.
- LARSON, Randall D. (1985): *Musique Fantastique: A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. Metuchen, The Scarecrow Press.
- LARSON, Randall D. (1996): *Music from the House of Hammer: Music in the Hammer Horror Films, 1950-1980*. Lanham, The Scarecrow Press.
- MARRIOTT, James (2004): *Horror Films*. Londres, Virgin Books.
- QUINTANA, Ángel (2010): “Mentiras arriesgadas: *Avatar*, de James Cameron”, *Cahiers du Cinéma España*, 30, pp. 30-32.
- ROBERTSON, Harry (1996): “Alas Poor Hammer, I Knew it Well”, en Randall D. Larson *Music from the House of Hammer: Music in the Hammer Horror Films, 1950-1980*. Lanham, The Scarecrow Press, pp. 155-160.
- SINCLAIR, Iain (1993): “Invasion of the Blood”, *Sight and Sound*, 3 (1), p. 15.
- SUCASAS, Ángel Luís (2009): “Avatar”, *Scifiworld*, 21, pp. 20-29.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo Bello y lo Siniestro*. Barcelona, Ariel. (1ª edición: Seix Barral, 1982)
- TWITCHELL, James B. (1981): *Dreadful Pleasures: an Anatomy of Modern Horror*. Nueva York, Oxford University Press.