

Artículo de Investigación

Caracterización general de las bandas sonoras musicales en el cortometraje colombiano (2017-2022)

General characterization of musical soundtracks in Colombian short films (2017-2022)

Mauricio Arcos Rodríguez: Universidad Politécnica de Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España.

marcos@unicauca.edu.co

Fecha de Recepción: (22-05-2024)

Fecha de Aceptación: (23-07-2024)

Fecha de Publicación: (23-08-2024)

Cómo citar el artículo (APA 7^a):

Arcos Rodríguez, M. (2024). Caracterización general de las bandas sonoras musicales en el cortometraje colombiano (2017-2022) [General characterization of musical soundtracks in Colombian short films (2017-2022)]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 01-18. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-573>

Resumen:

Introducción: El presente artículo refleja la caracterización general de las bandas sonoras musicales en el cortometraje colombiano a la luz de los denominados códigos sonoro-musicales. **Metodología:** Dicho estudio, en el contexto de la investigación sobre la práctica artística, involucró una población audiovisual de 95 trabajos (ficción, documentales y animación) creados entre los años 2017-2022, seleccionados bajo los criterios de elegibilidad temporal producto de la política nacional que regula la actividad cinematográfica en Colombia. **Resultados y Discusión:** En ese escenario se analizaron los discursos sonoros implicados los cuales reflejan una inclinación preferente de los directores por la música extradiegética y en menor medida la diegética e interdiegética. **Conclusiones:** Sumado a ello, las narraciones exhiben historias de fantasía, problemáticas sociales, reminiscencias ancestrales, empoderamiento feminista, mitos, leyendas, hechicería y tendencias tecnológicas acompañadas por una música que involucra a siete géneros y doce estilos musicales.

Palabras clave: cortometraje colombiano; música aplicada; análisis musivisual; códigos sonoro-musicales; práctica artística; presencia sonora; género; estilo.

Abstract:

Introduction: This article reflects the general characterization of musical soundtracks in Colombian short films in the light of the so-called sound-musical codes. **Methodology:** Said study, in the context of research on artistic practice, involved an audiovisual population of 95 works (fiction, documentaries and animation) created between the years 2017-2022, selected under the temporary eligibility criteria product of the national policy that regulates film activity in Colombia. **Results and Discussion:** In this scenario, the sound discourses involved were analyzed, which reflect a preferential inclination of the directors for extradiegetic music and to a lesser extent diegetic and interdiegetic music. **Conclusions:** In addition, the narratives exhibit fantasy stories, social problems, ancestral reminiscences, feminist empowerment, myths, legends, witchcraft and technological trends accompanied by music involving seven genres and twelve musical styles.

Keywords: colombian short film; applied music; musivisual analysis; sound-musical codes; artistic practice; sound presence; genre; style.

1. Introducción

El arte cinematográfico es un campo de acción interdisciplinar que despierta un gran interés para su estudio; aún más, como es el caso, tratándose de cortometrajes colombianos producidos durante el presente siglo. En función de lo planteado, y dada la necesidad por visibilizar el audiovisual de corta duración como recurso comunicativo de gran valor intrínseco en tanto que sus temáticas suelen recoger realidades o críticas al entorno social en el que están circunscritos, se inicia un trabajo analítico musivisual a la luz de los denominados códigos sonoro-musicales.

Cabe mencionar que este tipo de trabajos, en el marco europeo, ha traído como resultado un aumento exponencial de “[...] libros colectivos y dosieres en revistas académicas” (Fraile, y Viñuela, 2015, p. 9). No obstante, centrados en el continente americano y específicamente en el contexto de las bandas sonoras para cortometrajes colombianos, los resultados del estado de la cuestión reflejan que de 26 textos solamente uno está relacionado con el tema objeto de estudio. Ello trajo a consideración, además del pequeño porcentaje (3,8%), tanto la pertinencia de su abordaje como sus consecuentes y necesarios subproductos.

En este último escenario, con el objetivo de poner en evidencia la articulación innegable creada entre la imagen en movimiento y el sonido, se encuentra el presente artículo en el que observaremos un corpus temático estructurado en dos partes. En la primera se realiza un acercamiento conceptual al análisis musivisual como método deconstructivo y, en la segunda, se presenta la caracterización general de las bandas sonoras musicales (BSOM)¹ mediante la visibilización de datos descriptivos sobre tres aspectos concretos: diégesis, género y estilo musicales. El primero (presencia sonora) relacionado con “los elementos denotativos de una narración, es decir, los elementos de la narración, se muestren o no en la película” (Konigsberg, 2004, p. 161); el segundo referido a “una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva” (López-Cano, 2004, p. 4); y el tercero

¹ En términos de Falcó (1995, p. 170), la banda sonora de una película está compuesta por el sonido (incluidos ruidos y diálogos) mientras que la banda sonora musical contiene solamente la música del film. Con base en dichas premisas se adoptó la sigla BSOM para hacer referencia, en el caso que nos ocupa, a la música inmersa dentro del cortometraje colombiano.

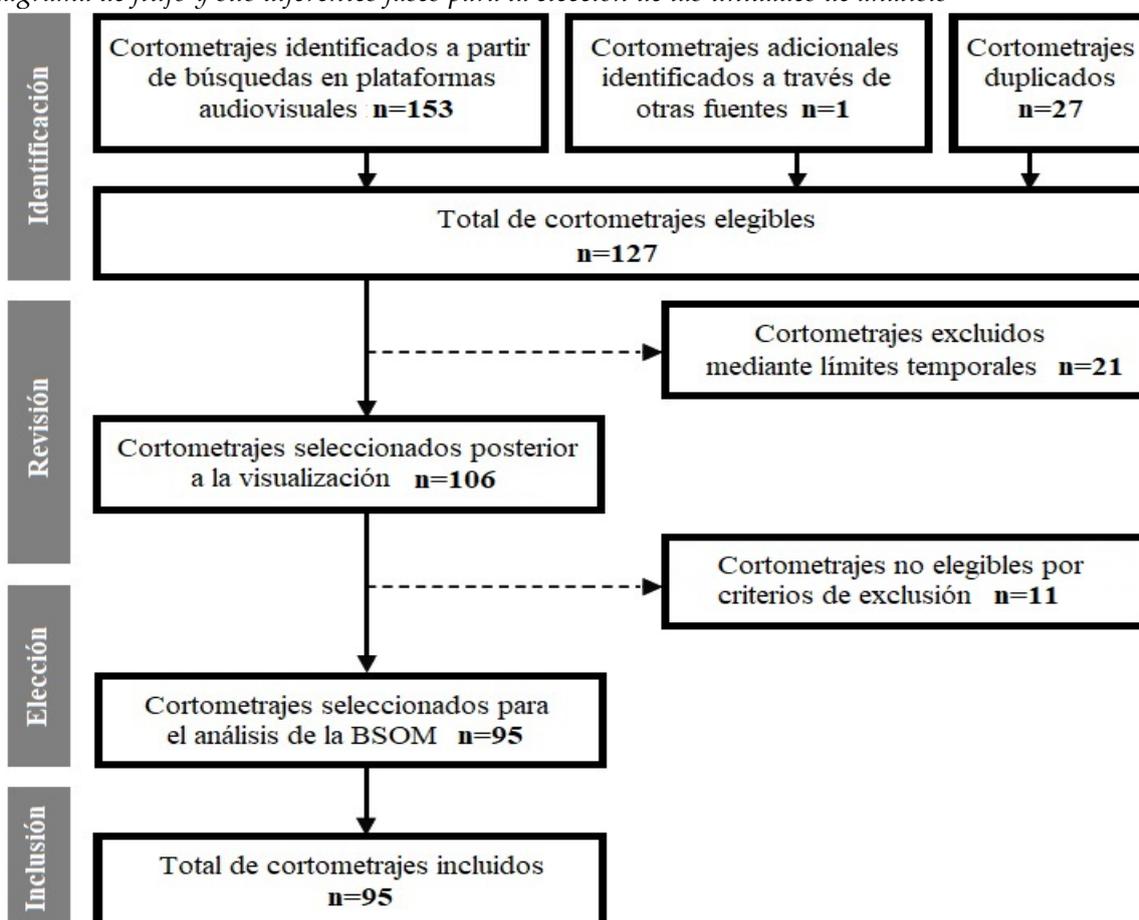
concerniente a los “sistemas más o menos complejos de relaciones entre los sonidos entendidos y usados en común por un grupo de individuos” (Meyer, 2005, p. 63).

2. Metodología

El trabajo cualitativo aquí presentado responde, en el contexto de la investigación sobre la práctica artística², al estudio de una población audiovisual que albergó 95 trabajos (ficción, documentales y animación) creados entre los años 2017-2022. Como herramienta de filtraje se utilizó el diagrama de flujo (figura 1) de la guía PRISMA (Moher *et al.*, 2009, p. 3) quien con sus cuatro ítems estructuradores (identificación, revisión, elección, inclusión) permitió, respectivamente: la localización del universo poblacional (audiovisual en este caso), la creación del primer filtro teniendo en consideración los límites temporales, la selección de las unidades de análisis y, en una imbricada correspondencia con los criterios de inclusión, la incorporación de las mismas.

Figura 1.

Diagrama de flujo y sus diferentes fases para la elección de las unidades de análisis



Fuente: Elaboración propia (2024)

² La investigación sobre la práctica artística “es el ámbito más académico y tradicional. Es el trabajo habitual de las (etno)musicologías, pedagogía, la psicología y la cognición musical, etc.” (López-Cano, 2013, pp. 218-219).

Para el rastreo, consecución y eliminación del ruido documental se utilizó, además de los lineamientos inmersos en la política nacional que regula la actividad cinematográfica en Colombia (Decreto 554 de 2017. Artículo 2.10.1.10), los siguientes criterios de inclusión:

- Temporalidad: cortometrajes realizados en los últimos 5 años del presente siglo.
- Temática: cortometrajes de género narrativo-dramático, plástico o expresivo, descriptivo-analítico informativo.
- Pertinencia de dirección: cortometrajes materializados por directores colombianos.
- Pertinencia técnica: cortometrajes que evidencien códigos visuales con imágenes no monocromáticas.

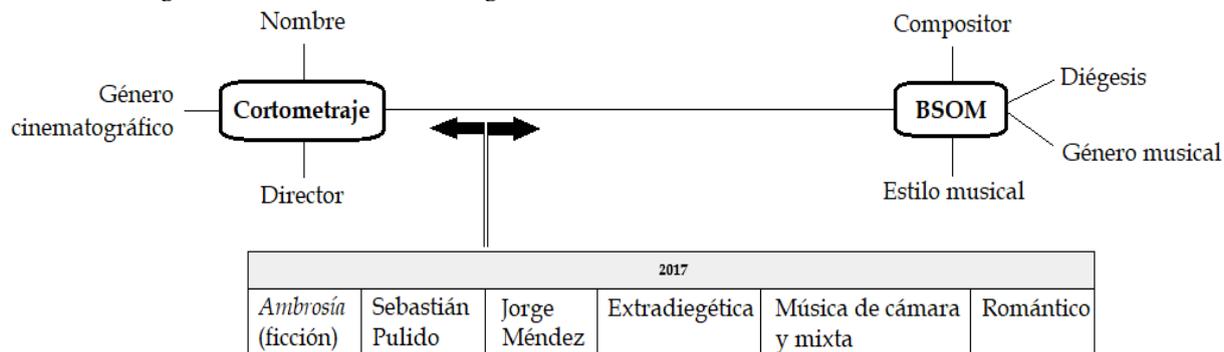
De otra parte, y como parámetros de búsqueda para acotar la literatura audiovisual localizada, se excluyeron los cortometrajes cuya duración fuera de 30 a 60 minutos (mediometrajes), y los que se realizaron en coproducción con otros países en cuya colaboración se suprimió la participación económica, artística y técnica del talento humano colombiano.

Es importante mencionar que el proceso de escrutinio y la consecuente visualización de los cortos se realizó desde el mes de octubre de 2022 hasta abril de 2023, empleando para ello diferentes plataformas audiovisuales: RTVCPlay, Proimágenes Colombia, Cortos de metraje, Cortometrajes colombianos, Festival de cine y artes visuales BUGARTE (cortometraje nacional), Festival Internacional de Cine de Pasto, Cinexcusa, Vimeo, MUBI (Colombia: Cine colombiano), YouTube, Retina Latina, Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen, Play cortos, Notodofimfest, Festival Internacional de Cortometrajes UVAQ, TheCueTube, Cinecorto, Incorto, Short oftheWeek, Shortverse, Shortfilm.de, Festival de Cine de Madrid (sección cortometrajes), Festival de Cine de Zaragoza, Atom Films.

Luego de recopilar la información, con acceso a una carpeta creada en OneDrive-personal donde se almacenaron todos los enlaces generados en la búsqueda (una subcarpeta con los elegidos y otra con los excluidos), se procedió a elaborar las tablas de la caracterización con su correspondiente resumen de contenido (figura 2) en base a los siguientes ítems cualitativos: 1. Cortometraje y 2. Banda sonora musical (BSOM). Este segundo, con sus tres aspectos principales (diégesis, género y estilo musicales), posibilitó la realización del análisis propiamente dicho, generando, por tanto, los resultados del trabajo y su posterior interpretación evidenciada en la discusión del artículo.

Figura 2.

Detalle del registro de la caracterización general de las bandas sonoras musicales



Fuente: Elaboración propia (2024)

3. Códigos sonoro-musicales en el cortometraje colombiano

La música aplicada, o música creada para la imagen en movimiento, establece como precedente que la vinculación correlacionada entre el arte visual y el sonoro configura una de esas duplas disciplinares inseparables en tanto integración de los sentidos desde la visión perceptiva. En otras palabras, según Lack (1999), la música contiene características realistas desde el modo en el que se evocan las respuestas emocionales del espectador en tanto “explota esta estimulación ‘sin objeto’, poniendo constantemente a prueba nuestros recursos perceptivos e imaginativos” (p. 90). Además, su capacidad para transmitir todo tipo de emociones hizo que fuese empleada, aún antes que la palabra, como compañera inseparable de las imágenes en movimiento (Nieto, 2003, p. 25). En este sentido, la presencia del discurso sonoro “dimana del propio amanecer histórico del cine como arte. Forma parte del lenguaje cinematográfico porque la música es cine desde el mismo instante de su invención, primero como cine silente, después como cine sonoro” (Gértrudix, y Gértrudix, 2017, p. 289).

Dentro de esa innegable interdisciplinaria y sus consecuentes construcciones colectivas surge el análisis musivisual. Un método totalmente articulado al campo de la música aplicada, es decir la “creatividad en situación” (Gértrudix y García, 2013, p. 190), cuyo resultado está enmarcado en el hecho de examinar la música para la imagen en relación con la imagen. En este orden de ideas, analizar la música cinematográfica supone no solamente una observación exclusiva de las características musicales sino, también, un acercamiento directo a todos aquellos aspectos que tienen una estrecha relación con el proceso de la composición musical en sí misma (en términos del tiempo como duración psicológica y ontológica)³, el vínculo creado entre el director y el compositor, el estudio de la imagen-argumento, del sonido, los diálogos, la sintaxis cinematográfica, etc. (Román, 2017, p. 216).

Debe señalarse que toda esa necesidad se crea en el mundo del cine sonoro, por tanto, estudiar la música aplicada a la imagen implica la concatenación de elementos de uno y otro lado con el fin de comprender su participación y reciprocidad. Dicha premisa, inherente al análisis musivisual, condiciona una observación con criterios definidos junto al “conocimiento de las posibilidades semánticas de la música” (Román, 2017, p. 228)

³ Para Fubini (2004), el tiempo como duración psicológica está ligado a nuestros sentimientos siguiendo su desarrollo, oposición, cambio, su surgir y desaparecer; mientras que “el tiempo ontológico no está vinculado a la mutabilidad de nuestros estados emotivos, sino a nuestra interioridad más profunda, a aquella esencia temporal en la que consiste nuestra vida espiritual (p. 61).

potenciando un acercamiento ideal a la interacción tácita de los dos fenómenos implicados: discurso sonoro y visual.

Para ello se establecen una serie de parámetros deconstructivos que se enmarcan dentro de cuatro códigos⁴: a. Códigos contextuales, b. Códigos cinematográficos, c. Códigos sonoro-locativos, d. Códigos sonoro-musicales. Este último, como sistema codificante, es precisamente el que se ha propuesto para el desarrollo del presente artículo entendiendo que los tres aspectos sobre los que se realiza la caracterización de las bandas sonoras musicales (diégesis, género y estilo), reflejan el nexo música-imagen desde una perspectiva general.

3.1. Diégesis, géneros y estilos musicales

Los siguientes resultados permiten verificar la gran cantidad de trabajos dedicados a la narrativa de cortas proporciones. En estas circunstancias se observará la caracterización general de las bandas sonoras musicales (BSOM) de 95 cortometrajes colombianos (ficción, documentales y animación) producidos entre los años 2017-2022.

3.1.1. Presencia sonora (diégesis) en el cortometraje colombiano

La tabla 1 detalla la presencia sonora en el marco del desarrollo narrativo (diégesis) implicada en los cortometrajes colombianos. En ella se aprecia que es más frecuente la incorporación de música extradiegética (n=74) por parte de los directores y/o compositores a sus trabajos creativos.

Tabla 1.

Presencia sonora (diégesis) en el cortometraje colombiano

Presencia sonora (diégesis)		n	%
	Música extradiegética	74	77,89
	Música diegética	5	5,26
Categorías	Música extradiegética y diegética	14	14,73
	Música diegética e interdiegética	1	1,05
	Música extradiegética, diegética e interdiegética	1	1,05
Total		95	100

Fuente: Elaboración propia (2024)

De toda la población audiovisual, el 14,73% involucra las dos categorías principales (extradiegética y diegética) en algunos casos empleando las denominadas formas de paso. Al respecto, la tabla 2 evidencia que la más usual es la conversión de música extradiegética a diegética; además, cuatro formas de paso en el cortometraje colombiano muestran diversas posibilidades de transformación.

Tabla 2.

⁴ Desde la perspectiva semiótica, “los códigos y subcódigos son aquellas unidades de significación que dan entendimiento y significado a un texto a través de diferentes niveles de ordenación” (González, 2022, p. 304). En tal sentido, Eco (2013) menciona que un código puede considerarse como un *sistema codificante* en relación con una información que provee una fuente específica. Por tanto, un código es “una regla que establece que determinadas señales de un sistema sintáctico y semántico asociadas corresponden a un tipo de respuesta por parte del destinatario” (Eco, 2018, pp. 66-67).

Formas de paso en el cortometraje colombiano

Presencia sonora (diégesis)		n	%
Formas de paso	Música diegética se convierte en extradiegética	2	12,5
	Música extradiegética se convierte en diegética	10	62,5
	Música interdiegética se convierte en diegética	1	6,25
	Música diegética se convierte en interdiegética	1	6,25
	Música interdiegética se convierte en extradiegética	1	6,25
	Música extradiegética se convierte en interdiegética	1	6,25
Total		16	100

Fuente: Elaboración propia (2024)

3.1.2. Género musical en el cortometraje colombiano

En cuanto a los géneros musicales implicados en los cortometrajes analizados, los resultados detallan la presencia de diecinueve categorías. Siete de ellas pertenecen a géneros individuales y doce a combinados; los primeros emplean principalmente la música de cámara y los segundos, música de cámara y electroacústica. De otra parte, el tríptico: música de cámara, instrumento solo y electroacústico es uno de los géneros de menor inclusión (ver tabla 3).

Tabla 3.

Géneros musicales en el cortometraje colombiano

Género musical		n	%
Taxonomía	Música de cámara	30	31,57
	Música electroacústica	7	7,36
	Música mixta	10	10,52
	Música para instrumento (solo)	8	8,42
	Música para voz	3	3,15
	Música orquestal	3	3,15
	Música electrónica (tecno)	3	3,15
	Música de cámara y mixta	4	4,21
	Música de cámara y electroacústica	11	11,57
	Música de cámara y voz	4	4,21
	Música de cámara y orquestal	1	1,05
	Música de cámara e instrumento (solo)	3	3,15
	Música de cámara y banda sinfónica	1	1,05
	Música de cámara y percusión	1	1,05
	Música de cámara, instrumento (solo) y electroacústica	1	1,05

Música orquestal y electroacústica	2	2,10
Música orquestal e instrumento (solo)	1	1,05
Música electroacústica y mixta	1	1,05
Música para instrumento (solo) y electroacústica	1	1,05
Total	95	100

Fuente: elaboración propia (2024)

La distribución específica se referencia en la tabla 4, la cual indica los géneros musicales en correspondencia con el cinematográfico (ficción, documental, animación) sobre el que han sido incorporados. Aquí se aprecia que en los tres géneros cinematográficos la música de cámara tiene mayor acogida. Además, los géneros con menor presencia son el electrónico (tecno), orquestal y el vocal (voz) mientras que en los combinados la música de cámara, en articulación con la electroacústica, refleja una predilección mayor sobre el resto de posibilidades al incluirse en cinco documentales y en cinco cortometrajes de animación.

Tabla 4.

Distribución género musical/género cinematográfico

Género musical	Género cinematográfico					
	Ficción		Documental		Animación	
	n	%	n	%	n	%
Música de cámara	19	38	9	28,12	2	15,38
Música electroacústica	4	8	2	6,25	1	7,69
Música mixta	7	14	2	6,25	1	7,69
Música para instrumento (solo)	2	4	5	15,62	1	7,69
Música para voz	2	4	1	3,12	0	0
Música orquestal	2	4	1	3,12	0	0
Música electrónica (tecno)	2	4	1	3,12	0	0
Música de cámara y mixta	4	4	0	0	0	0
Música de cámara y electroacústica	1	2	5	15,62	5	38,46
Música de cámara y voz	1	2	1	3,12	2	15,38
Música de cámara y orquestal	1	2	0	0	0	0
Música de cámara e instrumento (solo)	2	4	1	3,12	0	0
Música de cámara y banda sinfónica	0	0	1	3,12	0	0
Música de cámara y percusión	0	0	1	3,12	0	0
Música de cámara, instrumento (solo) y electroacústica	0	0	1	3,12	0	0
Música orquestal y electroacústica	2	4	0	0	0	0
Música orquestal e instrumento (solo)	1	2	0	0	0	0
Música electroacústica y mixta	0	0	1	3,12	0	0
Música para instrumento (solo) y electroacústica	0	0	0	0	1	7,69
Total	50	100	32	100	13	100

Fuente: Elaboración propia (2024)

3.1.3. Estilo musical en el cortometraje colombiano

La tabla 5 presenta los resultados concernientes al estilo musical en los cortometrajes colombianos. Como se aprecia en ella, 27 son las categorías taxonómicas emergentes de las cuales doce pertenecen a estilos individuales y quince a combinados. En los individuales el estilo étnico es el de mayor acogida (n=30) mientras que los estilos: rap, jazz y tecno (electrónico) se incluyen tan solo en un cortometraje. En el caso de los combinados, la convergencia del estilo étnico y el popular reflejan la mayor usabilidad.

Tabla 5.

Estilos musicales en el cortometraje colombiano

	Estilo musical	n	%
	Romántico	6	6,31
	Étnico	30	31,57
	Cinematográfico	14	14,73
	Minimalista	7	7,36
	Popular	3	3,15
	Rock	4	4,21
	Canciones para banda sonora (BSO)	2	2,10
	New-Age	2	2,10
	Clásico	3	3,15
	Rap	1	1,05
	Jazz	1	1,05
	Tecno (electrónico)	1	1,05
Taxonomía	Étnico y romántico	1	1,05
	Étnico y canciones para BSO	3	3,15
	Étnico, popular y tecno	1	1,05
	Étnico y cinematográfico	1	1,05
	Étnico y popular	4	4,21
	Étnico y pop	1	1,05
	Étnico y new-age	1	1,05
	Étnico y clásico	1	1,05
	Cinematográfico y new-age	2	2,10
	Cinematográfico y popular	1	1,05
	Cinematográfico y minimalista	1	1,05
	Romántico y clásico	1	1,05
	Rock y tecno (electrónico)	1	1,05
	Rock y new-age	1	1,05
	Tecno y new-age	1	1,05
Total		95	100

Fuente: Elaboración propia (2024)

La tabla 6 indica la cuantificación de cada uno de los estilos musicales en el marco de los tres géneros cinematográficos (ficción, documental, animación) sobre los que se han asociado. En este sentido, el estilo étnico es el de mayor recepción al emplearse en los cortos de ficción, documentales y animación (18,36%; 45,45% y 46,15% respectivamente). Contrario a ello, la *new-age* solamente se involucra en dos documentales generando tan solo un 0,06% de usabilidad. De otra parte, teniendo en cuenta la combinación de estilos, el étnico y el popular reflejan una frecuencia máxima de aparición equivalente a cuatro cortometrajes: dos en el género de ficción (4,08%) y dos en el documental (6,06%).

Tabla 6.

Distribución estilo musical/género cinematográfico

Estilo musical	Género cinematográfico					
	Ficción		Documental		Animación	
	n	%	n	%	n	%
Romántico	5	10,20	1	3,03	0	0
Étnico	9	18,36	15	45,45	6	46,15
Cinematográfico	8	16,32	5	15,15	1	7,69
Minimalista	6	12,24	0	0	1	7,69
Popular	2	4,08	1	3,03	0	0
Rock	2	4,08	2	6,06	0	0
Canciones para BSO	1	2,04	0	0	1	7,69
<i>New-Age</i>	0	0	2	6,06	0	0
Clásico	2	4,08	0	0	1	7,69
Étnico y romántico	0	0	1	3,03	0	0
Étnico y canciones para BSO	2	4,08	0	0	1	7,69
Étnico, popular y tecno	1	2,04	0	0	0	0
Étnico y cinematográfico	0	0	0	0	1	7,69
Étnico y popular	2	4,08	2	6,06	0	0
Étnico y pop	0	0	1	3,03	0	0
Étnico y new-age	0	0	1	3,03	0	0
Étnico y clásico	0	0	1	3,03	0	0
Cinematográfico y new-age	2	4,08	0	0	0	0
Cinematográfico y popular	1	2,04	0	0	0	0
Cinematográfico y minimalista	1	2,04	0	0	0	0
Romántico y clásico	1	2,04	0	0	0	0
Rock y tecno (electrónico)	0	0	1	3,03	0	0
Rock y new-age	0	0	0	0	1	7,69
Tecno y new-age	1	2,04	0	0	0	0
Total	49	100	33	100	13	100

Fuente: Elaboración propia (2024)

4. Discusión

Con la mención al estilo musical se concluye la caracterización general de las bandas sonoras musicales y, por tanto, el trabajo analítico musivisual aplicado al estudio del cortometraje colombiano producido entre los años 2017-2022. En virtud de los resultados expuestos se presenta subsiguientemente la interpretación de los mismos tomando como base el objetivo del estudio: evidenciar la articulación creada entre la imagen en movimiento y el sonido a la luz de los códigos sonoro-musicales.

Dicho esto, se inicia mencionando el hecho indiscutible sobre el aporte que realiza la música al discurso audiovisual en tanto provee sentido y muchas veces significado. En términos de Nieto (2003), la música, al compartir el espacio sonoro con los ruidos, ambientes, efectos especiales y la palabra (diálogos, monólogos) adquiere una relevancia como “elemento expresivo y estructural de primer orden” (p. 33). Esta aseveración es concordante con los resultados en cuanto a presencia sonora (diégesis) se refiere, puesto que la música con sus dos posibilidades antagónicas (diegética, extradiegética) hace parte de la totalidad de los cortos estudiados. Sin embargo, no en todos funge como recurso estructurador dado que en muchas ocasiones se emplea como acompañamiento. Este es el caso precisamente de los documentales en donde la música cumple habitualmente “una función puramente pragmática y para suplir la ausencia de otros sonidos” (Román, 2022, p. 235).

Lo contrario ocurre en los cortos de animación estudiados en los que, dado su tipo de producción (digital), se hace indudable la presencia de música extradiegética (aquella que los personajes no escuchan en tanto se ubica por fuera del lugar y el tiempo de la acción) como mecanismo de atracción pura potenciando así la recepción del espectador indistintamente del tipo de población a quien esté dirigido. “La música, por lo tanto, es uno de los elementos que ha supuesto y supone un punto de inflexión en el desarrollo de cualquier animación y que condiciona el resultado final de la imagen” (Yébenes, 2007, p. 142), procurando dar credibilidad a los personajes inanimados visualizados en ella dado que este tipo de presencia sonora se encuentra “dentro del contexto ontológico de la ficción” (Alunno, 2015, p. 18).

De otra parte, la inclusión de música diegética y extradiegética en los cortos de ficción deriva de su naturaleza intrínseca por cuanto sus narrativas, teniendo en consideración la diversidad de estados emocionales, planos, secuencias o escenas de variada utilería (atrezo) requieren de la concurrencia de dicho binomio. De ahí que “el uso de la música diegética y extradiegética se mantenga vigente en todo el orbe, hecho que evidencia la importancia del arte sonoro sobre el espectador” (Sandoval, 2016, p. 7).

Al margen de los hallazgos, es evidente que en una gran porción de cortos se utiliza música extradiegética (incidental) debido a la preferencia de los directores por hacer de su trabajo algo único e irrepetible. Esto conlleva a la creación de una especie de sello identitario que aporta “un tono dramático, poético o cómico y crea una concordancia entre el desarrollo melódico y la narrativa” (Zapata, y Peña, 2014, p. 325) pero sin sentido realista, en tanto que en este tipo de música, al provenir de fuentes abstractas,

el espectador no reconoce su lugar de procedencia. Se ubica en lugares tan inconcretos como el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes, y su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena (Xalabarder, 2013, p. 31).

Sumada a dicha dicotomía y con rasgos de simultaneidad: diegética para el personaje y extradiegética para los espectadores, se encuentra la música interdiegética. Muy habitual en

los musicales o videos musicales, esta subcategoría hace alusión a la música de connotación acusmática puesto que no procede de una fuente visible. En consecuencia, suena (emana) en la cabeza o mente del personaje(s) o se escucha en el momento en el que este se pone a cantar (Sánchez, 2006, p. 176). La “limitación” de la música interdiegética se corresponde con la exclusión como categoría individual en los cortos analizados. No obstante, emerge sobre una población reducida mediante su adjunción a la dupla tipológica habitual (música diegética e interdiegética o música extradiegética, diegética e interdiegética), ampliando así las posibilidades de la presencia sonora.

Para finalizar la discusión sobre la diégesis y proseguir con la de los géneros y estilos musicales, se trae a consideración la facultad de conversión de un tipo de música a otro, pero manteniendo la identidad temática musical. Esto es lo que se conoce como *formas de paso* y se ocasiona cuando la música “siendo la misma música, cambia de forma presencial, es decir, la forma en que se presenta la música se modifica produciendo una ilusión o engaño en el espectador” (Román, 2017, p. 112). Muestra de ello y de los dieciséis cortometrajes exhibidos en la tabla 3, se encuentra, por ejemplo, el fragmento (20:10-23:06) del documental *Islanders* (Guillermo Basmagi, 2017) en el que la música extradiegética cambia su presencia a diegética al poner en evidencia la fuente sonora (vocal e instrumental) hacia el final del mismo.

En el segundo escenario analítico se encuentra el género musical, definido por Román (2022) como el “grupo de obras con similares características generales debido a su parecida instrumentación, forma de agrupación, estructura o forma musical, una misma función, su contexto social, etc.” (p. 233). De los resultados expuestos, la música de cámara (sola o combinada) surge como el género de mayor inclusión. Esto se debe básicamente a dos factores: 1. El presupuesto habitual para la producción del corto es reducido en comparación con el de un largometraje conllevando a la imposibilidad de contratar una planta amplia de músicos para las sesiones de grabación, 2. La poca duración del producto audiovisual hace que las historias sean sencillas y la participación de personajes sea escasa (en ocasiones uno solo).

La música en dicha circunstancia suele contener una cantidad de instrumentos restringida “entre otras cuestiones debido a la relación que se establece entre música e imagen, ya que las asociaciones que se producen son elementales: pocos personajes necesitan pocos instrumentos; o lo que es parecido: historia sencilla, instrumentación reducida” (Román 2022, pp. 329-330). Este tipo de género (música de cámara) lo encontramos en el fragmento (12:46-15:08) del cortometraje de ficción *Por otros* (José Rugeles, 2019), en donde se escucha la presencia de un trío instrumental integrado por violín, cello y piano.

El siguiente género en orden de acogida, además de la música para instrumento solo, es la música mixta (figura 3). En el mundo actual “el uso de la música mixta está muy extendido en muchas películas, dado que tanto los efectos sintéticos, determinados instrumentos virtuales (en especial los de percusión) así como los timbres electrónicos se mezclan profusamente con instrumental acústico tradicional” (Román, 2022, p. 237).

Figura 3.

Música mixta en el fragmento del cortometraje Silento (Esteban García, 2019)

*Instrumentos acústicos

Bloque 2. "La flauta embrujada"

Música: Manuel García Orozco
Transcripción: Mauricio Arcos Rodríguez



Fuente: Elaboración propia (2024)

Dicha tipología presenta de cierta manera la factibilidad de la anterior en tanto que los costos se ven disminuidos a causa de la reducida cantidad de instrumentos acústicos mezclados con electroacústica; esta última al emplear la “tecnología electrónica (en la actualidad fundamentalmente informatizada) para acceder, generar, explorar y configurar materiales sonoros” (Vadillo, 2020, p. 167).

En el tercer y último escenario analítico se encuentra el estilo musical. Este connota un *ethos* reconocible (Eco, 2013) que se evidencia a través de la “constatación de un diferente y propio lenguaje a partir de una misma naturaleza sintáctica o lingüística” (Román, 2017, p. 210), independientemente de la locación geográfica sobre la que se sitúe el discurso sonoro y su vínculo socio-cultural. Los doce estilos musicales exhibidos en los resultados se corresponden con dicha descripción (étnico, romántico, cinematográfico, minimalista, popular, rock, canciones para banda sonora, *new-age*, clásico, rap, jazz, tecno-electrónico), puesto que la diversidad de manifestaciones artísticas refleja sus particularidades en cuanto a lenguaje y, además, son, entre otros, muy habituales en el mundo de la música cinematográfica (Román, 2022, p. 212).

De la multiplicidad de posibilidades el estilo étnico es sin lugar a dudas el de mayor aceptación dentro de la población audiovisual analizada. Su concreción en la “etnicidad de un grupo particular” (Pérez, 2007, p. 41) y esa condición de ser otro (otredad) en el contexto de una “música tradicional o étnica” (Aubert, 2017, p. 54), configuran un escenario propicio de aceptación caracterizado por el exotismo. En concordancia con los resultados, el estilo étnico (música étnica) en los cortometrajes colombianos exhibe tácitamente a esas “músicas y prácticas musicales que apelan a nociones como autenticidad, raíces, verdad y tradición” (Hernández, 2005, p. 16). Una muestra de dichas particularidades la encontramos en la música del fragmento (00:02-00:57) del cortometraje de animación *Hant Quij Cöipaxi Hac - La creación del mundo* (Antonio Coello, 2019), en donde la tradición indigenista se hace evidente a través de los instrumentos de viento y la voz en lengua seris.

Otro de los estilos musicales que surge de forma representativa en los resultados es el cinematográfico. Entendido como esa “música instrumental completamente libre” (Román, 2022, p. 394), este tipo de estilo cumple determinadas funciones (físicas, psicológicas y/o técnicas) potenciando el significado de la imagen. Un ejemplo de ello es la música de Manuel Gordillo incorporada al cortometraje de ficción (terror) *Nadia* (Diego González, 2017), cuyo resultado sonoro es congruente con las premisas de *Amores* (2017) en el sentido de que la música para el corto de terror, desde la perspectiva subjetiva, transmite sensaciones de pánico y su papel fundamental estriba en el hecho de preparar al espectador para la llegada de un momento sobrecogedor que desencadenará la angustia en el espectador (p. 196).

Antes de proseguir con las conclusiones del artículo, es pertinente mencionar que la limitación del estudio obedeció a la imposibilidad de visualizar en algunas plataformas varios cortometrajes por términos de vigencia en cuanto a derechos de autor. No obstante, y para minimizar el sesgo en la muestra de la población audiovisual y por tanto en la caracterización general de sus bandas sonoras musicales, se procedió con la inscripción a otras fuentes audiovisuales (de pago) y a comunicaciones directas con algunos de los directores para obtener de ellos mismos el producto. Reconociendo dicha restricción, los hallazgos del presente estudio aportan información relevante para desarrollar investigaciones relacionadas con los códigos cinematográficos, sonoro-locativos y los restantes códigos sonoro-musicales, es decir: procedencia de la música, tipos de música cinematográfica, tipo de relación música-imagen, formas de interacción música-imagen, funciones musivisuales; subcódigos melódicos, rítmicos, armónicos, tímbricos, texturales y formales.

5. Conclusiones

Es de resaltar que los trabajos audiovisuales analizados evidencian la utilización de un sin número de posibilidades instrumentales, las cuales, además del canto, involucran a diversas familias como los vientos (flauta, trombón), percusión, cuerdas frotadas y pulsadas (guitarra), piano, acordeón y organología exótica. Este último contexto abarca instrumentos de tradición indígena como la gaita colombiana o *kuisi*⁵; instrumentos de percusión reflejo de la diáspora africana presentes sobre todo en la Zona Pacífica: marimba de chonta, tambor alegre, cununos, guasa, maracas, etc. e instrumentos de cuerda pulsada propios de la región Andina colombiana como el tiple.⁶

Cabe aclarar que no todos los cortometrajes hacen uso de esas posibilidades identitarias relacionadas con la ubicación geográfica; de hecho, los documentales, independientemente de su temática, localización del rodaje o temporal (época histórica) son los trabajos que mantienen esa tendencia en tanto la música cumple en ellos una función habitualmente secundaria (acompañamiento o neutra).

De otra parte, tomando en cuenta las características básicas y el modo de abordar la música aplicada desde la perspectiva analítica en este caso, existen, de acuerdo con Román (2017, p. 95-97; 2022, p. 35), tres grandes categorías de géneros cinematográficos: a. Narrativos-dramáticos (comedia, drama, melodrama, thriller, cine de aventuras, western, policiaco, el musical, terror-fantástico, ciencia-ficción, cine histórico, literario, bélico, erótico, filosófico,

⁵ Un ejemplo de este aerófono de la costa Caribe colombiana (ritmo tradicional: gaita corrida. Música: Michael Páez.) se encuentra en los créditos finales del cortometraje de ficción *La Almeja* (Iván Guarnizo, 2019).

⁶ Instamos a los lectores a escuchar el instrumento nacional por excelencia: tiple (ritmo tradicional: bambuco), a través de la música de Juan Pablo Hernández imbricada en el fragmento (0:23-1:25) del documental *Managrande* (Angélica Alape, 2019).

colosalista, catastrofista y animación); b. Plásticos o expresivos (videoarte, videodanza, publicidad, animación-no narrativa, videojuegos-no narrativos); c. Descriptivos, analíticos e informativos (documental, informativos, publicidad).

Consistente con dicha categorización, es interesante mencionar que del registro precedente la gran mayoría se enmarca en una tendencia por el género narrativo-dramático, seguido del descriptivo-analítico informativo y en menor proporción por el plástico o expresivo. En consecuencia, el 52,63% pertenece a la ficción (50 cortometrajes), el 33,68% al género documental (32 cortometrajes) y el restante el 13,68% a la animación (13 cortometrajes). Sus variadas temáticas exhiben narraciones de fantasía, problemáticas sociales, reminiscencias ancestrales, empoderamiento feminista, mitos, leyendas, hechicería y tendencias tecnológicas acompañadas por una música que involucra a siete géneros y doce estilos musicales.

Por último, y en función de la información aquí suministrada, se consideraría pertinente abordar investigaciones analíticas musivisuales que posibiliten entrar en detalle con los cortometrajes que hacen parte de uno de los tres grandes géneros cinematográficos. En dicha circunstancia, además acoger a la música desde una perspectiva semiótica entendida como esa ciencia autónoma que consigue formalizar los distintos actos comunicativos (Eco, 2013, p. 217), se podría estudiar la manera en que los otros elementos que constituyen la banda sonora: ruidos (sonidos diegéticos no musicales), efectos (sonidos extradieгéticos no musicales) y la palabra (voz: monólogos, diálogos), se mezclan con la música para crear ese espacio sonoro que potencia a través de la imagen la pasión (pathos) y la razón (logos).

6. Referencias

- Alape, A. (2019). *Margures Managrande* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G6CndFVMX2A>
- Alunno, M. (2015). Reflexiones alrededor de la diégesis del sonido en el cine. En T. Fraile, y E. Viñuela (eds.). *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (pp. 15-24). Ediciones Universidad de Oviedo. <https://n9.cl/q9dai>
- Amores, J. (2017). *Análisis de la relación cardiaca de los espectadores cinematográficos a las bandas sonoras en el género de terror* [trabajo de titulación, Universidad de las Américas, Ecuador]. <https://acortar.link/VDN7jX>
- Aubert, L. (2017). *The Music of The Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Ashgate Publishing Limited.
- Basmagi, G. (2017). *Islanders* [video]. CineCorto. <https://n9.cl/wxfog>
- Coello, A. (2019). *Hant Quij Cöipaxi Hac (La creación del mundo)* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/146949517>
- Decreto 554 /2017, de 30 de marzo, por el cual se modifica el artículo 2.10.1.10 del decreto 1080 de 2015 en lo referente a cortometrajes nacionales. Artículo 2.10.1.10 de marzo 30 de 2017, párr. 10. <https://normativa.archivogeneral.gov.co/decreto-554-de-2017/>
- Eco, U. (2013). *La estructura ausente*. Random House Mondadori.
- Eco, U. (2018). *Tratado de semiótica general* (3ra ed.). Debolsillo.

- Falcó, J. (1995). Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica. *D'Art*, 21, 169-186. <https://acortar.link/KWiOTj>
- Fraille, T. y Viñuela, E. (2015). *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*. Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Fubini, E. (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Universitat de València.
- García, E. (2019). *Silento* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/547687640/d6a3d7ca6d>
- Gértrudix, M. y García, F. (2013). El discurso musical en el cine: el proceso de composición musical desde el análisis de sus estrategias narrativas. En P. Gómez (ed.), *Teoría y aplicaciones narrativas* (pp. 189-207). Editorial Icono14. <https://acortar.link/nLLUyV>
- Gértrudix, M. y Gértrudix, F. (2017). Música y banda sonora: el oficio de componer. En P. Álvarez, y F. García (coord.), *Oficios del cine. Manual para prácticas cinematográficas* (pp. 289-314). Icono14 Editorial.
- González, D. (2017). *Nadia* [video]. Retina Latina. <https://www.retinalatina.org/video/nadia/>
- González, J. (2022). Los códigos semióticos y su operación pragmática en medios digitales. *DeSignis*, 37, 303 - 313. <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i37p303-313>
- Guarnizo, I. (2019). *La almeja* [video]. RTVCPlay. <https://n9.cl/1opwhg>
- Hernández, O. (2005). El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 1(1), 4-22. <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023445001.pdf>
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Ediciones Akal.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Ediciones Cátedra.
- López-Cano, R. (2004). Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. En J. Martí, y S. Martínez (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE* (pp. 325-337). <https://acortar.link/0mq4RB>
- López-Cano, R. (2013). La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 223-241. <https://core.ac.uk/download/pdf/153338147.pdf>
- Meyer, L. B. (2005). *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial, S. A.
- Moher, D., Liberati, A., Tetzlaff, J., Altman, D. G. y The PRISMA Group (2009). Preferred reporting items for systematic reviews and meta-analyses: The Prisma statement. *PLoS medicine*, 6(7), e1000097. <https://doi.org/10.1371/journal.pmed.1000097>
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Sociedad General de Autores y Editores.

- Pérez, M. (2007). El problemático carácter de lo étnico. *Revista Cuhso*, 13(1), 35-55. <https://doi.org/10.7770/cuhso-v13n1-art252>
- Román, A. (2017). *Análisis musivisual. Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Editorial Visión libros.
- Román, A. (2022). *Composición musivisual. Guía para la creación de música audiovisual*. Visión libros.
- Rugeles, J. (2019). *Por otros* [video]. YouTube. <https://n9.cl/p3b8r>
- Sánchez, G. (2006). *La música y la evolución de la narración audiovisual: Aplicación de la síncretis, temporalización y estructura narrativa de la música en la narración de los vídeos musicales*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <https://acortar.link/Ha1xaw>
- Sandoval, S. (2016). Música y cinematografía: un binomio indisoluble. *Contextualizaciones latinoamericanas*, 2(15), 2-7. <https://acortar.link/oi6I53>
- Vadillo, E. (2020). Recursos y procedimientos electroacústicos en los formatos audiovisuales. Casos de estudio. *Hoquet*, 8, 166-187. <https://n9.cl/z6rsu>
- Xalabarder, C. (2013). *El guión musical en el cine*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Yébenes, P. (2007). La música en el mundo de la animación. *Contratexto*, 15, 141-161. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570667391010>
- Zapata, M. y Peña, B. (2014). Música, Imagen y Cine. En E. Encabo (ed.), *Música y Cultura Audiovisual: Horizontes* (pp. 323-334). Ediciones de la Universidad de Murcia.

CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Financiación: Esta investigación no recibió financiamiento externo.

Agradecimientos: El presente texto nace en el marco de la tesis doctoral que, asesorada por el Dr. Alejandro Román a quién deseo agradecer por sus contribuciones, se está llevando a cabo para la Universidad Politécnica de Madrid y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, "La banda sonora en el cortometraje colombiano (2017-2022): estudio y aplicación del proceso creativo desde el modelo de análisis y composición musivisual para *Ausencia* y *El día que no amaneció*."

Conflicto de intereses: el autor declara que no existen conflictos de intereses.

AUTOR:**Mauricio Arcos Rodríguez**

Universidad Politécnica de Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España.

Doctorando en la Universidad Politécnica de Madrid (UPM)/Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM); Magíster en Composición Musical con Nuevas Tecnologías, Magíster en Investigación Musical y Magíster en Música. Desde el año 2006 se desempeña como profesor de pregrado y posgrado en el Departamento de Música de la Universidad del Cauca (Popayán-Colombia); institución en la que desarrolla sus trabajos de investigación (musicología e investigación-creación), evaluación para publicaciones de orden nacional, compositivos e interpretativo-musicales. Actualmente ejerce la coordinación del programa Licenciatura en Música e integra el Comité de Maestría de dicha institución.

marcos@unicauca.edu.co

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-3941-8573>