



Universidad de Valladolid

Grado en Historia y Ciencias de la Música

**UNA APROXIMACIÓN AL “ANÁLISIS
MUSIVISUAL” APLICADO A *BLADE
RUNNER* Y *BLADE RUNNER 2049***

Trabajo de Fin de Grado

Autor: Víctor Pajares Hontoria

Tutores: Susana Moreno Fernández y Miguel Díaz Emparanza Almuquera

Junio 2018

Curso Académico 2017/2018

**UNA APROXIMACIÓN AL “ANÁLISIS
MUSIVISUAL” APLICADO A *BLADE
RUNNER Y BLADE RUNNER 2049***

Fdo.: Víctor Pajares Hontoria

Susana Moreno Fernández

Miguel Díaz Empanza Almoguera

Fecha: 15/06/2018

Sin música la vida sería un error.

(Friedrich Nietzsche)

Resumen

El presente trabajo ofrece una aproximación al “análisis musivisual” que establece Alejandro López Román en su tesis *Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*, aplicado a las bandas sonoras de *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*. La elección de este tema para mi TFG viene dada por mis estudios en el Grado de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Valladolid y por mis intereses personales en la creación y el funcionamiento de las bandas sonoras de ambos largometrajes. Este trabajo pretende ofrecer un acercamiento a la caracterización de la música dentro ámbito cinematográfico, analizando su relación con la imagen a través de la discriminación auditiva. Asimismo, encuadra argumental y técnicamente las películas analizadas y ofrece una breve semblanza de los compositores implicados en la creación de ambas bandas sonoras, por un lado, Vangelis y, por otro lado, Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch. Este trabajo actúa a modo de introducción para posibles investigaciones futuras sobre ambas bandas sonoras.

Agradecimientos

A Mikel y Susana por permitirme sacar adelante este trabajo.

Listado de gráficos

Gráfico 1. Funciones musivisuales de <i>Blade Runner</i> y <i>Blade Runner 2049</i>	49
Gráfico 2. Funciones físicas de <i>Blade Runner</i> y <i>Blade Runner 2049</i>	49
Gráfico 3. Funciones psicológicas de <i>Blade Runner</i> y <i>Blade Runner 2049</i>	50
Gráfico 4. Funciones cinematográficas de <i>Blade Runner</i> y <i>Blade Runner 2049</i>	51

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	9
1.1. Justificación del tema de estudio.....	12
1.2. Objetivos.....	12
1.3. Estado de la cuestión.....	13
1.4. Marco teórico, fuentes y metodología.....	15
1.5. Estructura del trabajo.....	19
2. Presentación de las películas.....	21
2.1. <i>Blade Runner</i> (1982).....	22
2.2. Cortometrajes.....	24
2.3. <i>Blade Runner 2049</i> (2017).....	25
3. Presentación de los compositores y las bandas sonoras.....	29
3.1. Vangelis.....	30
3.2. Banda sonora de <i>Blade Runner</i>	32
3.3. Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch.....	33
3.4. Banda sonora de <i>Blade Runner 2049</i>	35
4. Análisis de las bandas sonoras.....	37
4.1. Análisis de <i>Blade Runner</i> (1982).....	38
4.2. Análisis de <i>Blade Runner 2049</i> (2017).....	44
4.3. Conclusiones del análisis.....	49
5. Conclusiones.....	55
6. Bibliografía y recursos documentales.....	59
6.1. Bibliografía.....	60
6.2. Recursos documentales.....	60
Anexos.....	63

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en una aproximación al análisis de las bandas sonoras de las películas *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott y *Blade Runner 2049* (2017), dirigida por Denis Villeneuve, para el que tomo a modo de guía principal la tesis de Alejandro López Román, *Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*¹.

Las principales motivaciones por las que he escogido centrar este TFG en esta temática y perspectiva analítica son diversas. En primer lugar, la amplia bibliografía disponible en torno al análisis de la música cinematográfica, lo que me permite desarrollar de forma adecuada los objetivos propuestos, es decir, parto de una base documental y analítica afianzada en torno al tema escogido. En segundo lugar, la amplia variedad de films que podemos encontrar dentro del género de ciencia ficción, de entre los que *Blade Runner* (1982) se ha afianzado como un film pionero a lo largo del tiempo. Destaca especialmente su trama argumental, basada en la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?)². Su secuela, *Blade Runner 2049* (2017) continúa centrándose en la trama argumental del film original. Cabe destacar que en estos treinta y cinco años que separan las dos películas, los avances tecnológicos en cuanto a imagen y sonido hacen que esta secuela haya sido galardonada con dos premios Oscar a mejor fotografía y a mejores efectos especiales. Por último, mi principal motivación para elegir este objeto de estudio reside en la calidad de las bandas sonoras compuestas para sendas películas. Tanto Vangelis como Hans Zimmer son reconocidos por ser dos de los compositores más influyentes de la música cinematográfica, ambos en sus respectivos periodos de tiempo. Es singular la forma en la que crean la atmósfera musical para ambas películas, objeto principal en el que centro el análisis de este estudio.

El “análisis musivisual” abarca el análisis musical sobre la partitura, material cuya disposición es de difícil alcance en las obras musicales que analizo. Soy consciente de que para que este trabajo cumpliera mayores expectativas debería abordar todo el conjunto de parámetros que el “análisis musivisual” establece, con el objetivo de extraer

¹ Alejandro López Román, “Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014).

² Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, trad. por César Terrón (Barcelona: Edhasa, 2005).

de forma fehaciente una síntesis analítica completa. Sin embargo, Alejandro López Román no sólo parte del análisis sobre la partitura, sino que también toma como fuente principal el propio largometraje, fuente sobre la que enfoco mi análisis con el objetivo de que este trabajo respete las competencias y objetivos de aprendizaje establecidos en el plan estudios del Grado en Historia y Ciencias de la Música. No obstante, los criterios metodológicos apuntados por Román han tenido que ser adaptados según las necesidades que éste trabajo requiere. El planteamiento a desarrollar en esta exposición se encuadra dentro del programa educativo establecido en dicho Grado. En particular, a partir de asignaturas como “Escribir sobre Música: teoría y métodos”, “Música y medios audiovisuales”, e “Informática aplicada a la música” se adquieren las competencias y los recursos profesionales adecuados para llevar a cabo esta línea de investigación.

La música aplicada a los medios audiovisuales es un arte funcional, cuya existencia se debe a la de otro arte en el que se cobija. Música y cine coexisten influyéndose recíprocamente. En la música cinematográfica no se puede visualizar el intérprete, por lo tanto, la imagen complementa el significado musical y viceversa, el fruto de esta interacción nos proporciona el contexto global de la película³. Hay que tener en cuenta que el concepto de banda sonora conjuga música y sonorización como un todo. En un largometraje nos encontramos cómo se conjugan tres elementos principales: imagen, sonido y música. Estos tres elementos se unifican bajo el término de “*lenguaje musivisual*” definido como “un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no sólo desde un punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento”⁴. Es decir, hay que realizar un análisis exhaustivo de todos los elementos presentes en el largometraje, por lo tanto analizar la música en el audiovisual debe suponer ir un paso más allá del análisis musical puramente convencional.

³ Román, “Análisis Musivisual”, 99.

⁴ Román. “Análisis Musivisual”, 91.

1.1. Justificación del tema de estudio

Al margen de mis intereses personales, este trabajo se justifica en primer lugar por su propósito académico, pues supone un acercamiento al análisis de la música cinematográfica. Además, se revela la importancia que la música adquiere dentro de un medio audiovisual como es el cine, las funciones que la música cumple en el largometraje y la forma en que cada compositor imprime esa serie de funciones. Ambos compositores, tanto Vangelis como Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch tratan dos versiones de una película englobadas dentro del mismo género cinematográfico, la ciencia ficción, pero a la hora de evocar las diferentes situaciones emocionales y servir como guía conductora del argumento del largometraje, tratan la funcionalidad de la música de distinta manera.

El análisis que aquí presento y las conclusiones obtenidas podrán modestamente, aportar algún conocimiento al campo de la música y su relación con los medios audiovisuales, y establecer las bases de un futuro y profundo estudio analítico sobre las bandas sonoras de los dos largometrajes estudiados.

1.2. Objetivos

La cuestión elemental que se propone analizar en este trabajo es descubrir cómo a través de la música se imprimen en ambos largometrajes, tanto en *Blade Runner* como en *Blade Runner 2049*, las diferentes funciones “musivisuales” que otorgan al producto audiovisual una serie de factores estructurales y emocionales.

El objetivo principal es comparar el estilo creativo de dos compositores cinematográficos a través del análisis de sus respectivas bandas sonoras. En un segundo plano, aunque no menos importante, se trata de comprender a través del análisis cómo la música ejerce como principal hilo conductor del argumento de un largometraje. Otra serie de objetivos de carácter procedimental comprenden localizar y recabar documentación, adecuar los criterios establecidos a las necesidades de este estudio y diseñar una plantilla analítica con el objetivo de facilitar la comprensión del análisis realizado.

1.3. Estado de la cuestión

Al abordar este estudio, la bibliografía que se puede encontrar en torno a *Blade Runner* (1982) y Vangelis, compositor de la banda sonora de la película original, es muy amplia. En torno al largometraje destaca principalmente el libro traducido por Lorenzo F. Díaz, *Cómo se hizo Blade Runner*, de Paul M. Sammon (1996), un amplio estudio donde se puede encontrar información sobre el guion, los actores, el rodaje, los efectos especiales, etc. Abarca todos los factores que se involucran en la creación del largometraje, incluyendo también la banda sonora, de donde he podido extraer información sobre su creación. Igualmente, Miguel Ángel Prieto publica en 2005 *Blade Runner*, un estudio similar al de Paul M. Sammon aunque actualizado, el cual se complementa con una serie de ilustraciones que ayudan al lector a comprender dicho estudio. No obstante, también he podido extraer información relacionada respecto a la banda sonora de *Blade Runner* gracias al manual de Michel Chion *La música en el cine* (1997). Por otro lado, existe una gran variedad de libros a la hora de indagar sobre la vida de Vangelis, aunque ninguno está autorizado por el compositor. Uno de ellos es *Vangelis, The Unknow Man* (1994) por Mark J. T. Griffin. Sin embargo, para este trabajo he escogido el libro de Luis Fernando Torre, *Vangelis* (1998), debido a que su fecha de publicación es posterior, además de que me ha sido más accesible para el tiempo disponible a la hora de realizar el trabajo.

La bibliografía que utilizo correspondiente a *Blade Runner 2049* (2017) proviene principalmente de plataformas web como Internet Movie Database (IMDb). Lo mismo sucede con su respectiva banda sonora de la que he podido obtener información a través de notas de prensa online. Por otro lado, respecto a la biografía de Hans Zimmer, me han servido de apoyo ciertos manuales en los que se le ha reservado un espacio, específicamente en la *Enciclopedia de las bandas sonoras* (1997), de Conrado Xalabarder y en *Las mejores bandas originales de la historia del cine* (2007), de Luis Miguel Carmona, donde se cita a los compositores más relevantes de la música cinematográfica junto a sus bandas sonoras. Respecto a la biografía de Benjamin Wallfisch, compositor y miembro de *Remote Control Productions*⁵, compañía musical

⁵ Hans-Zimmer.com – Remote Control Productions Team. www.hans-zimmer.com/index.php?rub=rcprod. (consultada el 3 de mayo de 2018)

creada por Zimmer, me he ceñido de manera estricta a la información que aparece en su página web oficial y la página web de la compañía musical citada.

Gonzalo Díaz Yerro en su tesis “El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual” (2011), nombra una serie de trabajos analíticos que forman un compendio de investigaciones que han de ser tenidas en cuenta: *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica* (2003) de María de Arcos; *Bernard Herrman's Vertigo. A film score handbook* (2001) de David Cooper; *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia* (2001) de Javier Rodríguez Fraile; *Analysing musical multimedia* (2004), de Nicholas Cook; *Complete guide to film scoring* (1999) de Richard Davis; *La música en el cine* (1997) de Michel Chion, *Música de cine. Una ilusión óptica* (2006) de Conrado Xalabarder; etc. Esta serie de estudios representan, desde diferentes puntos de vista, cómo se ha tratado el análisis de la música de cine durante los últimos veinte años.

Por otro lado, destaca la tesis doctoral de Alejandro López Román, “Análisis Musivisual: Una aproximación al estudio de la música cinematográfica” (2014), donde el autor establece un modelo analítico “musivisual” que diseña tomando diversas referencias, desde tratados teóricos sobre el cine y el lenguaje audiovisual como *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2002) de José Luis Sánchez Noriega, hasta textos sobre historia, técnica y estética de la música como *Sistemas compositivos temperados en el Siglo XX* (2003), de Teresa Catalán, pasando por bibliografía relacionada con la música audiovisual y cinematográfica como, por ejemplo, *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (2010) de Teresa Fraile e incluso manuales relacionados con arte, filosofía, psicología, semiótica y estética como puede ser, *Tratado de semiótica general* (1988) de Umberto Eco.

De entre las orientaciones analíticas disponibles, me ha parecido pertinente utilizar las estrategias del análisis “musivisual” de López Román para analizar las dos películas seleccionadas en este TFG, porque unifican metodológicamente las diferentes perspectivas analíticas que han surgido para el análisis de la música en los medios audiovisuales.

1.4. Marco teórico, fuentes y metodología

El marco teórico en el que se encuadra este trabajo responde al análisis de la música cinematográfica. El análisis musical cinematográfico difiere del análisis musical autónomo en que el enfoque teórico no sólo se cimienta en torno al análisis de los parámetros musicales, sino que el factor imagen interviene sobre la música⁶. La naturaleza específica del largometraje debe determinar la naturaleza específica de la música o a la inversa, ya que normalmente la música actúa sobre un segundo plano como portadora esencial del sentido escénico⁷.

La metodología a seguir en el análisis aquí propuesto se basa mayoritariamente en los capítulos 12, 13 y 14 de la tesis de Alejandro López Román “Análisis Musivisual: Una aproximación al estudio de la música cinematográfica” (2014). En primer lugar, el “análisis musivisual” se divide en cuatro bloques diferenciados: análisis cinematográfico, análisis sonoro, funciones “musivisuales” y análisis sobre la partitura. En este caso el último apartado se suprime por dos motivos principales, la falta de acceso a las partituras y la correspondiente extensión que conllevaría el análisis.

Con el objetivo de realizar un análisis más asequible, he seleccionado dieciséis escenas de ambas películas escogidas en base a la transcendencia de la música y la transcendencia argumental. A continuación, incluyo la plantilla que utilizo para la realización del análisis:

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal:

1.2. Descripción de la escena:

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros:

2.2. Plano auditivo musical:

⁶ Román, “Análisis Musivisual”, 125.

⁷ Theodor Adorno y Hanns Eisler, *El cine y la música* (Madrid: Fundamentos, 1976), 91.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia:

3.2. Situación en el campo sonoro:

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas:

4.2. Funciones psicológicas:

4.3. Funciones cinematográficas:

El primer apartado del análisis pertenece al análisis cinematográfico⁸. En primer lugar se especifica el marco temporal en el cual se encuadra la escena (1.1. Minutaje). Seguidamente se describen los hechos que se suceden en la escena (1.2. Descripción de la escena).

El segundo apartado corresponde al análisis sonoro⁹, la interacción de música, imagen y sonidos nos dará el resultado final, por lo que es necesario establecer una diferenciación entre el mundo sonoro no musical y musical. Es decir, se especifican los elementos sonoros fundamentales que se pueden encontrar en la escena: palabra, ruidos (sonidos diegéticos no musicales), efectos sonoros (sonidos extradiegéticos no musicales) y música (2.1. Elementos sonoros). Hay que realizar una diferenciación del nivel sonoro musical, el cual hace referencia al balance que se establece entre el elemento musical y los restantes elementos sonoros (2.2. Plano auditivo musical). Román diferencia tres planos de “proximidad” o “cercanía” de la música con respecto al espectador:

- a) Primer plano auditivo: su volumen es mayor respecto al resto de elementos sonoros, se presenta como protagonista.
- b) Segundo plano auditivo: su volumen es inferior respecto al resto de elementos sonoros, y actúa a modo de acompañamiento o contradicción.

⁸ Román, “Análisis Musivisual”, 125-134.

⁹ Román, “Análisis Musivisual”, 135-138.

- c) Plano de figuración: su volumen es casi imperceptible, pero también sirve para apoyar o contradecir el contenido de significación.

El tercer apartado corresponde a la caracterización de la música¹⁰, se define en primer lugar según su procedencia (3.1. Procedencia): original, preexistente o adaptada y según su situación en el campo sonoro del film (3.2. Situación en el campo sonoro): “actriz” o “comentarista”

- a) Música diegética “actriz”: es la música cuya fuente está en el espacio de la imagen y en el tiempo de la acción, sea o no visible dicha fuente. Generalmente es música preexistente, su función básica es otorgar realismo y ubicar la acción dramática en un lugar o tiempo concreto.
- b) Música extradiegética “comentarista”: es la música que no pueden escuchar los personajes, acompaña a la imagen fuera del lugar y tiempo de la acción. Se trata de la música escrita especialmente para la película. Su modo de actuación es activo, tiene una influencia directa sobre el contenido expresivo del largometraje, por lo que asume múltiples funciones artísticas.

Por último, se reserva un apartado a las funciones que tiene la música según su unión con la imagen. Alejandro López Román establece una diferenciación de estas funciones en físicas, psicológicas y cinematográficas¹¹:

Funciones físicas (4.1.): son aquellas que están relacionadas directamente con aspectos visuales, ya sea el color, el movimiento, el tiempo, la escenificación, el decorado, el vestuario o las localizaciones:

- Función temporal-referencial (creación de una atmósfera)
- Función elíptico-temporal (evocación del paso del tiempo)

¹⁰ Román, “Análisis Musivisual”, 139-162.

¹¹ Román, “Análisis Musivisual”, 163-188.

Alejandro López Román realiza este catálogo de funciones a través de las siguientes referencias bibliográficas: Carlos Colón, Fernando Infante y Manuel Lombardo, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas* (Sevilla: Ediciones Alfar, 1997); María de Arcos, *Experimentalismo en la música cinematográfica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006); Manuel Gértrudix Barrio, *Música y narración en los medios audiovisuales* (Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L., 2003); José Nieto, *Música para la imagen. La influencia secreta* (Madrid: SGAE, 1996); Roy M. Prendergast, *Film Music, a neglected art* (London: W.W. Norton & Company, 1992); Javier Rodríguez Fraile, *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia* (Diputación Provincial de Badajoz, 2001).

- Función indicativa-temporal (evocación de un periodo histórico)
- Función local-referencial (evocación de una cultura)
- Función local-referencial (evocación de espacios físicos)
- Función cinematográfica (subraya la acción)
- Función plástico-descriptiva (representar elementos visuales)

Funciones psicológicas (4.2.): a lo largo de la historia del arte cinematográfico, la música ha ido especializándose en reflejar las emociones y estados psicológicos de los protagonistas. Esta serie de funciones se han convertido en una parte fundamental del propio largometraje, la música es capaz de representar un determinado estado anímico:

- Función prosopopéyica-caracterizadora (revelar la naturaleza de un personaje)
- Función prosopopéyica-descriptiva (revelar las emociones de un personaje)
- Función emocional (creación de un sentimiento en el espectador)
- Función pronominal (caracterizar a un personaje, objeto o situación)
- Función anticipativa:
 - a) (anticipar una situación aún no mostrada)
 - b) (preparar al espectador para una inminente sorpresa)
- Función ilusoria (crear una confusión en el espectador)
- Función de subrayado (remarcar acciones o sentimientos)
- Función informativa (dirigir la atención)
- Función conceptual (representar un pensamiento filosófico)
- Función transformadora (transformar el sonido de diegético a extradiegético)

Funciones cinematográficas (4.3.): se engloban aquí todas aquellas funciones técnicas que tienen que ver solamente con el funcionamiento cinematográfico, se trata por lo tanto las funciones que conllevan un carácter más práctico:

- Función estética
- Función decorativa
- Función unificadora
- Función sonora (evitar el “agujero de sonido”)
- Función rítmico-temporal (modificar el ritmo de la imagen)

- Función estructuradora:
 - a) (marcar cambios de plano)
 - b) (dar continuidad en secuencias simultáneas)
- Función correctora (suplir las deficiencias de la interpretación)
- Función delimitadora (servir como marco del film)

Por último, debo señalar con respecto a las fuentes utilizadas, que he accedido a la bibliografía necesaria para conseguir información sobre mi objeto de estudio, tanto de los compositores como de las películas, a través de la búsqueda dentro de la Biblioteca de la Universidad de Valladolid en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Cátedra de Cine situada en el edificio Rector Tejerina. Respecto a la metodología recibí orientación sobre bibliografía útil para consultar y tuve acceso a la tesis de Alejandro López Román, que me sirve de referencia teórica y metodológica, gracias a mis tutores. También realicé una búsqueda a través de Internet con el objetivo de encontrar diferentes vías de estudio, y de ese modo localicé la tesis de Gonzalo Díaz Yerro. No obstante, he tenido que recurrir a fuentes complementarias como plataformas online (IMDb) para la realización de la ficha técnica de *Blade Runner 2049*, así como notas de prensa online y páginas web oficiales referidas a Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch. Por último, el sistema de citas utilizado en este trabajo se basa en la 16ª Edición del manual Chicago actualizado en 2014.

1.5. Estructura del trabajo

De forma coherente, tras el capítulo de introducción preceptivo en el cual justifico el objeto de estudio, los objetivos y las bases para la realización del presente TFG, el trabajo comienza con una aproximación a ambas películas en la que incluyo tres apartados: sinopsis, ficha técnica y premios. Después sigue una introducción histórica de los compositores, Vangelis, Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch, con una respectiva mención a las bandas sonoras que analizaré.

Tras estas partes introductorias y de contextualización se encuentra el desarrollo del análisis de las respectivas bandas sonoras, que se inicia en el capítulo cuatro. Posteriormente, en las conclusiones, sintetizo el resultado de todo el trabajo realizado. A

estos capítulos les siguen la bibliografía, los recursos online y el material audiovisual utilizado, así como el último apartado destinado a los anexos.

2. PRESENTACIÓN DE LAS PELÍCULAS

2.1. *Blade Runner*

De las seis versiones que existen de *Blade Runner* (1982) he optado por analizar la versión estrenada en los cines americanos, conocida como la versión local. Sorprendentemente no es la versión más conocida ya que la versión internacional, la más violenta, es la que más ha trascendido a lo largo del tiempo¹². La razón por la cual he elegido la versión local se debe principalmente a que es la versión principal a la que hay acceso. No obstante, hay que destacar que no difiere demasiado de la versión internacional ya que la única diferencia es que en tres secuencias la violencia es más gráfica¹³. Por ello, para la realización del análisis de la banda sonora no es trascendente elegir entre una y otra.

Sinopsis

Noviembre de 2019. La ciudad de Los Ángeles es el escenario de la acción, en un planeta Tierra devastado y abandonado por todo aquel que tiene medios para buscar una vida mejor en el mundo exterior. Rick Deckard, un antiguo Blade Runner retirado (escuadrones especiales de la policía), es requerido por el capitán de policía para que vuelva a trabajar como tal, con el fin de encontrar y eliminar a un grupo de Nexus 6 que se han infiltrado en la Tierra. La única manera de descubrir a esas copias humanas casi perfectas es someterlas a un test, el test Voight-Kampff, que detecta a través de las variaciones de la retina la existencia de emociones¹⁴.

¹² Paul M. Sammon, *Futuro en negro: cómo se hizo Blade Runner*, trad. por Lorenzo F. Díaz (Madrid: Alberto Santos, 2005), 347.

¹³ Secuencias: En primer lugar la muerte de Tyrell es más gráfica al tener dos planos adicionales de Roy hundiendo los pulgares en los ojos de Tyrell. En segundo lugar viene planos adicionales de la pelea entre Pris y Deckard y de la posterior muerte de Pris. Por último hay un plano extra de Roy atravesándose la palma de la mano con el clavo.

M. Sammon, *Futuro en negro*, 347-349.

¹⁴ Javier de Lucas, *Blade Runner: El derecho, guardián de la diferencia* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2003), 15-16.

Ficha técnica¹⁵:

- **Título original:** Blade Runner (1982). 124 minutos
- **Montaje del director** (1992): 117 minutos
- **Dirección:** Ridley Scott.
- **Guión:** Hampton Fancher, David Peoples. Según la novela de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, N. York, Ballantine, 1984, (la traducción castellana, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, se publicó en Barcelona, Edhasa 1988 y 1994).
- **Fotografía:** Jordan Cronenweth. Technicolor.
- **Fotografía Adicional:** Steven Poster, Brian Tufano, Dave Stewart.
- **Fotografía Efectos visuales:** Robert Bailey, Tama Takanashi, Don Jarel.
- **Música:** Vangelis.
- **Montaje:** Marsha Nakashima.
- **Supervisor del montaje:** Terry Rawlings.
- **Efectos especiales:** Terry Frazee, Steven Galich, Logan Frazee, William G. Curtis.
- **Efectos especiales fotográficos:** Douglas Trumbull, Richard Yuricich, David Dryer, David Scharf.
- **Efectos especiales ópticos:** Philip Barbeiro, Richard Ripple.
- **Supervisor efectos especiales ópticos:** Robert Hall.
- **Efectos especiales** (matte paintings): Mathew Yuricich, Rocco Gioffre, Michele Moen.
- **Futurista visual:** Syd Mead.
- **Sonido:** Peter Hennell, Michael Hopkins.
- **Dirección artística:** David Snyder.
- **Decoración:** Tom Duffield, Bill Skinner, Greg Pickrell, Charles Breen, Louis Mann, David Klasson.
- **Vestuario:** Michael Kaplany Charles Knode.
- **Productores:** Michael Deeley, Ivor Powell, Ladd Company & Run Run Shau & Blade Runner Partnership, para Warner Bros Pictures. (USA) y C.O. Erikson.

¹⁵ De Lucas, *Blade Runner*, 11-12.

- **Intérpretes:** Harrison Ford (*Rick Deckard*), Sean Young (*Rachael Rossen*), Rutger Hauer (*Roy Batty*), Edward James Olmos (*Gaff*), Dayl Hannah (*Pris*), Brion James (*Leon*), Joanna Cassidy (*Zhora*), Michael Emmet Walsh (*Cap. Bryant*), William Sanderson (*J.F. Sebastian*), Joseph Trukel (*Dr. Tyrrell*).
- **Género:** Ciencia ficción, acción, neo-noir, thriller futurista.

Premios¹⁶:

- 1983: Dos nominaciones al Oscar a mejor dirección artística y efectos visuales.
- 1983: Nominada al Globo de Oro a mejor banda sonora original.
- 1983: Ocho nominaciones y ganadora de tres premios BAFTA por mejor fotografía, mejor vestuario y mejor diseño de producción.

2.2. Cortometrajes

El director Dennis Villeneuve pidió expresamente que se crearan tres historias separadas de su película *Blade Runner 2049*, para dramatizar algunos conocimientos claves transcurridos entre 2019 fecha en la que tiene lugar *Blade Runner* y 2049. Es pertinente incluir una sinopsis de estas tres historias para poder comprender cómo y por qué comienza de tal modo el largometraje de Villeneuve.

***Corto Universo Blade Runner 2022*¹⁷**

Los Ángeles, Mayo de 2022. Cuando el Replicante Nexus 6 estaba casi caducado en el inventario, Tyrell Corporation lanzó la serie Nexus 8 en la Tierra y en las colonias exteriores. Los Nexus 8 fueron construidos con una esperanza de vida normal. Pronto surgieron los movimientos de supremacía humana contra los replicantes. Un humano junto a dos nexus 8 provocó un apagón en la ciudad con el objetivo de borrar los archivos del inventario de los replicantes para que no se les diera caza. Este hecho llevó a la prohibición de la producción de replicantes y determinó el destino de Tyrell Corporation.

¹⁶ IMDb, “Blade Runner (1982) Awards” www.imdb.com/title/tt0083658/awards?ref_=tt_awd (consultada el 11 de junio de 2018).

¹⁷ Shinichiro Watanabe, “Corto Universo Blade Runner 2022”, Sony Pictures España, publicado el 29 de septiembre de 2017 www.youtube.com/watch?v=q6ueqd8hKNI (consultada el 22 de mayo de 2018).

Corto Universo Blade Runner 2036¹⁸

Los Ángeles 2036, Niander Wallace, dueño de Wallace Corporation debate la aprobación para fabricar un nuevo modelo de replicantes, pues la Tierra necesita conquistar nuevas colonias para la propia subsistencia de la raza humana. Wallace realiza una demostración de su nuevo modelo Nexus 9 y asegura que éste siempre obedecerá las órdenes de un ser humano.

Corto Universo Blade Runner 2048¹⁹

Sapper (nexus 8) se encuentra en el mercado, ve que están agrediendo a una madre y a su hija, no tiene otra opción que matar a los agresores para auto defenderse. Al demostrar su fuerza la gente de alrededor se queda sorprendida. Después, un humano recoge los papeles que se le han caído a Sapper y observa cómo aparece escrita su dirección, inmediatamente llama a la comisaría de policía de Los Ángeles para notificar lo ocurrido.

2.3. Blade Runner 2049

Sinopsis

Año 2049, Los Ángeles. Wallace Corporation ha comprado los restos de Tyrell Corporation, y ahora es la compañía encargada de generar un nuevo modelo de replicante, denominado Nexus 9. El agente K replicante serie Nexus 9, sigue la pista de un Nexus 8, Sapper. Al llegar a su paradero descubre un baúl enterrado que contiene un esqueleto perteneciente a un replicante de un modelo anterior, Nexus 7. K llega a comisaría y junto a la teniente Joshi analizan las causas de la muerte del replicante hallado. Descubren que se le ha practicado una cesárea, llegando a la conclusión de que ha fallecido durante el parto. La teniente Joshi ordena a K encontrar al posible niño y al padre. Todo bajo secreto, ya que si se hiciera eco de que un replicante pueda dar a luz eso supondría el estallido de una revolución.

¹⁸ Luke Scott, “Corto Universo Blade Runner 2036”, Sony Pictures España, publicado el 6 de septiembre de 2017 www.youtube.com/watch?v=_tzGB11Xy8Y (consultada el 22 de mayo de 2018).

¹⁹ Luke Scott, “Corto Universo Blade Runner 2048”, Sony Pictures España, publicado el 15 de septiembre de 2017 www.youtube.com/watch?v=XohSRTdYLS4 (consultada el 22 de mayo de 2018).

Ficha Técnica²⁰:

- **Título original:** Blade Runner 2049 (2017). 163 minutos
- **Dirección:** Denis Villeneuve
- **Guion:** Hampton Fancher, Michael Green (Historia: Hampton Fancher. Personajes: Philip K. Dick).
- **Fotografía:** Roger Deakins
- **Música:** Hans Zimmer, Benjamin Wallfisch.
- **Montaje:** Joe Walker
- **Efectos especiales:** Rene Barthel, Michael Broom, Jaroslav Bucek, Marcel Caspers, Dionisia Cirasola, Furedi Csaba, Florence Dossane, etc.
- **Sonido:** Davi Aquino, Christopher S. Aud, Ron Bartlett, Tom Burns, Charlie Campagna, Mark Coffey, Eliot Connors.
- **Dirección artística:** David Doran, Bence Erdelyi, Lydia Fry, Paul Inglis, Tibor Lázár, Rod McLean, Gergely Rieger, Stefan Speth.
- **Decoración:** Alessandra Querzola
- **Vestuario:** Renée April
- **Productores:** Warner Bros. / Scott Free Productions / Thunderbird Films / Alcon Entertainment / 16:14 Entertainment / Torridon Films.
- **Intérpretes:** Ryan Gosling ("*K*"), Harrison Ford (*Deckard*), Ana de Armas (*Joi*), Jared Leto (*Niander Wallace*), Sylvia Hoeks, Robin Wright (*Lieutenant Joshi*), Mackenzie Davis (*Mariette*), Carla Juri (*Dr. Ana Stelline*), Lennie James (*Mister Cotton*), Dave Bautista (*Sapper Morton*), Barkhad Abdi (*Doc Badger*), David Dastmalchian (*Coco*), Hiam Abbass (*Freysa*), Edward James Olmos (*Gaff*), Loren Peta (*Rachael*).
- **Género:** Ciencia ficción, secuela, thriller futurista.

²⁰ IMDb, "Blade Runner 2049 (2017) Full cast & crew"
www.imdb.com/title/tt1856101/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm (consultada el 24 de abril de 2018).

Premios²¹:

- 2017: Cinco nominaciones entre las que se incluye mejor edición de sonido, y ganadora de dos premios Oscar a mejor fotografía y mejores efectos visuales.
- 2017: Ocho nominaciones entre las que se incluyen mejor banda sonora original y ganadora de dos premios BAFTA a mejor fotografía y efectos especiales visuales.

²¹ IMDb, “Blade Runner 2049 (2017) Awards” www.imdb.com/title/tt1856101/awards?ref_=tt_awd (consultada el 11 de junio de 2018).

3. PRESENTACIÓN DE LOS COMPOSITORES Y LAS BANDAS SONORAS

3.1. Vangelis

Evángelos Odysséas Papathanassiou nace el 23 de marzo de 1943 en Volos, pequeña villa costera de Grecia. Se adentró en el mundo de las artes influenciado por su madre. En 1961 ingresa en la academia de bellas artes de Atenas y crea el grupo Forminx. Se convierte en uno de los primeros propietarios de un órgano Hammond en su país, el cual le dotó de un espectro de sonidos completamente nuevo²². En 1967 comienza su etapa de rock progresivo y experimental con The Papathanassiou Set. Les ficha el sello Phonogram y al mismo tiempo Vangelis lo compagina con su labor de músico de estudio, tiempo durante el que compone música para George Romanos.

En 1967 les ficha un subsello de Philips llamado Mercury y el trío pasa a ser denominado Aphrodite's Child, su tema "Rain and Tears" se convierte en número uno en las listas francesas, pero en Estados Unidos no alcanza el mismo éxito. En 1970 de nuevo el grupo alcanza el éxito en Europa con "It's five o'clock". Gracias al prestigio que Vangelis adquirió durante 1968 y 1969 en Francia, a comienzos de 1970 es el encargado de componer la banda sonora de la película dirigida por Henry Chapier, *Sex Power*, donde demuestra un gran dominio sobre los teclados electrónicos, piano, guitarra acústica y percusión. Este acontecimiento marcaría el inicio de su carrera en solitario. Después de la edición del polémico álbum de Aphrodite's Child "666", Demis Roussos y Lucas Sideras decidieron abandonar el grupo debido al descontento con la dirección musical que había ejercido Vangelis sobre el grupo, dado que la complejidad musical de su nuevo disco no les permitiría realizar giras en directo, así en diciembre de 1970 Aphrodite's Child desaparece²³.

En 1972 Vangelis adquiere ya un gran prestigio como creador de una obra musical que fundía la vieja tradición sinfónica con los conceptos más vanguardistas de la música moderna, este mismo año Vangelis comienza a grabar bandas sonoras para diferentes proyectos como la serie documental *L'apocalypse des animaux* de Frédéric Rossif con la que obtiene su primer disco de oro en solitario. En octubre de 1976 publica su segundo álbum para RCA "Albedo 0.39", supuso un nuevo paso en su

²² Luis Fernando Torre, *Vangelis* (Madrid: Cátedra, 1998), 7-11.

²³ Fernando Torre, *Vangelis*, 23-42.

evolución, se acercó al rock progresivo-electrónico, con guiños al jazz-rock y a la “música cósmica”, música que etiquetaba a aquellos músicos que utilizaran el sintetizador como herramienta fundamental de su trabajo, “Pulstar” fue de las primeras canciones que se agruparon bajo ese género²⁴.

A finales de 1980 se produce el encuentro entre Vangelis, Hugh Hudson y su productor David Puttnam, quienes ven al compositor idóneo para su película de bajo presupuesto *Chariots of Fire*. Por primera vez se produce el acercamiento entre Vangelis y el cine comercial. El gran éxito que cosecha esta banda sonora le convertiría en uno de los compositores más populares a nivel internacional. El tema central “Chariots of Fire” está inspirado en la sintonía del tercer movimiento de su álbum publicado en 1975 “Heaven and Hell”, lo que nos lleva a que Vangelis no quiso arriesgar en exceso en cuanto a la melodía, sino centrarse más en ofrecer una revolucionaria textura orquestal, dando lugar a un nuevo estilo musical caracterizado por la fusión de la tecnología electrónica junto con melodías y orquestaciones cercanas a la música clásica²⁵.

El 29 de marzo de 1982 Vangelis recibe el Oscar a mejor banda sonora por *Chariots of Fire*. Esto provocó un gran interés por Vangelis entre las productoras americanas. El compositor recibió múltiples ofertas, de las cuáles prosperó precisamente un film de ciencia ficción titulado *Blade Runner* bajo la dirección de Ridley Scott, ya conocido por la película *Alien*. Las sesiones de grabación de *Blade Runner* duraron más de cuatro meses, lo que impacientó a Ridley Scott y a su equipo. Por ello, encargaron al mismo tiempo a Robert Randles y Jerry Goldsmith una banda sonora alternativa. Al poco tiempo de recibir las cintas desde Londres se dieron cuenta que la espera mereció la pena. En septiembre de 1982 se estrenaba en Norteamérica *Blade Runner*, film que daría lugar a una revolución estética en el mundo del cine, el arte y la publicidad. No se editó un disco con la banda sonora del largometraje por decisión del propio Vangelis, quien no quería que le encasillasen como un simple compositor de bandas sonoras. Aun

²⁴ Fernando Torre, *Vangelis*, 50-76.

²⁵ Fernando Torre, *Vangelis*, 97-99.

así, sin duda estamos ante la mejor banda sonora de toda su carrera gracias a su calidad y variedad compositiva²⁶.

El 12 de octubre de 1992 se estrena *1492: Conquest of Paradise* largometraje dirigido por Ridley Scott, y de nuevo cuenta con Vangelis para la composición de esta banda sonora que destaca por la magnífica fusión de texturas electrónicas con sólidas armonías corales en contraposición a sonidos acústicos tradicionales²⁷.

3.2. Banda sonora de *Blade Runner*

En julio de 1994 Vangelis publica la banda sonora oficial de *Blade Runner*, sobre la cual declara:

“La mayor parte de la música contenida en este disco procede de grabaciones que hice en 1982, trabajando en la banda sonora de la película *Blade Runner*. Al no poder publicar entonces esas grabaciones, lo hago ahora con gran placer. Algunos de los temas aquí incluidos pertenecen a la banda sonora de esa película, mientras que otros aparecen aquí por primera vez. Volver a ver las evocadoras y potentes imágenes de Ridley Scott me ha vuelto a estimular tal y como ya hicieron entonces, convirtiendo la compilación de esta música en una experiencia memorable” (Vangelis. Atenas, abril de 1994).²⁸

En 2007 la discográfica Universal, coincidiendo con el 25 aniversario de la fecha de estreno de *Blade Runner* edita un álbum titulado “*Blade Runner Trilogy, 25 Aniversario*”, siendo la edición musical más completa de la banda sonora compuesta por Vangelis. Debido a que contiene tres discos, el primero compuesto por la banda sonora oficial publicada en 1994, el segundo contiene música adicional perteneciente a la banda sonora que no se publicó en la edición oficial y el tercer disco está formado por nueva música compuesta por Vangelis para conmemorar el 25 aniversario²⁹. En el

²⁶ Fernando Torre, *Vangelis*, 107-110.

²⁷ Fernando Torre, *Vangelis*, 141-142.

²⁸ M. Sammon, *Futuro en negro*, 364-365.

²⁹ *Blade Runner Vangelis' film score*, “Vangelis - Blade Runner 3 CD music set” www.nemostudios.co.uk/bladerunner/ (consultada el 30 de mayo de 2018).

apartado de los anexos (anexo 3) incluyo la lista de temas que forman este álbum musical.

La banda sonora compuesta por Vangelis está constituida por piezas en las que sobresalen los fraseos melódicos, ritmos y encadenamientos armónicos interpretados con sintetizador. Sin embargo, otras se basan en una multitud de sonidos electrónicos superpuestos junto a capas de acordes con movimientos ascendentes y descendentes. Todos estos sonidos también forman la banda sonora ya que ayudan a caracterizar el ámbito donde se produce la acción³⁰. También se puede apreciar cómo en ciertos pasajes se escucha lo que en inglés se llama un *drone* (bordón, zumbido continuo), formado por una nota electrónica largamente sostenida en el bajo, siendo el portador de toda la esfera sonora del largometraje³¹, se aprecia como la fusión del campo sonoro musical con la imagen es esencial para que el largometraje no pierda su uniformidad.

En conclusión, Vangelis compuso una banda sonora que tenía que evocar una era espacial donde la acción del largometraje se desarrolla en el ámbito cerrado de la ciudad, y crea la banda sonora de *Blade Runner* a través de una base armónica que evoluciona a través de la modulación tonal y la dinámica manteniendo un ritmo homogéneo sobre el que se desarrolla el fraseo melódico. Todo ello enriquecido por una serie de efectos sonoros que complementan el sentido escénico, sin olvidar la pertinente creación de las analogías musicales que caracterizan los sentimientos experimentados por los personajes y en consonancia con el interrogante principal que establece el argumento de *Blade Runner*: ¿Qué nos hace ser humanos?

3.3. Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch

Hans Florian Zimmer nace el 12 de septiembre de 1957 en Frankfurt, Alemania. Representa la última revolución de la banda sonora del cine contemporáneo de occidente de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Su manejo de la sonoridad y los ritmos surgidos tanto de sintetizadores como de la gran orquestación, derivó en varios de los mejores momentos cinematográficos y musicales del cine

³⁰ Chion Michel, *La música en el cine*, trad. Por Manuel Frau (Barcelona: Paidós D.L., 1997), 202-203.

³¹ Chion, *La música en el cine*, 223.

contemporáneo³². Zimmer es creador de la compañía musical Remote Control Productions³³, compañía musical donde se reúnen compositores, arreglistas, directores de orquesta, músicos y un equipo técnico, entre los que destacan nombres como Klaus Badelt, compositor oficial de la banda sonora de *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra* (2003) y Ramin Djawadi, compositor de la banda sonora de la aclamada serie *Juego de Tronos* (2011).

En su primera etapa como compositor de bandas sonoras junto al británico Stanley Myers, caracterizada por ser la más experimental, destacan las películas *Historia de O2* (1984), *Insignificancia* (1985), *Mi hermosa lavandería* (1986) y *Casa de papel* (1988). En 1988 pone música a *Rain Man*, film que le abre las puertas de Hollywood. Durante los siguientes años Zimmer define su estilo compositivo caracterizado por su grandilocuencia, desarrolla un estilo sencillo y melódico cargado de emotividad a la vez que eficaz, esto se aprecia en las bandas sonoras que compone para largometrajes de acción como: *Marea Roja* (1995), *Arma Nuclear* (1996) o *Piratas del Caribe: la maldición de la perla negra* (2003), atribuida oficialmente a Klaus Badelt. En 1994 con la película de animación *El rey león* consigue su primer Oscar, una obra que reúne orquesta, sintetizadores, percusión tribal, voces africanas y canciones de Elton John. En 1998, repetirá con gran éxito en el género de animación con *El príncipe de Egipto*, y ya obtiene resultados más convencionales con *La ruta hacia El Dorado* (2000) o *Madagascar* (2005), entre otros. A base de la experiencia sus composiciones empiezan a resultar perfectas para las imágenes que acompañan, destacan: *Gladiator* (2000), *Pearl Harbour* (2001), *El último Samurái* (2003) o *El rey Arturo* (2004)³⁴.

En 2005 comienza uno de los grandes binomios del cine actual, Christopher Nolan y Hans Zimmer, quienes han cosechado grandes éxitos en los proyectos en los que han colaborado. Su andadura comienza con el estreno de la primera película de la trilogía de Batman, *Batman Begins* (2005) y se prolonga en la segunda entrega de la saga *El caballero oscuro* (2008). Nolan y Zimmer colaboran de nuevo en *Origen* (2011)

³² Conrado Xalabarder, *Enciclopedia de bandas sonoras* (Barcelona: Ediciones B, 1997) 143.

³³ Hans-Zimmer.com – Remote Control Productions Team. www.hans-zimmer.com/index.php?rub=rreprod. (consultada el 4 de mayo de 2018).

³⁴ Luis Miguel Carmona, *Las mejores bandas sonoras originales de la historia* (Madrid: Cacitel, 2007) 29-30.

largometraje nominado en las categorías más importantes de los Oscars y BAFTA entre ellas a mejor banda sonora. Ponen fin a la trilogía de Batman con *El caballero oscuro: la leyenda renace* (2012). En 2014 Zimmer recibe de nuevo la nominación a mejor banda sonora en los premios Oscar, Globos de oro y BAFTA por *Interstellar*, largometraje aclamado por la crítica. La última colaboración que nos ofrece este gran binomio se da en *Dunkirk* (2017) donde Zimmer recibe de nuevo la nominación a mejor banda sonora en los Oscars, Globos de oro y BAFTA.

Benjamin Wallfisch nace el 7 de agosto de 1979, su obra musical comprende más de veinte álbumes. Wallfisch ha sido nombrado director de orquestas como la Filarmónica de Londres, Philharmonia, la Filarmónica de Los Ángeles, la Orquesta de Cámara de Los Ángeles y la Sinfónica de Sydney³⁵. Es miembro de Remote Control Productions, compañía musical creada por Hans Zimmer, mentor y colaborador habitual suyo. Wallfisch ha colaborado con Zimmer escribiendo música adicional para *12 Años de esclavitud* (2013), *El Principito* (2015) y *Batman v. Superman* (2016). Sin embargo, en *Blade Runner 2049* (2017) tanto Zimmer como Wallfisch actúan en labor de compositores³⁶.

3.4. Banda sonora de *Blade Runner 2049*

Como indica Noel Ceballos en su publicación, Denis Villeneuve solicita a Hans Zimmer que ponga música a la secuela de la culturizada *Blade Runner* (1982), *Blade Runner 2049*. En principio iba a ser su colaborador habitual Jóhann Jóhannsson el encargado de poner música al largometraje, pero Villeneuve quiere recrear fidedignamente el estilo de Vangelis. Por ello, el encargado de componer la banda sonora de su largometraje es Hans Zimmer junto a su colaborador Benjamin Wallfisch³⁷.

³⁵ Benjamin Wallfisch Official Website. www.benjaminwallfisch.com (consultada el 4 de mayo de 2018).

³⁶ Hans-Zimmer.com – Remote Control Productions Team. www.hans-zimmer.com/index.php?rub=rcpmember&numid=170 (consultada el 4 de mayo de 2018).

³⁷ Noel Ceballos, “La banda sonora de Blade Runner 2049 funciona, pese a dos grandes ausencias”, *GQ España* (Mayo de 2017), www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/blade-runner-2049-banda-sonora-vangelis-johannsson/26981 (consultada el 7 de mayo de 2018).

La composición de la banda sonora de *Blade Runner 2049* comenzó con una llamada telefónica de Zimmer pidiéndole a Wallfisch que fuera a su estudio. Según Wallfisch, querían crear una banda sonora que respetara a su antecesor y al mismo tiempo, pensar en cómo podría reinventarse para una historia completamente nueva treinta años después. La banda sonora de *Blade Runner 2049* se creó utilizando sintetizadores contemporáneos, aunque muchos de los sonidos fueron inspirados por los sintetizadores de los años 70 y 80 que Vangelis usó. En especial el sintetizador Yamaha CS-80, al que se hace honor al comienzo y al final de la película. Según Wallfisch, el segundo desafío ante el que se encontraron fue componer las analogías musicales pertinentes a las provocativas premisas intelectuales que ofrece el argumento de *Blade Runner*: ¿Qué es ser humano?, ¿Qué es la conciencia?, ¿Son más humanos los replicantes que los propios seres humanos? Se observa cómo a través de sutiles melodías y una reforzada textura de sintetizadores que evolucionan y se adaptan al ritmo de la película se crea la banda sonora de Zimmer y Wallfisch³⁸. Posteriormente, en el apartado de los anexos (anexo 4) incluyo la lista de temas que se publican en el álbum oficial que forma la banda sonora de *Blade Runner 2049*.

³⁸ Jon Burlingame, “Blade Runner 2049: Composer Benjamin Wallfisch on How to Follow Up a Classic Sci-Fi Score”, *Variety* Estados Unidos (Octubre de 2017), variety.com/2017/film/news/blade-runner-2049-composer-benjamin-wallfisch-score-interview-1202582983/ (consultada el 7 de mayo de 2018).

4. ANÁLISIS DE LAS BANDAS SONORAS

4.1. Análisis de *Blade Runner* (1982)

Para la realización del análisis musivisual de *Blade Runner* he escogido dieciséis escenas determinantes en las que la música sobretodo ejerce un papel trascendental además de ser esenciales para la comprensión del argumento de la película. Es importante señalar que las escenas están sobretodo escogidas en torno a la música, por lo que no se corresponden exactamente con el montaje de cada secuencia cinematográfica, es decir, no se corresponden con el montaje cinematográfico. A continuación, incluyo un listado donde aparecen las escenas seleccionadas para el análisis de la banda sonora. Las escenas no recogidas en este capítulo se encuentran en los anexos.

Listado de escenas seleccionadas para *Blade Runner*:

- Escena 1: 00:00:48 – 00:04:30 Los Ángeles, 2019.
- Escena 2: 00:19:03 – 00:21:20 Test Voight-Kampff a Rachael.
- Escena 3: 00:24:33 – 00:25:45 Gaff y Deckard.
- Escena 4: 00:27:30 – 00:31:01 Interrogatorio al doctor Chew.
- Escena 5: 00:33:54 – 00:36:39 Rachael es una replicante.
- Escena 6: 00:36:40 – 00:38:39 Pris encuentra a J.F. Sebastian.
- Escena 7: 00:42:04 – 00:43:34 Reflexión de Deckard.
- Escena 8: 00:47:53 – 00:55:08 En busca de Zhora.
- Escena 9: 00:55:10 – 00:59:28 Muerte de Zhora.
- Escena 10: 00:59:43 – 01:01:33 Rachael ha escapado.
- Escena 11: 01:06:10 – 01:12:33 Deckard y Rachael.
- Escena 12: 01:17:05 – 01:22:15 Roy y Pris buscan a Tyrell.
- Escena 13: 01:23:35 – 01:26:48 Muerte de Tyrell.
- Escena 14: 01:40:47 – 01:48:55 Muerte de Roy.

- Escena 15: 01:50:46 – 01:53:07 Deckard y Rachael huyen.
- Escena 16: 01:53:11 – 01:57:17 Créditos finales.

Me detengo aquí en tres escenas principales como compendio del análisis realizado, ya que presentar en este capítulo el análisis completo de las dieciséis escenas resultaría tedioso a la hora de su lectura. Las tres escenas elegidas resultan de interés a la hora de establecer una comparación junto a la banda sonora de *Blade Runner 2049*, pues representan paralelamente las principales funciones de la banda sonora musical.

ESCENA 1 – LOS ÁNGELES, 2019

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:00:48 – 00:04:30

1.2. Descripción de la escena: Comienzan los créditos iniciales de la película, seguidamente aparece un texto inicial donde se contextualizan el marco temporal en el que se desarrolla la acción, y se describen la creación de los replicantes, su función y la decisión por la cual se encarga a los Blade Runners su búsqueda. Se observa en pantalla un gran ojo y seguidamente aparece la ciudad de Los Ángeles.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Main tittles from Blade Runner”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas:

- Función temporal-referencial: se observa cómo a través del sintetizador se da una configuración textural creada a partir de una base armónica donde la tónica es re # sobre la que se apoya una sutil línea melódica introducida por las notas: re # < fa > do > la # (< intervalo ascendente / > intervalo descendente), que posteriormente evoluciona (re # < fa < sol # > sol > fa < sol) y finaliza con un *glissando* descendente ejecutado en la nota re # en una octava más aguda. En cuanto a dinámica está en un alto nivel de intensidad, la música es también la protagonista de la escena. Por otro lado no hay un ritmo definido, el fraseo melódico prevalece ante el pulso, lo que otorga a la música un mayor desarrollo en cuanto a expresividad. En conjunto, todo ello evoca la atmósfera futurista de la ciudad de Los Ángeles en 2019.

4.2. Funciones psicológicas: no se detectan.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función delimitadora: la música sirve de marco introductorio. Introduce el tiempo y el espacio donde se va a desarrollar el largometraje.

ESCENA 11 – DECKARD Y RACHAEL

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:06:10 – 01:12:33

1.2. Descripción de la escena: Rachael ha salvado a Deckard de la muerte al asesinar a Leon. Ambos mantienen una conversación en el piso. En el min. 01:07:44 comienza a sonar el tema “Love Theme”. En el min. 01:08:33 Rachael toca el piano fusionándose con “Love Theme”. Deckard se sienta junto a Rachael, esta se levanta para irse, pero Deckard la coge del brazo y ambos declaran su amor recíproco.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, efectos sonoros y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Love Theme”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética. Del min. 1:08:33 al min. 01:08:47 diegética. Se produce una forma de paso, la música que aparece como diegética se convierte en extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: a partir del min. 01:06:10 se aprecian una serie de efectos sonoros e intervalos descendentes (sol > re / sol # > re / si > re) que representan una atmósfera de incertidumbre debido a la conversación que mantienen Rachael y Deckard. La nota sol sirve como puente de introducción para “Love Theme”.

- Función emocional: la música representa fielmente los sentimientos de los personajes y es capaz de transmitir ese mismo sentimiento al espectador.

- Función de subrayado: la música remarca acciones esperadas por la audiencia, en este caso el sentimiento de amor entre ambos personajes.

- Función transformadora: la música transforma la materia sonora que aparece como sonido diegético en extradiegético, y se realiza el dramatismo de la escena.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: a través del tema “Love Theme” se refuerza la unidad de acción, lugar y tiempo dentro de la estructura narrativa de la película. Por segunda vez aparece el tema referido anteriormente, pero no de la misma forma que en la escena 7 (donde comienza en la # e interpretado con sintetizador). En este caso la melodía está interpretada por un saxofón y comienza sobre la nota la, la sucesión de notas es la siguiente: la > sol > fa > mi > re > do. La base armónica se aprecia con facilidad cuando aparece el piano, la mano izquierda ejecuta la nota do grave y el acorde do - mi - sol mientras la mano derecha ejecuta el arpeggio sol - mi - do - do (agudo), en la tonalidad de do mayor.

ESCENA 14 – MUERTE DE ROY

1. Análisis visual:

1.1. Marco temporal: 01:40:47 – 01:48:55

1.2. Descripción de la escena: Roy persigue a Deckard por haber matado a Zhora y a Pris, este sube a la azotea, salta al edificio de enfrente y se queda colgando agarrado a la cornisa. Roy le sigue y sorprendentemente salva a Deckard. Justo antes de fallecer, Roy pronuncia sus últimas palabras provocando la siguiente reflexión en Deckard: “no sé porque me salvó la vida, quizá en esos últimos momentos amaba la vida más de lo que la había amado nunca, no solo su vida, la vida de todos, mi vida. Todo lo que él quería eran las mismas respuestas que todos buscamos, ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? ¿Cuánto tiempo me queda?”.

2. Análisis sonoro:

2.1. Elementos sonoros: ruidos, palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Deckard and Roy’s duel” y “Tears in rain”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales:

4.1. Funciones físicas:

- Función cinematográfica: la música emplea motivos rítmicos que acentúan los movimientos físicos de los personajes. Sobre todo destaca cuando Roy salta de un edificio a otro, se aprecia un redoble de tambor mientras va a saltar y cuando cae el redoble finaliza sobre un golpe de platillos. De nuevo cuando Roy salva a Deckard coincide con un golpe de campana.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función emocional: la propia imagen en este caso ya transmite multitud de información, sin embargo, la música es esencial para representar y reforzar los sentimientos que experimentan los personajes, creando en el espectador una respuesta emocional.

- Función de subrayado: la música remarca la tensión durante todo el transcurso de la escena. La dinámica juega un papel fundamental, se ajusta al carácter de cada escena, de modo que aumenta la intensidad en los momentos más trascendentes.

- Función anticipativa: se aprecia en el min. 01:42:45 el sonido de campanas anunciando la muerte de Deckard, pero en realidad se está anunciando la muerte de Roy. De nuevo ocurre lo mismo en el min 1:43:55 aunque esta vez se refuerza con el uso del sintetizador, la base armónica se asienta sobre la nota si (grave) y re # (agudo) ejecutados a la vez y en constante sonoridad (actúa como un *drone*, zumbido continuo que rellena el espacio sonoro), mientras el sintetizador ejecuta dos líneas melódicas principales: si < do # > sol # > fa # (entre estos dos motivos melódicos aparece un *glissando* descendente sobre la nota si) y si < do # < mi > re # > do #. Se aprecia como la base armónica cambia a la nota fa, pero vuelve de nuevo a si y vuelve a aparecer el primer motivo melódico (si < do # > sol # > fa #) acompañado por campanas.

- Función prosopopéyica-descriptiva: a través una línea melódica la música revela nítidamente las emociones de Roy al morir, que es la siguiente: a modo de introducción do > re < la < sol, después do < re < fa > mi > re < mi , modula y suenan las notas: mi < fa # > do # > si, que recuerda al motivo melódico principal de “Main Tittles from Blade Runner” (re # < fa > do > la #) el movimiento interválico es exactamente el mismo salvo que tonalmente baja un semitono, adoptando así la función unificadora.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: al principio de la escena se aprecia cómo se escucha la misma música cuando aparece el característico dirigible que aparece en otras 2 escenas a lo largo de la película, aunque en este caso sólo se escucha la música, no se ve el dirigible. La letra procedente de la canción original que se escucha en el dirigible se titula “Ogi no mato”³⁹. “Main tittles from Blade Runner” y “Tears in Rain” están ligados a través del

³⁹M. Sammon, *Futuro en negro*, 366.

motivo melódico de 4 notas anteriormente descrito. Por lo tanto, de este modo la música unifica el largometraje, siendo esencial para unir y guiar su argumento.

- Función estructuradora: durante toda la secuencia la música unifica todos los planos que se suceden.

4.2. Análisis de *Blade Runner 2049* (2017)

Para el análisis de *Blade Runner 2049* al igual que en *Blade Runner* he escogido dieciséis escenas determinantes. De nuevo escojo tres escenas principales, equivalentes a las que se presentan en el análisis de la película original. El análisis de las escenas que no se recogen en éste capítulo se encuentra en el apartado de los anexos, no obstante, incluyo un listado de las escenas seleccionadas:

Listado de escenas seleccionadas para *Blade Runner 2049*:

- Escena 1: 00:00:00 – 00:03:15 Los Ángeles, 2049.
- Escena 2: 00:11:30 – 00:14:16 K encuentra un baúl.
- Escena 3: 00:23:30 – 00:26:50 Un descubrimiento incómodo.
- Escena 4: 00:28:30 – 00:33:05 K visita Wallace Corporation.
- Escena 5: 00:47:14 – 00:49:26 El recuerdo de K.
- Escena 6: 00:57:30 – 01:01:40 En el registro genético.
- Escena 7: 01:08:40 – 01:14:40 El orfanato.
- Escena 8: 01:20:30 – 01:23:54 K no es un replicante.
- Escena 9: 01:24:40 – 01:25:53 K revela a Joshi que es un ser humano.
- Escena 10: 01:45:09 – 01:51:00 K encuentra a Deckard.
- Escena 11: 01:58:15 – 02:03:22 Luv secuestra a Deckard.
- Escena 12: 02:04:00 – 02:08:40 K sí que es un replicante.

- Escena 13: 02:11:00 – 02:16:40 Conversación entre Wallace y Deckard.
- Escena 14: 02:18:26 – 02:28:00 K rescata a Deckard.
- Escena 15: 02:28:10 – 02:32:51 Deckard conoce a su hija.
- Escena 16: 02:32:52 – 02:43:00 Créditos finales.

ESCENA 1 – LOS ÁNGELES, 2049.

1. Análisis visual:

1.1. Marco temporal: 00:00:00 – 00:03:15

1.2. Descripción de la escena: comienza exactamente igual que Blade Runner (1982), aparece en pantalla un texto a modo de introducción del argumento de la película. Nos ofrece el marco temporal en el cual se desarrolla la acción, además de explicar los sucesos más relevantes que afectan a la trama. Al igual que en la película original, aparece en pantalla un gran ojo que se abre; seguidamente aparece en pantalla el coche del agente K sobrevolando un paisaje lleno de placas fotovoltaicas que llega a la granja de proteínas donde se encuentra Sapper (nexus 8).

2. Análisis sonoro:

2.1. Elementos sonoros: música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “2049”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales:

4.1. Funciones físicas:

- Función temporal-referencial: el sintetizador introduce una textura recargada a partir de una base armónica que se asienta sobre un do # grave mientras suena una línea

melódica formada por 4 notas que se repite 2 veces: fa < fa # < la > sol # (< intervalo ascendente, > intervalo descendente), entre la repetición de la línea melódica fa # actúa como nota de paso. A través de esta introducción musical se evoca la atmósfera del paisaje visionado y el tiempo en el que se desarrolla la acción, en el estado de California en 2049.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función informativa: se aprecia cómo cada vez que aparece una línea de texto suenan dos notas que actúan como apoyo musical que dirige la atención del espectador. La sucesión de notas es: mi < mi (agudo), sol < mi (agudo), do # < mi (agudo), re # < re # (agudo), do # < sol (agudo), do # < fa # (agudo) (las dos notas suenan al mismo tiempo).
- Función de subrayado: se subraya la apertura del ojo a través de una potente presencia auditiva de los sintetizadores.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: las 4 notas (fa < fa # < la > sol #) ejecutadas por el sintetizador forman un motivo melódico que aparecerá posteriormente, aunque modificado. La música refuerza la unidad narrativa de la película.
- Función delimitadora: la música actúa como marco introductorio para caracterizar el espacio y el tiempo en el que se desarrolla la acción.

ESCENA 14 – K RESCATA A DECKARD

1. Análisis visual:

1.1. Marco temporal: 02:18:26 – 02:28:00

1.2. Descripción de la escena: Trasladan a Deckard. K les persigue con ayuda de los replicantes. Disparan al coche en el que va Deckard, cae al mar y aterriza a la orilla de una presa. A partir del min.02:22:20 se produce un enfrentamiento entre Luv y K, mientras Deckard se va ahogando a medida que el coche en el que está esposado se hunde. K mata a Luv y rescata a Deckard.

2. Análisis sonoro:

2.1. Elementos sonoros: palabra, efectos sonoros, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Sea Wall”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales:

4.1. Funciones físicas:

- Función cinemática: cuando los misiles impactan en el coche en el que trasladan a Deckard la música intensifica la acción. Durante el enfrentamiento la música acentúa los movimientos físicos de los personajes.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función emocional: la propia escena de por sí crea en el espectador angustia, pero la música es indispensable para reforzar la creación de esa sensación.

- Función de subrayado: la música remarca tanto las acciones como los sentimientos que se reflejan durante el transcurso de esta escena.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función rítmico-temporal: la música proporciona dinamismo a la secuencia a través de una intensa base percusiva y continuos *glissandos* ascendentes y descendentes ejecutados por el sintetizador.

- Función unificadora: la música refuerza de nuevo la unidad de acción a través del motivo melódico de cuatro notas: fa < fa # < la > sol #, exactamente el mismo motivo melódico que aparece en la escena 1. Durante el transcurso de la secuencia aparece 3 veces. Por otro lado, en dos ocasiones el motivo es modificado y se escucha la siguiente línea melódica: fa < fa # < do # > si. Mientras la base armónica se asienta sobre un do #

grave, también se puede apreciar que en ocasiones realiza el siguiente movimiento descendente: $mi > do \#$.

- Función estructuradora: la música es esencial, aporta una continuidad indispensable.

ESCENA 15 – DECKARD CONOCE A SU HIJA

1. Análisis visual:

1.1. Marco temporal: 02:28:10 – 02:32:51

1.2. Descripción de la escena: K lleva a Deckard a que conozca a su hija. K entrega el caballito de madera a Deckard se produce el siguiente diálogo entre los dos, “los mejores recuerdos son de ella (K), ¿Quién soy para ti? (Deckard), ve a conocer a tu hija (K) ¿Estás bien? (Deckard)”. Después K desfallece sobre las escaleras del edificio en el que se encuentra Ana Stelline, debido a las heridas que ha sufrido durante su enfrentamiento con Luv.

2. Análisis sonoro:

2.1. Elementos sonoros: palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: adaptada. Tema: “Tears in the Rain” (original: Vangelis – Tears in Rain)

3.2. Situación en el campo sonoro: primer plano auditivo.

4. Funciones musivisuales:

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: Si comparamos la escena en la que suena “Tears in Rain” en *Blade Runner* (1982) es similar, ya que pertenece a la escena en la que Roy

pronuncia sus últimas palabras y muere ante Deckard. Al igual que en *Blade Runner* la música expresa por sí sola los sentimientos de K, tal y como le pasó a Roy al morir sus recuerdos desaparecerán como lágrimas en la lluvia.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: cuando K desfallece suena “Tears in Rain”: la base armónica se asienta sobre la nota do y suenan las siguientes líneas melódicas: do < re < la > sol y do < re < fa > mi > re < mi, después la base armónica modula a la nota mi y se suceden las siguientes líneas melódicas: mi < fa # > do # > si y si < do # < re < mi < fa # < la < si < do (agudo). De nuevo la armonía retorna sobre do y suena de nuevo la línea melódica inicial: do < re > la > sol e inmediatamente finaliza de este modo: do < re < fa > sol > do (grave). “Tears in Rain” se presenta exactamente igual que en *Blade Runner* (1982) salvo por la línea melódica ascendente de si a do (agudo).

4.3. Conclusiones del análisis

Tras haber realizado un cómputo global de las funciones “musivisuales” que aparecen en las dieciséis escenas analizadas en ambos largometrajes se puede establecer que en ambas bandas sonoras predominan las funciones psicológicas y las cinematográficas, siendo en *Blade Runner* las psicológicas las predominantes y en *Blade Runner 2049* las cinematográficas. Esto lleva a concluir que tanto Vangelis como Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch centraron la función de la música, por un lado, en otorgar al film una estructura narrativa sobre la que apoyarse y, por otro lado, en ensalzar y describir los sentimientos experimentados por los personajes durante el desarrollo de la trama argumental.

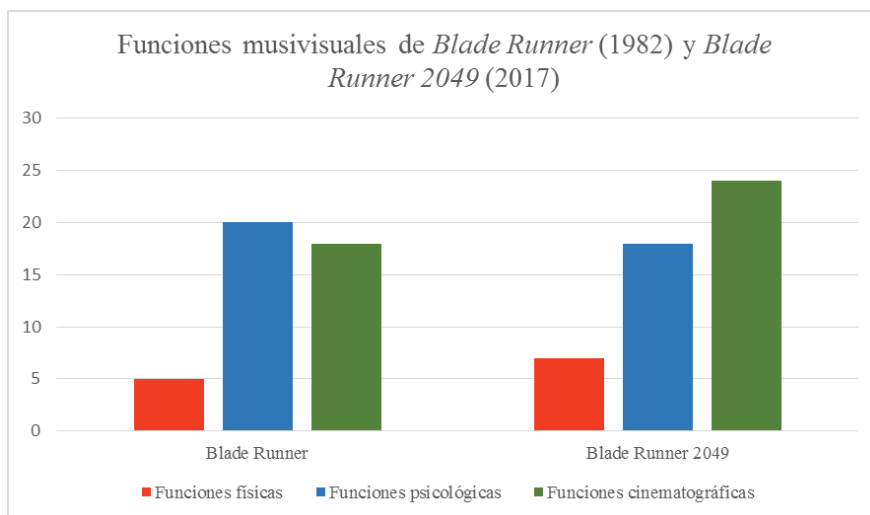


Gráfico 1. Funciones musivisuales de *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*

Dentro del apartado de las funciones físicas únicamente he identificado dos tipos: la función temporal-referencial y la función cinemática. El número de veces que aparecen ambas funciones es similar. Se detectan en *Blade Runner 2049* con mayor recurrencia que en *Blade Runner*, lo cual a mi juicio sucede por el mero hecho de que la secuela tiene una mayor duración respecto a su original.

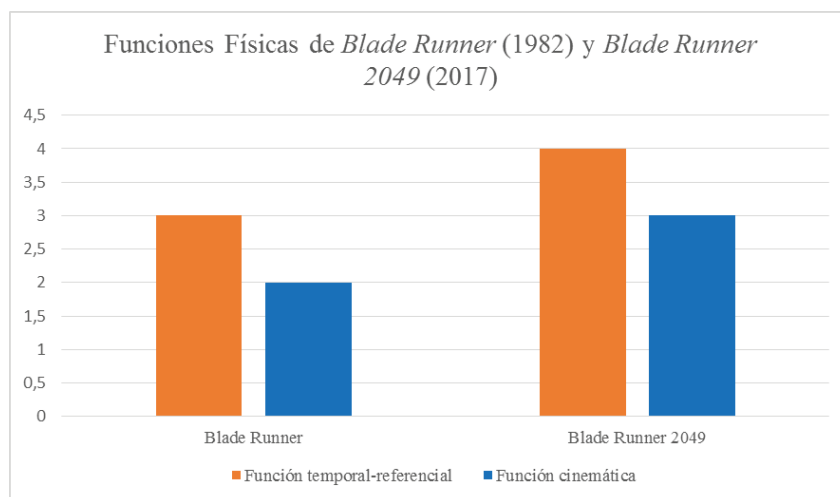


Gráfico 2. Funciones físicas de *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*

En el apartado de las funciones psicológicas, la variedad es mucho mayor. Aunque la riqueza de funciones prime en la banda sonora compuesta por Vangelis, no por ello la banda sonora de Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch pierde autoridad, sino que cabe llegar a la conclusión de que la música se ha centrado sobre otro tipo de funciones. Una vez se hayan presentado todos los gráficos especificare el motivo. En este apartado hay que destacar que ambas bandas sonoras tienen puntos en común, sobretodo en que coinciden exactamente en el número de veces que he identificado la función prosopopéyica-descriptiva, elemental dentro de las funciones psicológicas.

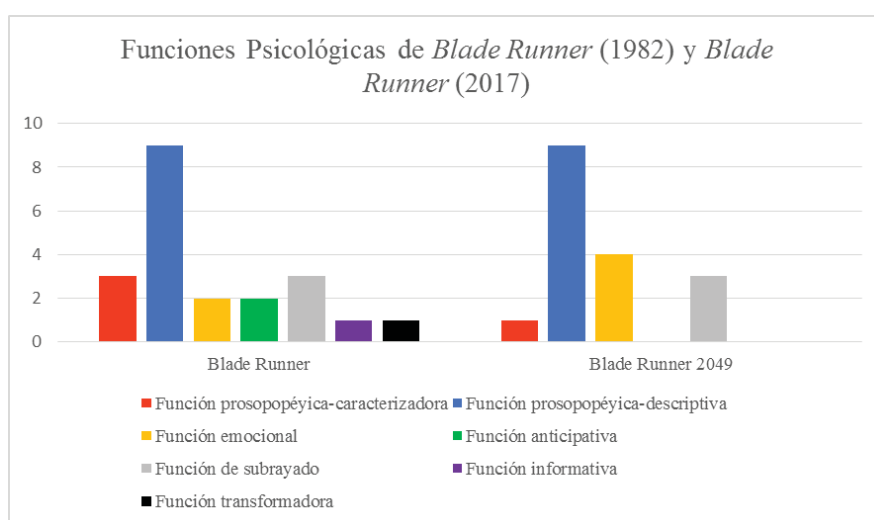


Gráfico 3. Funciones psicológicas de *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*

Por último, en el apartado de las funciones cinematográficas se puede observar que de nuevo ambas bandas sonoras coinciden tanto en la función estructuradora como en la función delimitadora. No obstante, Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch priman el uso de la función unificadora respecto al uso que hace de ella Vangelis. También hay que destacar la aparición de otra serie de funciones que diferencian las bandas sonoras: en *Blade Runner* se utiliza la función decorativa pero no aparece la función rítmico-temporal como en *Blade Runner 2049*.

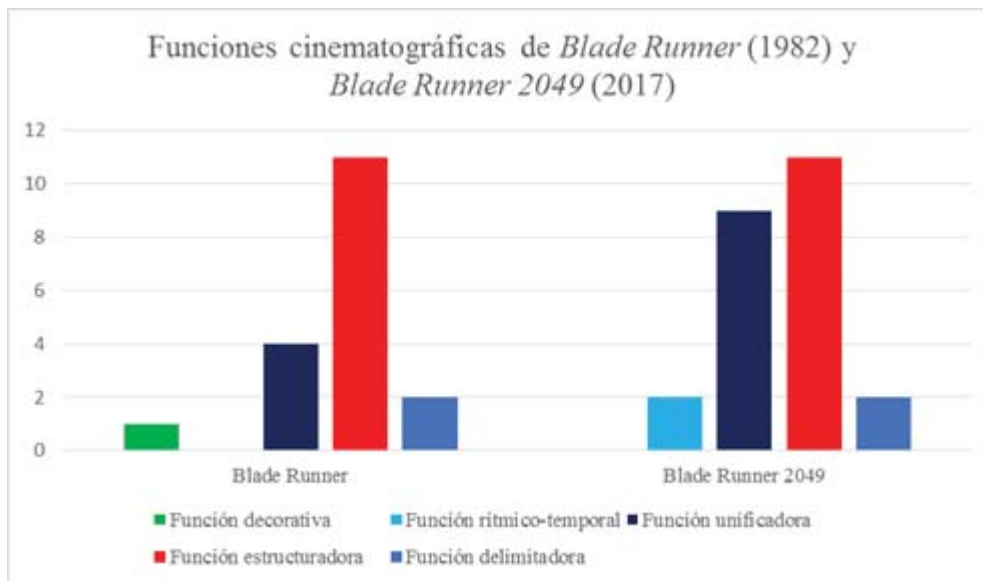


Gráfico 4. Funciones cinematográficas de *Blade Runner* y *Blade Runner 2049*

Estos resultados, que se derivan de los datos extraídos a partir del análisis realizado, reflejan que ambas bandas sonoras convergen en la funcionalidad de la música. Tanto una como otra estructura y sirve como base del largometraje ayudando a establecer la unión entre introducción, desarrollo y desenlace del argumento. Sin embargo, cada compositor ha primado una serie de funciones sobre otras, otorgando puntos de diferenciación que hacen única la composición de cada banda sonora.

La banda sonora compuesta por Vangelis está en sinergia con la imagen, es decir, continuamente describe a través de efectos sonoros y música todo lo acaecido en las imágenes. Esto se evidencia en la gran variedad de funciones que cumple la música, que hacen que esta banda sonora cumpla de forma excepcional su función como guía conductora del argumento. A parte de las grandes posibilidades tímbricas que ofrecen los sintetizadores, Vangelis desarrolla otras configuraciones que otorgan a la banda sonora una rica variedad sonora. El desarrollo armónico prima sobre el ritmo y el fraseo melódico, por otro lado, la mayoría de la música no sigue un patrón rítmico definido lo que le otorga mayor expresividad. Temas como “Love theme” o “Tears in rain” son un claro ejemplo de que no es necesario el virtuosismo del desarrollo melódico ni rítmico frente al equilibrio de los parámetros musicales para crear las analogías musicales referentes a las acciones o sentimientos que aparecen en escena. Respecto a la dinámica,

se puede concluir que durante la mayoría del largometraje la música se encuentra en un segundo plano auditivo. Sin embargo, se puede constatar que en los momentos más trascendentes del argumento la música siempre adquiere un primer plano auditivo. Durante todo el largometraje la situación en el campo sonoro de la banda sonora musical es extradiegético, salvo en tres ocasiones diferentes: en la escena 7 se produce una falsa diégesis, en la escena 8 por primera vez la música es diegética y en la escena 11 se produce una forma de paso, la música que en principio aparece como diegética se convierte en extradiegética. Es importante señalar que la procedencia de la mayoría de música que contiene la banda sonora, es de procedencia original salvo en dos casos específicos: en primer lugar en las escenas en las que aparece el dirigible, la música que se escucha pertenece al disco “Japan: Traditional Vocal and Instrumental Music, Shakihachi, Biwa, Koto, Shamisen” interpretado por Ensemble Nipponia, 1976 y en segundo lugar la música que se escucha cuando Roy y Leon van a ver a Chew y se cruzan con un grupo de asiáticos en bicicleta que es “Harps of the ancient temples” de Gail Laughton⁴⁰.

Por otro lado, la banda sonora musical compuesta por Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch al igual que la de Vangelis otorga al largometraje un continuo sonoro a través de los efectos sonoros y la música, pero se centra sobre todo en las funciones de carácter técnico, es decir, las cinematográficas. Aunque no deja de lado las funciones psicológicas y físicas, las trata de distinta forma de tal manera que no se puede dudar de su eficacia a la hora de ejercer como guía conductora del largometraje. Esto se ve representado en el gráfico perteneciente a las funciones psicológicas, ya que en comparación con la banda sonora de *Blade Runner* la función emocional aparece en mayor número de ocasiones. Además de cumplir su función principal, Zimmer y Wallfisch no descuidan la función de la música que tiene en ensalzar la expresividad del largometraje.

Hay que destacar la utilización de la función unificadora en la banda sonora de *Blade Runner 2049* respecto a su utilización en la banda sonora del film original. En la banda sonora de Zimmer y Wallfisch el timbre está compuesto en su totalidad por el uso de los sintetizadores. Se puede establecer que el desarrollo armónico prima de nuevo

⁴⁰ Paul M. Sammon, *Futuro en negro: cómo se hizo Blade Runner*, 366.

sobre la melodía y es significativo cómo a partir de dos motivos melódicos se unifica el argumento del film. Destaca sobre todo el uso del motivo melódico formado por cuatro notas de la escena 1 “2049” (fa < fa # < la > sol #) que se presenta a modo de leitmotiv a lo largo del largometraje en diferentes tonalidades, hasta que aparece de nuevo en la escena 14 “Sea wall” exactamente igual que en la escena 1. Este uso de un motivo melódico formado por cuatro notas ya se constata en la banda sonora compuesta por Vangelis. En esta última “Tears in Rain” está basado en el motivo melódico de “Main titles from Blade Runner” se unifica el principio y desenlace del largometraje. No obstante, también hay que destacar que en la escena final de *Blade Runner 2049* suena “Tears in Rain”, cumpliendo paralelamente las mismas funciones que en *Blade Runner*. Por lo tanto, la banda sonora de Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch toma referencias de la banda sonora compuesta por Vangelis, haciendo un uso paralelo de “Tears in rain”. Sin embargo, el trato del plano auditivo musical es diferente, ya que a la música en *Blade Runner 2049* se le otorga un mayor número de veces el primer plano auditivo, a fin de que el espectador no se salga del hilo argumental del largometraje. Este es un uso característico que se aprecia en las bandas sonoras compuestas por Hans Zimmer, cuya forma de componer se caracteriza por la alta intensidad de la dinámica junto con una textura sobrecargada. Respecto a la diégesis prepondera la música extradiegética sobre la diegética y en cuanto a la procedencia de la música Zimmer y Wallfisch hacen un mayor uso de la música preexistente, en la que se incluyen dos canciones pertenecientes a Frank Sinatra y Elvis Presley.

Es inevitable constatar que la composición de la banda sonora de *Blade Runner* afianza a Vangelis como uno de los mejores compositores de la música cinematográfica de finales del siglo XX. Mientras, ya adentrados en el nuevo siglo Hans Zimmer y Benjamin Wallfisch componen una benemérita banda sonora que la hace merecedora de estar al nivel de su antecesor, siendo ambas creaciones relevantes para la música cinematográfica del género de ciencia ficción.

5. CONCLUSIONES

Las conclusiones derivadas del análisis musivisual aplicado a Blade Runner y Blade Runner 2049 revelan aspectos interesantes sobre la funcionalidad de la música cinematográfica, así como sobre las aproximaciones a la composición de bandas sonoras para dos filmes que mantienen un estrecho vínculo por parte de grandes figuras de la música cinematográfica como Vangelis y Hans Zimmer junto a Benjamin Wallfisch. Las principales conclusiones extraídas al respecto son en primer lugar que la música es indispensable y necesaria para que un largometraje cumpla las expectativas emocionales del género cinematográfico al que pertenezca. A parte, la música se constata como guía conductora del argumento, por lo tanto, un producto audiovisual cinematográfico sin una correspondiente banda sonora musical no obtendría el mismo nivel de uniformidad y estructural que uno que sí lo tuviera.

No obstante, es cierto que sería necesario realizar el análisis musical sobre la partitura con el objetivo de extraer de forma fehaciente una completa comparación del estilo creativo de ambos compositores, sin embargo, el análisis de la funcionalidad de la música ya representa parcialmente que ambas bandas sonoras están ligadas en cuanto a la forma de composición y se puede constatar que la banda sonora de Zimmer y Wallfisch toma referencias de la banda sonora compuesta por Vangelis. Este trabajo está enfocado desde una perspectiva constructiva para así poder mostrar y servir de ejemplo para futuros trabajos, es decir, solo supone el comienzo de un profundo estudio de ambas bandas sonoras que comprenda el análisis musivisual completo.

No cabe infravalorar la importancia de la música en relación con los medios audiovisuales, en este caso de la música cinematográfica, por el mero hecho de no ser una música autónoma e independiente y no ser un arte protagonista. Es más, el arte cinematográfico está en continuo contacto con la sociedad occidental a la que pertenecemos, por consiguiente es fundamental analizar la funcionalidad de la música cinematográfica para así conocer el modo a través del cual se producen las reacciones psicológicas que surgen de la relación entre música e imagen. Es decir, para asimismo conocer la asociación que crea una sociedad a partir de diferentes géneros y formas de componer música, y determinados estados psicológicos.

El análisis de la música en los medios audiovisuales en un futuro podrá complementarse con otros campos de estudio como pueden ser la psicología. No hay que cerrarse a nuevas posibilidades que ofrezcan un desarrollo y mejora del estudio de la música cinematográfica. Para finalizar, la música es uno de los principales medios de expresión artística al que un ser humano tiene alcance, lo que el análisis de cualquier tipo de música es fundamental para comprender los modos de actuación de una determinada cultura.

6. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS DOCUMENTALES

6.1. Bibliografía

- Adorno, Theodor y Hanns Eisler. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976.
- Carmona, Luis Miguel. *Las mejores bandas sonoras originales de la historia del cine*. Madrid: Cacitel, 2007.
- Chion, Michel. *La música en el cine*. Traducido por Manuel Frau. Barcelona: Paidós D.L., 1997.
- Díaz Yerro, Gonzalo. “*El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*”. Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2011.
- López Román, Alejandro. “*Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014.
- Lucas, Javier de. *Blade Runner: el derecho, guardián de la diferencia*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.
- Prieto, Miguel Ángel. *Blade Runner*. Madrid: T&B Editores, 2005.
- Sammon, Paul M. *Futuro en negro: cómo se hizo Blade Runner*. Traducido por Lorenzo F. Díaz. Madrid: Alberto Santos, 2005
- Torre, Luis Fernando. *Vangelis*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Xalabarder, Conrado. *Enciclopedia de bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

6.2. Recursos documentales

- Burlingame, Jon “Blade Runner 2049: Composer Benjamin Wallfisch on How to Follow Up a Classic Sci-Fi Score”. Variety Estados Unidos, 6 de octubre, 2017, variety.com/2017/film/news/blade-runner-2049-composer-benjamin-wallfisch-score-interview-1202582983

- Ceballos, Noel “La banda sonora de Blade Runner 2049 funciona, pese a dos grandes ausencias”. GQ España, 5 de octubre, 2017, www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/blade-runner-2049-banda-sonora-vangelis-johannsson/26981.
- Benjamin Wallfisch Official Website www.benjaminwallfisch.com.
- Hans-Zimmer.com www.hans-zimmer.com.
- Internet Movie Database www.imdb.com.
- Vangelis Nemo Studios www.nemostudios.co.uk.
- Scott, Ridley. (1982). *Blade Runner*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.
- Villeneuve, Dennis. (2017). *Blade Runner 2049*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.
- Youtube www.youtube.com.

ANEXOS

ANEXO 1. ANÁLISIS DE BLADE RUNNER (1982)

ESCENA 1 – LOS ÁNGELES, 2019 (pág. 38)

ESCENA 2 – TEST VOIGHT-KAMPPFF A RACHAEL

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:19:03 – 00:21:20

1.2. Descripción de la escena: Deckard se encuentra en la sede de Tyrell Corporations para realizar el test Voight-Kampff a Rachael, una nueva versión mejorada de los antiguos replicantes.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos, efectos sonoros y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo y plano de figuración.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas: no se detectan.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función decorativa: la música se emplea como decorado, actúa como una presencia sonora neutra, sin cualidades emocionales. En primer lugar hay que destacar la aparición de efectos sonoros que equivalen al tintineo de unas campanillas. Se aprecia una melodía constituida por las notas: fa # < do # < re # > do # > si < do # < fa # (agudo) que se asienta sobre un fondo armónico interpretado por la nota si (Si Mayor).

ESCENA 3 – GAFF Y DECKARD

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:24:33 – 00:25:45

1.2. Descripción de la escena: Gaff y Deckard comienzan la investigación en un piso donde encuentran pruebas de que en ese mismo lugar han estado los replicantes. Durante la escena se oye permanentemente la lluvia que cae y a Deckard narrando su hipótesis sobre la investigación.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, efectos sonoros y palabra.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función informativa: se observa como a través de procedimientos visuales (primerísimo plano) aparece un elemento mostrado en la imagen donde los efectos sonoros acompañan los detalles que aparecen en la imagen. Es una función muy habitual en el cine negro y policíaco.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música ejerce como nexo entre los cambios de plano que aparecen en la escena, y se aúnan ambas situaciones. Se aprecia como dos notas: do < do ejecutadas en el registro grave del sintetizador actúan como fondo sonoro unificando la acción.

ESCENA 4 – INTERROGATORIO AL DOCTOR CHEW

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:27:30 – 00:31:01

1.2. Descripción de la escena: Roy y Leon interrogan al doctor Chew presionándole para que les dé información sobre donde se encuentra Tyrell, su creador, mientras Leon mete la mano en un tarro de cristal para coger los ojos del doctor Chew como símbolo de amenaza. Chew les dice que busquen a J. F. Sebastian, ya que él sabe dónde está Tyrell.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, efectos sonoros, palabra y música

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “At Mr. Chew’s”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas:

- Función cinemática: la música subraya la acción, cuando Roy mete la mano en el tarro de cristal para coger los ojos que diseña el doctor Chew. La música sube en intensidad para remarcar la acción, la base armónica se asienta sobre las notas do # < do # en el registro grave del sintetizador a la vez se aprecia un la agudo que refuerza la tensión armónica.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-caracterizadora: la música representa las motivaciones y las intenciones de los replicantes, ayudando así a ubicar psicológicamente a los personajes. La música mantiene la tensión sobre un mismo acorde que se mantiene a lo largo de la escena durante el interrogatorio, y se unifica con los ruidos procedentes de las máquinas de Chew para crear un ambiente de tensión.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: se puede apreciar cómo la música de nuevo sube de intensidad en el cambio de escena y actúa como nexo entre ambas escenas.

ESCENA 5 – RACHAEL ES UNA REPLICANTE

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:33:54 – 00:36:39

1.2. Descripción de la escena: Rachael va al piso de Deckard y mantienen una conversación donde Deckard le revela que es una replicante mostrándole los recuerdos que ha implantado en su mente Tyrell. Rachael se va afligida por lo ocurrido.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Memories of Green”.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: una pieza interpretada con piano que al principio repite la misma célula melódico-rítmica y que en su transcurso evoluciona melódicamente, revela la tristeza que siente Rachael y los pensamientos que le surgen a Deckard. Al principio la melodía está constituida por las notas: la > fa # > do # < re, evoluciona, y seguidamente se repite 4 veces este movimiento melódico: re > do # > si > la > fa > re < fa# y finaliza desarrollando un nuevo fraseo melódico. La melodía prima sobre el ritmo, proporcionando a la música una mayor expresividad.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música unifica los cambios de plano que se suceden durante el desarrollo de la escena.

ESCENA 6 – PRIS ENCUENTRA A J.F. SEBASTIAN

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:36:40 – 00:38:39

1.2. Descripción de la escena: Deckard sale al balcón y observa la ciudad, seguidamente se ve a Pris (replicante que va con Roy y Leon) andar por la calle mientras llueve, la cual “casualmente” busca resguardo junto al edificio donde habita J. F. Sebastian con el que seguidamente se encuentra.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales:

4.1. Funciones físicas:

- Función temporal-referencial: se aprecia como tanto los ruidos (lluvia, bocinas de policía, dirigible, tráfico) como la música caracterizan la atmósfera de la ciudad. El sintetizador realiza una aguda línea melódica que evoca la propia melancolía de la ciudad.

4.2. Funciones psicológicas: no se detectan.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música de la anterior escena se fusiona con la música de ésta, proporcionando uniformidad en los cambios de plano.

ESCENA 7 – REFLEXIÓN DE DECKARD

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:42:04 – 00:43:34

1.2. Descripción de la escena: J.F. Sebastian y Pris dialogan, se produce un cambio de escena y se ve el piso de Deckard, quien está sentado frente al piano reflexionando.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Love Theme”.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética. Se crea una falsa diégesis ya que la música comienza sobre la nota que toca Deckard en el piano. Sin embargo, es errónea debido a que se puede apreciar la nota que toca Deckard en el piano que es un la, pero en realidad suena un sol #.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música expresa los sentimientos por los que está atravesando Deckard.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: se puede observar cómo a través de la frase melódica que se escucha, se unifica el largometraje ya que en escenas que posteriormente se analizan volverá a aparecer el tema. En éste caso la melodía está interpretada por sintetizador, las

notas principales que componen el motivo melódico son: la # > sol # > fa # > fa > re # > do #. La base armónica se e asienta sobre la nota do #. La sutil melodía que forma “Love Theme” hace que sea uno de los temas más reconocidos de la banda sonora de Vangelis.

- Función estructuradora: la música marca el cambio de escena. Se puede escuchar el comienzo de la música en la escena anterior, sobre la nota si b.

ESCENA 8 – EN BUSCA DE ZHORA

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:47:53 – 00:55:08

1.2. Descripción de la escena: Deckard se encuentra en el mercado siguiendo su investigación. En el min. 00:49:00 cambia la escena del mercado a dentro de un club y a la vez cambia la música. Dentro del club llama a Rachael. Se sucede un cambio de plano cuando acaba la llamada en el min. 00:51:07 y de nuevo cambia la música. Deckard interroga a la bailarina Zhora (replicante), en el min. 00:53:16 la música acaba y se oyen aplausos. En el min. 00:53:22 sigue el interrogatorio pero la música cambia de nuevo, Zhora agradece Deckard y se escapa.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, palabra y música

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. No se especifica el título ya que no aparece en la edición de la banda sonora original.

3.2. Situación en el campo sonoro: en el min. 00:47:53 extradiegética, a partir del min. 00:49:00 diegética, en el min. 00:51:07 aparece un cambio pero sigue siendo diegética y a partir del min. 00:53:22 vuelve a ser extradiegética.

4. Funciones musivisuales:

4.1. Funciones físicas:

- Función temporal-referencial: se observa como a partir de ciertos timbres instrumentales (percusión oriental: Tabla de la India), configuraciones rítmicas y melódicas se caracteriza el exotismo del mercado. La música se construye a través de una base percusiva, sobre ella se presentan dos motivos melódicos formados por: do > si > la < si y la > sol > fa < sol, con claros matices orientales. La música se construye del mismo modo en la secuencia del club, base percusiva junto a un fraseo melódico solo que esta vez le acompaña la voz de un cantante. En el tercer cambio de escena que se sucede la música cambia de nuevo adquiere matices electrónicos, un nuevo fraseo melódico y un nuevo pulso rítmico.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-caracterizadora: en el min. 00:53:22 cuando la música vuelve a ser extradiegética, se puede apreciar como Zhora se da cuenta de que Deckard la ha descubierto, por lo que la música nos revela la intención de escapar de Zhora.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música sirve al espectador de guía conductora del argumento, unificando por medio del sonido todo el espacio dramático.

ESCENA 9 – MUERTE DE ZHORA

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:55:10 – 00:59:28

1.2. Descripción de la escena: Deckard persigue a Zhora a través del ajetreo de la ciudad. Además del tráfico, los semáforos, la gente, se puede apreciar la aparición de música diegética. En el min. 00:57:35 aparece de nuevo la música de Vangelis, Deckard mata a la replicante y cae al suelo.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Blade Runner Blues”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: Deckard narra sus pensamientos “él informa sería retirada rutinaria de una replicante, lo que no me haría sentir mejor que si le hubiese disparado a una mujer de verdad por la espalda, volví a sentir esa sensación en mi interior, por ella, por Rachael” la música acompaña la sensación de preocupación que sufre el protagonista. El motivo melódico principal sin contar las notas de paso se forma a través de la siguiente sucesión de notas: do # > la < do # < mi < fa # > do # > si > la < si > fa # (grave), la base armónica se asienta sobre el acorde de fa # menor. La melodía rige la duración rítmica de la música, de nuevo prima la melodía sobre el ritmo.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música es protagonista, lo corrobora la intensidad de la dinámica, su presencia es de extrema necesidad para poder comprender el sentido escénico.

ESCENA 10 – RACHAEL HA ESCAPADO

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:59:43 – 01:01:33

1.2. Descripción de la escena: Deckard se encuentra en un establecimiento de bebidas alcohólicas, aparece Gaff y el jefe de policía para informarle de que Rachael ha escapado.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo y plano de figuración.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “One more kiss dear”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

Función prosopopéyica-descriptiva: a través la música se refuerza la melancolía por la que está atravesando Deckard. Se puede discernir que este tema debido a su sonoridad se asemeja al estilo de la música popular norteamericana de la década de 1920. La base armónica se asienta sobre las notas: mi > si, es decir, la tonalidad está en mi mayor. En cuanto al ritmo es lento y se ejecuta sobre un compás 4/4.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música sirve de guía, unifica los cambios de plano.

ESCENA 11 (pág. 39)

ESCENA 12 – ROY Y PRIS BUSCAN A TYRELL

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:17:05 – 01:22:15

1.2. Descripción de la escena: Anteriormente Pris habla con J.F. Sebastian, aparece Roy en escena e informa de que Leon ha muerto. Los tres hablan sobre el envejecimiento acelerado que sufren el cuerpo de los replicantes y Sebastian decide ayudar a los replicantes en la búsqueda del Dr. Tyrell. En el min. 01:20:00 Roy y Sebastian están en un ascensor de la sede de Tyrell Corporations, mientras suben los replicantes ayudan a Sebastian a ganar la partida de ajedrez a Tyrell.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, efectos sonoros, palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-caracterizadora: la tensión que aporta el intervalo fa > si interpretado por sintetizador que a medida sube de intensidad a la escena es relevante, ya que ubica psicológicamente a los replicantes y revelan sus intenciones. Los efectos sonoros electrónicos que se incluyen en la escena también ayudan a caracterizar el espacio donde transcurre la acción.

- Función anticipativa: la música anticipa la muerte de Tyrell a través de un determinado gesto musical: el intervalo descendente ejecutado por el sintetizador fa > si.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la tensión proporcionada por las dos notas ejecutadas por el sintetizador unifica por medio del sonido la escena.

ESCENA 13 – MUERTE DE TYRELL

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:23:35 – 01:26:48

1.2. Descripción de la escena: Roy pide a Tyrell que alargue su tiempo de vida, Tyrell le comunica que no puede alargar los 4 años de vida que tiene un replicante Nexus 6. Roy mata a Tyrell con sus propias manos, seguidamente aparecen en pantalla coches de la policía a través de un túnel.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, efectos sonoros y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Dr. Tyrell’s death”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música revela el estado anímico de Roy de enfado, al enterarse de que el Dr. Tyrell no puede alargar su vida y la inmediata consecuencia. También la música caracteriza el terror por el que está pasando Sebastian al ver cómo están matando a su antiguo socio.

- Función de subrayado: la música remarca la muerte de Tyrell, se utiliza en primer lugar el intervalo descendente (fa > si) mostrado en la escena anterior unido a otro intervalo descendente (re # > si), se suma al mismo tiempo un coro que despliega la siguiente sucesión de notas ascendentes: re # < fa < fa # < sol # < la, la aparición de percusión refuerza aún más la intensidad de la escena (platillos, bombo y timbales). El sintetizador refuerza los intervalos anteriormente descritos y repite la sucesión de notas que ejecuta el coro, por último ejecuta un *glissando* descendente desde la nota la asemejándose a la bocina de un coche de policía.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música se fusiona con las bocinas de los coches de policía para otorgar así una sensación de unión entre cambios de escena.

ESCENA 14 – MUERTE DE ROY (pág. 41)

ESCENA 15 – DECKARD Y RACHAEL HUYEN

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:50:46 – 01:53:07

1.2. Descripción de la escena: Deckard va al piso en busca de Rachael cuando llega la ve y juntos huyen, justo antes de salir del piso ve un pequeño unicornio de papel que suele hacer Gaff, corroborando (recuerda las palabras que le dice Gaff cuando le encuentra después de su incidente con Roy, que son: “lástima que ella no pueda vivir, pero quién vive”) que ha estado en el piso y no ha detenido a Rachael. En el min. 01:52:13 mientras huyen en el coche suena de nuevo “Love Theme”.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, efectos sonoros, palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo. Primer plano auditivo a partir del min. 01:52:13.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Love Theme”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: a través del tema “Love Theme” se evoca la sensación de libertad que siente Deckard a medida que narra sus pensamientos.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: de nuevo se unifica el largometraje a través del tema “Love Theme”.

- Función estructuradora: al principio de la escena se aprecia una nota estática que evita la ausencia de sonido y unifica los cambios de plano.

La música estructura los cambios de plano, “Love Theme” finaliza sobre la nota do, nota sobre la que empieza “Blade Runner End Tittles”. De este modo finaliza el largometraje.

ESCENA 16 – CRÉDITOS FINALES

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:53:11 – 01:57:17

1.2. Descripción de la escena: créditos finales.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. “Blade Runner End Tittles”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas: no se detectan.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función delimitadora: de la misma manera que en la escena de créditos iniciales, la música actúa de nuevo como marco final de la película otorgándole la característica de construcción irreal.

ANEXO 2. ANÁLISIS DE BLADE RUNNER 2049 (2017)

ESCENA 1 – LOS ÁNGELES, 2049 (pág. 44)

ESCENA 2 – K ENCUENTRA UN BAÚL

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:11:30 – 00:14:16

1.2. Descripción de la escena: K coge una flor situada en el tronco de un árbol, descubre que bajo el árbol hay enterrado un baúl. A partir del min. 00:12:36 se produce un cambio de escena, se observa el coche de K sobrevolando la abarrotada ciudad de Los Ángeles hasta llegar al edificio de LAPD (Departamento de Policía de Los Ángeles), seguidamente se ve a K caminar por los pasillos del edificio.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, efectos sonoros y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo. Disminuye su intensidad poco a poco.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Sapper’s Tree” y “Flight to LAPD”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas:

- Función temporal-referencial: la intensidad de los efectos sonoros y la base percusiva recrean el ambiente sobrecargado de la ciudad.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: a través de la música se transmite la incertidumbre que experimenta K al descubrir el baúl. Se aprecia de nuevo el mismo movimiento

melódico que aparece en las escena 1 (fa < fa # < la > sol #), solo que esta vez la base armónica se asienta sobre sol y las notas son: si < do < re # > re, a este movimiento le sigue una línea melódica de paso sol < fa > re # > do que desemboca de nuevo sobre el movimiento melódico: si < do < re # > re, salvo que esta vez la base armónica recae sobre un do grave que seguidamente finaliza en sol.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: desde un principio se observa como la banda sonora musical unifica el largometraje a través un mismo motivo melódico de 4 notas.
- Función rítmico-temporal: se observa cómo a través de una base rítmica de sintetizador y una base percusiva actúan como motor que impulsa la energía presente en las imágenes. La música ofrece un mayor dinamismo a la secuencia de imágenes.
- Función estructuradora: se observa cómo el inicio de la base percusiva coincide con el cambio de plano y facilita la unión de ambas escenas. Del mismo modo actúa en el próximo cambio de plano. Se aprecia el descenso de intensidad a medida que finaliza la escena que se produce en las afueras, ya en el interior del LAPD aún sigue apreciándose la música que se fusiona con el sonido del ajetreo de los pasillos.

ESCENA 3 – UN DESCRUBRIMIENTO INCÓMODO

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:23:30 – 00:26:50

1.2. Descripción de la escena: la teniente Joshi junto a sus operarios practican una radiografía al baúl encontrado por K descubriendo que se ha utilizado como osario. Se descubre que el esqueleto pertenece a una replicante modelo Nexus 7, al que se le ha practicado una cesárea, constatando que había muerto durante el parto. La teniente Joshi ordena a K que encuentre al posible niño que ha dado a luz la replicante.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música expresa la incertidumbre que provoca el descubrimiento.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: se puede apreciar como aparece una sucesión de notas interpretadas del mismo modo que en la escena inicial del largometraje (escena 1), salvo que esta vez son notas totalmente diferentes: re # < fa #, re < fa #, fa # < fa #.

- Función estructuradora: la música actúa como nexo entre escenas.

ESCENA 4 – K VISITA WALLACE CORPORATION

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:28:30 – 00:33:05

1.2. Descripción de la escena: K se dirige a la sede de Wallace Corporations con el pelo que encontró en el baúl, a la vez que recuerda las palabras que le dijo Sapper “y vosotros los nuevos (los nexus 9) os conformáis con los trabajos de mierda, porque nunca habéis visto un milagro”. El secretario de Wallace Corporation dirige a K al archivo donde se localizan a los replicantes que se han fabricado.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruido, efectos sonoros, palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Wallace”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas:

Función temporal-referencial: se aprecia cómo a través de un canto en notas graves, similar al canto difónico gutural reforzado por el sintetizador, se caracteriza la atmósfera en la que se sitúa la escena. La base armónica se asienta sobre la nota do #, a la vez la línea melódica del sintetizador ejecuta las notas si < do #, seguidamente se refuerza la base armónica sobre un do # grave ejecutado por el canto difónico gutural. Este esquema se repite una vez más y finaliza la música.

4.2. Funciones psicológicas: no se detectan.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: desde que empieza la música, en toda la escena no deja de sonar la nota do # actuando como un *drone* (zumbido continuo), que rellena y unifica el espacio sonoro. De este modo se unifican los cambios de plano.

ESCENA 5 – EL RECUERDO DE K

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:47:14 – 00:49:26

1.2. Descripción de la escena: K ha vuelto a la casa de Sapper y encuentra una foto de Rachael junto al bebé bajo el árbol en el que hayo el baúl. Se dirige al árbol donde había encontrado el baúl y descubre una fecha (06/10/21) grabada a los pies del tronco. Al verla le viene a la cabeza un recuerdo de su infancia donde observa la misma fecha grabada en un caballito de madera.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Memory”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música expresa el sentimiento de confusión por el que está atravesando K al realizar los descubrimientos tanto de la fotografía como de la fecha grabada en el árbol.

- Función emocional: la música refuerza la confusión que siente K, al igual que puede hacer sentir confusión en el espectador. Cuando K descubre la foto a modo de introducción aparece dos veces el intervalo sol < la #, la base armónica se asienta sobre la nota sol y se escucha el motivo melódico: si < do < re # > re, al igual que motivo melódico de la escena 2. Después cuando K descubre la fecha grabada en el árbol y relaciona esa fecha con un recuerdo suyo la base armónica se asienta sobre re mientras el sintetizador realiza un *glissando* descendente en una alta intensidad pasando por las notas re > do # > do y a la vez suena una sucesión de intervalos interpretadas del mismo modo que en la escena 1 y 3: re < fa, la # < re, la # < sol.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: se constata como a través del motivo melódico si < do < re # > re, la música unifica el largometraje. Del mismo modo actúa con la sucesión de intervalos anteriormente mencionados.

ESCENA 6 – EN EL REGISTRO GENÉTICO

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 00:57:30 – 01:01:40

1.2. Descripción de la escena: K descubre en el registro genético que hay registrados un niño y una niña con el mismo ADN, uno de ellos no es real, es una copia. K y Joi van al orfanato en busca del niño. En el min. 01:00:55 enganchan con un cable el coche de K y este cae.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, efectos sonoros, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo y primer plano auditivo (entre el min. 00:58:30 - 00:59:30 la música adquiere un papel protagonista). En el min. 00:59:30 cambia la música cuando salen de la ciudad.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: "Mesa"

3.2. Situación en el campo sonoro: primer plano auditivo.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas:

- Función local-referencial: a través de las notas ejecutadas por el sintetizador se evoca la atmósfera que rodea los espacios donde se desarrolla la acción. El fraseo melódico capta de forma inequívoca la atmósfera que se recrea. A partir del min. 00:58:33 que es cuando la música adquiere un papel protagonista la base armónica se asienta sobre la nota do mientras se sucede la siguiente línea melódica ejecutada por sintetizador: sol (agudo) > mi < sol > la > do > sol (grave), a este movimiento melódico le sigue: sol (agudo) > mi < sol > la < si < do < fa > mi > re.

- Función cinemática: se subraya la acción. La música está en sinergia con el movimiento físico del coche.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música caracteriza la confusión que siente K al descubrir que hay registrados un niño y una niña bajo el mismo ADN. A partir del min. 00:57:30 se aprecia como la base armónica se asienta sobre la nota do, seguidamente se escucha una línea melódica interpretada a piano: do > si > sol < sol # < do < re < re # >

do, de nuevo se repite la misma línea melódica salvo que en este caso en vez de acabar sobre la nota do acaba sobre fa # creando así una tensión armónica sobre el tono de referencia.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música unifica y actúa como nexo en los cambios de plano.

ESCENA 7 – EL ORFANATO

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:08:40 – 01:14:40

1.2. Descripción de la escena: K interroga al dueño del orfanato por los registros en busca del paradero del posible niño o niña. En el min. 01:11:30 K relaciona el lugar con el recuerdo de su infancia y encuentra el caballito de madera.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos, efectos sonoros y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo. A partir del min. 01:11:30 primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Furnace”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música ayuda a expresar los sentimientos de K.

- Función emocional: K encuentra el caballito de madera que aparece en su recuerdo, para él significa que en realidad no es un replicante sino un humano, la música transmite

la sensación de impotencia de K y a la vez crea una respuesta emocional en el espectador.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: cuando K encuentra el caballito de madera la música sube de intensidad, en primer lugar se puede apreciar un “coro” disonante y una serie de efectos sonoros que crean una tensión armónica. Después la base armónica ejecutada por el sintetizador se asienta sobre la nota re # y se sucede el motivo melódico formado por las notas: do < do # < mi > re #, recurrente al motivo melódico que aparece en las escenas 1, 2 y 5, solo que en este caso está constituido por notas diferentes.

- Función estructuradora: la música actúa como guía conductora de la escena. Por medio del sonido se unifica el espacio dramático. Antes de que empiece la música se aprecia un *drone* (zumbido continuo) que rellena el espacio sonoro y anticipa el descubrimiento de K.

ESCENA 8 – K NO ES UN REPLICANTE

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:20:30 – 01:23:54

1.2. Descripción de la escena: K esta con Ana Stellin, creadora de recuerdos para Wallace Corporation. Ana pide a K que visualice el recuerdo de su infancia para comprobar si es un recuerdo real y constata que es un recuerdo que ha vivido un ser humano real. Agentes de LAPD detienen a K y le hacen el test rutinario.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Someone Lived This”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música refuerza el sentimiento de ira que sufre K al corroborar que en realidad es un ser humano.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: aparece el motivo melódico formado por 4 notas: si < do < re # > re junto al motivo sol < fa > re # > re. Después aparecen ambos motivos melódicos pero aumentados 2 tonos y medio: mi < fa < sol # > sol junto a do < la # > sol # > fa (salvo que éste motivo finaliza sobre la nota fa, es decir, no coincide exactamente con su antecesor). Por último, la música finaliza sobre el motivo melódico mi < fa < sol # > sol.

ESCENA 9 – K REVELA A JOSHI QUE ES UN SER HUMANO

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:24:40 – 01:25:53

1.2. Descripción de la escena: K revela a la teniente Joshi que en realidad es un ser humano. Joshi le dice a K que tiene 48 horas para escapar de la ciudad, ya que Wallace Corporation también está tras la búsqueda del niño o niña que la replicante dio a luz.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo y primer plano auditivo a partir del min. 01:25:14

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original.

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas

- Función prosopopéyica-descriptiva: la música intensifica la tensión por la que pasan la teniente Joshi y K, que se produce a través de una base percusiva y un *glissando* ascendente del sintetizador.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música actúa como nexo entre cambios de plano.

ESCENA 10 – K ENCUENTRA A DECKARD

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:45:09 – 01:51:00

1.2. Descripción de la escena: K se encuentra en un hotel de Las Vegas, ciudad afectada por la radiación. Seguidamente K da con el paradero de Deckard y se enzarzan en una pelea.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: (revisar)

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: preexistente. Elvis Presley – Suspicious Minds (1969) / Elvis Presley – Can't Help Falling in Love (1961)

3.2. Situación en el campo sonoro: diegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función emocional: cuando dejan de pelear K y Deckard comienza a sonar “Can’t Help Falling in Love”, dado el significado de la letra la música actúa indirectamente con una intención sentimental.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: es eficiente la forma en la que la música rellena el campo sonoro mientras se sucede el enfrentamiento.

ESCENA 11 – LUV SECUESTRA A DECKARD

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 01:58:15 – 02:03:22

1.2. Descripción de la escena: Luv encuentra el paradero de K, K y Deckard corren hacia el coche para escapar pero impacta un misil frente al coche. Mientras secuestran a Deckard, K obtiene resistencia pero no le sirve de nada ya que le superan en número, mientras agreden a K Joi sale en su defensa diciendo a Luv que paren de agredirle, esta mata a Joi destruyendo su emisor. Freysa, Mariette y otros replicantes rescatan a K.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: ruidos, efectos sonoros, palabra y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Hijack”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas:

- Función cinemática: a través de diversos efectos sonoros, *glissandos* ascendentes y descendentes y una escala ascendente por semitonos de fa a la # ejecutada por sintetizador, se acentúan los movimientos físicos de los personajes, sobre todo en los enfrentamientos y el momento en que Luv mata a Joi.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función de subrayado: la música refuerza las acciones que se suceden en la escena, aumenta la tensión.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: la música unifica los cambios de plano y actúa como puente entre cambios de escena.

ESCENA 12 – K ES UN REPLICANTE

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 02:04:00 – 02:08:44

1.2. Descripción de la escena: Freysa habla con K y le ordena que mate a Deckard para que Deckard no revele a Niander Wallace el paradero de Freysa y los demás replicantes. Freysa revela que no es el hijo de Deckard ya que ella estuvo en el parto de Rachael y vio con sus propios ojos que se trataba de una niña. Mientras K recapitula sus recuerdos aparece la imagen de la doctora Ana Stelline, revelándonos que K en realidad es un replicante al que se le ha insertado los recuerdos de la hija de Deckard.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, ruidos y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “That’s why we believe”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética.

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-descriptiva: Cuando Freysa comunica a K que no es el hijo de Deckard y Rachael, K recapitula sus recuerdos, y mientras la música caracteriza los sentimientos de K a través de la siguiente sucesión de notas, interpretadas del mismo modo que en las escenas 1, 3 y 5: do # < mi, sol < mi, do # mi, fa # < fa #, adoptando así una función unificadora.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función unificadora: la música unifica de nuevo el largometraje a través del mismo motivo melódico de 4 notas que aparece en la escena 2: si < do < re # > re (aparece también en las escenas 1, 7 y 8 pero otra tonalidad).

- Función estructuradora: al principio de la escena se evita la ausencia de sonido a través de una nota mantenida.

ESCENA 13 – CONVERSACIÓN ENTRE WALLACE Y DECKARD

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 02:11:00 – 02:16:42

1.2. Descripción de la escena: Wallace muestra a Deckard un video donde aparece él realizando el test voight - kampff a Rachael, mantienen una conversación en la sede de Wallace Corporation. Wallace le muestra una réplica de Rachael.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: palabra, efectos sonoros y música.

2.2. Plano auditivo musical: segundo plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “He reyes were green”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica-caracterizadora: la música representa las motivaciones e intenciones del Sr. Wallace. Cuando aparece la réplica de Rachael el sintetizador realiza la siguiente escala descendente: sol > fa > mi > re > do # > la (grave).

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función estructuradora: durante todo el tiempo que ocupa la escena no se deja se escuchar un fondo sonoro que une la sucesión de imágenes.

ESCENA 14 – K RESCATA A DECKARD (pág. 45)

ESCENA 15 – DECKARD CONOCE A SU HIJA (pág. 47)

ESCENA 16 – CRÉDITOS FINALES

1. Análisis visual

1.1. Marco temporal: 02:32:52 – 02:43:00

1.2. Descripción de la escena: créditos finales.

2. Análisis sonoro

2.1. Elementos sonoros: música.

2.2. Plano auditivo musical: primer plano auditivo.

3. Caracterización de la música

3.1. Procedencia: original. Tema: “Blade Runner”

3.2. Situación en el campo sonoro: extradiegética

4. Funciones musivisuales

4.1. Funciones físicas: no se detectan.

4.2. Funciones psicológicas: no se detectan.

4.3. Funciones cinematográficas:

- Función delimitadora: al igual que en la escena de créditos iniciales, la música actúa de nuevo como marco final de la película otorgándole la característica de construcción irreal.

ANEXO 3. LISTADO DE TEMAS QUE COMPONEN EL ÁLBUM “BLADE RUNNER TRILOGY, 25 ANIVERSARY”

CD 1 Banda sonora oficial publicada en 1994:

1. *Main titles* (3:42) – Vangelis
2. *Blush Response* (5:47) – Vangelis
3. *Wait for me* (5:27) – Vangelis
4. *Rachael's song* (4:46) – Vangelis
5. *Love theme* (4:56) – Vangelis
6. *One more kiss, dear* (3:58) – Vangelis
7. *Blade runner blues* (8:53) – Vangelis
8. *Memories of Green* (5:05) – Vangelis
9. *Tales of the future* (4:46) – Vangelis
10. *Damask rose* (2:32) – Vangelis
11. *Blade Runner (End titles)* (4:40) – Vangelis
12. *Tears in rain* (3:00) – Vangelis

CD 2 Música adicional perteneciente a la banda sonora:

1. *Longing* (1:57) – Vangelis
2. *Unveiled twinkling space* (1:59) – Vangelis
3. *Dr. Tyrell's owl* (2:39) – Vangelis

4. *At Mr. Chew's* (4:47) – Vangelis
5. *Leo's room* (2:21) – Vangelis
6. *One alone* (2:22) – Vangelis
7. *Deckard and Roy's duel* (6:16) – Vangelis
8. *Dr. Tyrell's death* (3:10) – Vangelis
9. *Desolation path* (5:44) – Vangelis
10. *Empty streets* (6:16) – Vangelis
11. *Mechanical dolls* (2:52) – Vangelis
12. *Fading away* (3:31) – Vangelis

CD 3 Nueva música para conmemorar el 25 aniversario:

1. *Launch approval* (1:53) – Vangelis feat: Scott Bolton
2. *Up and running* (3:08) – Vangelis feat: Ridley Scott
3. *Mail from India* (3:27) – Vangelis feat: C. Lambrakis
4. *BR downtown* (2:27) – Vangelis feat: Oliver Stone
5. *Dimitri's bar* (3:51) – Vangelis feat: Akiko Ebi
6. *Sweet solitude* (6:56) – Vangelis feat: Dimitris Tsakas
7. *No expectation boulevard* (6:44) – Vangelis feat: Rutger Hauer
8. *Vadavarot* (4:14) – Vangelis feat: Irina Valentinova Karpouchina
9. *Perfume exotico* (5:19) – Vangelis feat: Edward James Olmos
10. *Spotkanie z matka* (5:09) – Vangelis feat: Roman Polanski
11. *Piano in an empty room* (3:36) – Vangelis
12. *Keep asking* (1:29) – Vangelis feat: Bryce Bolton

ANEXO 4. LISTADO DE TEMAS QUE COMPONEN EL ÁLBUM OFICIAL DE LA BANDA SONORA DE BLADE RUNNER 2049 (2017)

1. *2049* (3:37) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
2. *Sapper's tree* (1:36) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
3. *Flight to LAPD* (1:47) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
4. *Summer wind* – Frank Sinatra (2:54)
5. *Rain* (2:26) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
6. *Wallace* (5:23) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
7. *Memory* (2:32) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
8. *Mesa* (3:10) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
9. *Orphanage* (1:13) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
10. *Furnace* (3:41) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
11. *Someone lived this* (3:13) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
12. *Joi* (3:51) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
13. *Pilot* (2:17) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
14. *Suspicious Minds* – Elvis Presley (3:02)
15. *Can't help falling in love* – Elvis Presley (3:02)
16. *One for my baby (and one more for the road)* – Frank Sinatra (4:24)
17. *Hijack* (5:32) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
18. *That's why we believe* (3:36) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
19. *Her eyes were green* (6:17) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
20. *Sea Wall* (9:52) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch
21. *All the best memories are hers* (3:22) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch

22. *Tears in the rain* (2:10) – Evangelos Papathanassiou (Vangelis)

23. *Blade Runner* (10:05) – Hans Zimmer / Benjamin Wallfisch

24. *Almost Human* – Lauren Daigle (3:22)