

**APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE DOBLE  
AUDIENCIA EN LA MÚSICA DE LOS  
LARGOMETRAJES DE DISNEY:  
*CINDERELLA***

**Máster en didácticas específicas**

**Especialidad: Didáctica de la música**

**Departament de Didàctica de l'Expressió Musical,  
Plàstica i Corporal**

**Universitat de València**

Rafael Fernández Maximiano

Directora: Dra. Ana María Botella Nicolás

Curso 2012-2013







## Agradecimientos

*En este lugar del trabajo seguramente es donde se aprecian las características más personales del que firma. No deja de ser un acto público de exhibición de los sentimientos al que no solemos estar demasiado acostumbrados.*

*Alejado ya del lenguaje académico quiero agradecer a los lectores forzados de este trabajo final de máster su profesionalidad y el tiempo que le van a dedicar.*

*A mi familia y especialmente a Isabel el hecho de estar ahí que es una forma de decir que sin ellos seguramente nada de lo que hago lo podría hacer y si lo hiciera no tendría demasiado sentido.*

*A mis compañeros y sin embargo amigos, muy especialmente a los compañeros de secretaría y a la dirección del departamento por su disposición que facilita mi trabajo y me ayuda a comprender mejor el lugar donde realizo mis tareas.*

*A Xavi Mínguez por su carisma, apoyo, comprensión y por ser un compañero de viaje en algunas aventuras que no olvidaré. Por creer en mi y por otras cosas que quedan entre nosotros.*

*Al grupo GRIEMAL que ha abierto en mi unas perspectivas de trabajo que me renuevan en mi labor docente e investigadora.*

*Y por último a la Dra. Botella por la profesionalidad, eficacia, eficiencia y por esa sabia mezcla de ironía y discreción de la que hace gala y que se ha convertido en la gasolina que mi motor investigador necesitaba.*

Noviembre de 2013

Rafa



# ÍNDICE

---

<b>APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE DOBLE AUDIENCIA EN LA MÚSICA DE LOS LARGOMETRAJES DE DISNEY: CINDERELLA</b>	<b>9</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
1.1. Justificación	11
<b>2. OBJETIVOS</b>	<b>15</b>
<b>3. METODOLOGÍA</b>	<b>17</b>
<b>4. MARCO TEÓRICO</b>	<b>21</b>
4.1. El modelo de doble audiencia	22
4.2. La música de cine	26
4.3. Historia de las bandas sonoras	28
4.4. La música en el cine de animación	30
4.5. Filmografía de Disney hasta 1950	34
4.6. Efecto de la música en la apreciación emocional	42
<b>5. ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA DE LA <i>CINDERELLA</i></b>	<b>47</b>

<b>5.1. La música incidental</b>	<b>51</b>
<b>5.2. Las canciones de la Cinderella</b>	<b>52</b>
<b>5.3. La música diegética</b>	<b>56</b>
<b>5.4. La doble audiencia y su reflejo en la música</b>	<b>58</b>
<b>5.5. Usos de la música y de la instrumentación con propósitos narrativos o estructurales</b>	<b>59</b>
<b>5.6. El doble lenguaje adulto/niño en la música de la <i>Cinderella</i> de Disney</b>	<b>66</b>
<b>5.7. Comparación con la música popular y con el teatro y cine musical americano contemporáneo</b>	<b>75</b>
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>83</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>87</b>
<b>8. ANEXOS</b>	<b>91</b>
<b>8.1. Relación de <i>nursery rhymes</i> utilizadas como recurso en el filme</b>	<b>91</b>
<b>8.2. Índice de gráficas</b>	<b>92</b>
<b>8.3. Índice de tablas</b>	<b>93</b>
<b>8.4. Vídeos</b>	<b>94</b>

# APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE DOBLE AUDIENCIA EN LA MÚSICA DE LOS LARGOMETRAJES DE DISNEY: *CINDERELLA*

## 1. Introducción

El presente trabajo se imbrica dentro de las investigaciones que lleva a cabo el Grup de Recerca Interdisciplinar d'Educació Musical, Artística i Literària (GRIEMAL)<sup>1</sup> sobre la utilización de estrategias multidisciplinares e integradoras como el cine o la ópera para la enseñanza de la música, la plástica o la literatura.

Uno de los trabajos del grupo titulado *The double audience in Rossini's and Disney's versions of Cinderella* fue expuesto como comunicación en la "International Conference Sapienza University of Rome" en 2012 en la conferencia *Cinderella as a Text of Culture*. En él se trazaba un paralelismo entre dos obras musicadas basadas en el mismo texto. A su vez se investigó el nivel de influencia que la ópera de Rossini había tenido sobre la obra de Disney.

Alguna de las conclusiones más significativas de este trabajo anterior fue que Disney utilizaba en su obra un doble lenguaje tanto literario como visual dirigido a potenciales públicos diferenciados. El presente documento pretende esclarecer si también existen rasgos

---

<sup>1</sup> <http://www.uv.es/griemal>

diferenciales en el tratamiento que hace Disney de la música atendiendo a este doble modelo de audiencia.

El presente trabajo está estructurado en ocho capítulos. El primero consta de una introducción y justificación del tema que resalta las posibilidades que la utilización de la música de cine, y especialmente la del cine de animación tiene dentro del ámbito de la enseñanza de la música.

A continuación los objetivos constituyen el segundo capítulo donde se señalan cuáles han sido los propósitos de investigación partiendo de los más generales a los más específicos.

La metodología utilizada y explicada de manera pormenorizada constituye el tercer capítulo.

Seguidamente el marco teórico pretende contextualizar el objeto de la investigación abordando una aproximación teórica al concepto de doble audiencia y el lector modelo, un repaso histórico a la evolución de la música en el cine y especialmente en la animación. Al mismo tiempo se reseñará cuál ha sido la evolución del cine de animación de Disney hasta la creación de la *Cinderella*. Por finalizar este apartado se hará referencia a algunas tendencias sobre la utilización de los medios audiovisuales y especialmente la música de cine en la educación musical.

En el siguiente capítulo se aborda el análisis de la banda sonora de la *Cinderella* desde diferentes puntos de vista. En primer lugar desde una visión del propósito con la que fue creada y el rol que juega dentro de la misma. Para ello, se ha llevado a cabo una medición

exhaustiva de toda la banda sonora estableciendo los porcentajes de utilización de cada uno de los tipos de música. Se aporta una valoración respecto del “peso” que estos porcentajes suponen en relación a la totalidad de la banda sonora. En segundo lugar se analiza la música desde la óptica de la doble audiencia y se establece una comparación entre las canciones de la película con respecto de las músicas populares urbanas contemporáneas, al cine musical y a los musicales de Broadway de la década de los 40.

Por último, las conclusiones permitirán hacer una recapitulación de los datos y una interpretación de los mismos aportando una nueva vía de investigación para futuros trabajos. Algunas posibilidades pueden ser el análisis desde la misma óptica de nuevos filmes de animación o la utilización de un modelo similar para trabajar en el aula con otras disciplinas tan integradoras como la ópera.

## **1.1. Justificación**

La utilización de los medios audiovisuales en la educación musical está ampliamente documentada y especialmente desde la implementación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Desde su incorporación se han desarrollado multitud de metodologías y recursos tanto para el estudio como para el desarrollo de destrezas y habilidades. Seguramente las TICs, sin haberla obviado del todo, han desplazado al cine y a la música compuesta para el cine a un segundo plano como recurso didáctico en las aulas de música. En España autores como Olarte (2011), Porta (2010) o Montoya (2007 y 2011) han hecho estudios sobre la

utilización de la música de cine en las aulas y más concretamente en las asignaturas de música. Todos ellos han considerado que la música de bandas sonoras es un recurso que tiene una amplia aceptación entre los docentes por su carga simbólica que, en muchos casos, pertenecen al imaginario popular. Las melodías de las grandes películas pasan a tener un significado más allá de la pura relación que se pueda establecer con la película original y por ello son susceptibles de ser trabajadas en la educación por diversos motivos:

- a) Por sus implicaciones con la realidad social en la que fue concebida la obra y que la convierten en un documento sociológico del momento y de los usos y costumbres.
- b) Desde el punto de vista técnico.
- c) Desde la vertiente musical.
- d) Desde una perspectiva relativa a otras expresiones artísticas.

Si hay un sello que se ha convertido en un referente universal ha sido Disney que desde el inicio de la década de los veinte (1921) ha venido creando largometrajes y cortometrajes de animación así como películas tradicionales (no de animación). Aunque desde un punto de vista ideológico podrían plantear algunas dudas por su

intención manifiesta de exaltación de los valores WASP<sup>2</sup> americanos no dejan de ofrecer grandes posibilidades de trabajo en el aula.

No hay que olvidar que estas películas tienen un propósito comercial y principalmente se amoldan a los gustos y costumbres de la época en la que fueron creadas. Por otra parte, se podría decir que también tienen una carga de educación no formal respecto a actitudes, relaciones, rol de género, familia, etc. Aún así su factura técnica y, desde el punto musical, su calidad las han convertido en auténticos clásicos que forman parte de la cultura popular contemporánea.

Con toda probabilidad si se hiciera una encuesta sobre la imagen del personaje de la Cenicienta el resultado sería muy próximo al de la versión de Disney. Curiosamente hay que decir que existen más de setecientas versiones del texto con diferencias significativas y al menos cinco cinematográficas anteriores y posteriores a la de Disney. Sin embargo, ninguna de ellas habrían dejado una impronta tan marcada en el imaginario social. Esta potencia expresiva, esta capacidad para entroncar con el subconsciente colectivo es uno de los grandes logros de Disney que le llevaron al éxito comercial y que representa, de algún modo, un recurso extraordinario para poder ser utilizado en el aula.

Así pues, y basado en estudios anteriores, se pretende descifrar la doble mirada adulto-niño y, del mismo modo que ocurre en el

---

<sup>2</sup> White Anglo-Saxon Protestant. Aún siendo un término de uso informal se está convirtiendo en la manera más común de denominar al cerrado grupo de clase alta americana cuyos antepasados son de origen Inglés y protestante.

tratamiento del guión y de la imagen, descubrir las características musicales que definen esa doble audiencia. Mejor aún cuáles son los recursos netamente musicales utilizados en las secciones claramente dedicadas a los niños. Este análisis se hará comprobando el metraje de música utilizado en las tramas principales, del utilizado en las sub-tramas y como éstas pueden ir dirigidas a diferentes públicos.

## 2. Objetivos

Los objetivos generales que han guiado este trabajo son los siguientes:

- Aproximarse al concepto literario de lector modelo y de doble audiencia para incorporarlo como concepto en el análisis de la música de cine.
- Describir los procesos simultáneos relacionados con los diferentes lenguajes y la idea de doble audiencia.

Por otra parte, se han tenido en cuenta otros objetivos más específicos con el propósito de centrar el campo de la investigación:

- Describir las condiciones de producción del telefilme y su relación con el momento histórico.
- Analizar la música de la *Cinderella* de Disney desde el punto de vista de la percepción emocional.
- Analizar la misma música desde la óptica de la función gramatical que ofrece.
- Explorar el uso que se hace de la música en la *Cinderella* relacionado con el concepto de doble audiencia.
- Contextualizar el objeto de estudio relacionándolo con la música popular urbana contemporánea, con el musical

*Aproximación al concepto*

americano de la década de los 40 y con el cine musical americano.

- Examinar desde el punto de vista técnico-musical-compositivo qué elementos se pueden relacionar con el propósito de doble audiencia.

### **3. Metodología**

Para los objetivos planteados, se han tenido en cuenta los siguientes procedimientos metodológicos, mayormente cualitativos:

En primer lugar y tras la elección del tema de estudio se ha procedido a recabar la mayor cantidad de información posible al respecto. Se ha recurrido, como paso lógico y método de la investigación científica, a la revisión bibliográfica desde un punto de vista más general que permite tener una visión global del fenómeno y su contextualización.

Toda esta información se ha ordenado y estructurado con tal de generar el marco teórico que permite entrar en el contexto del objeto de estudio, elaborar un estado de la cuestión y generar las preguntas que servirán como guía para el trabajo.

Estas preguntas nacen, tal y como se ha explicado en la introducción, de trabajos anteriores del grupo GRIEMAL, y parecen la consecuencia lógica pues se avanza en la dirección apuntada en estos trabajos anteriores: la hipótesis de la existencia de elementos musicales dirigidos a una doble audiencia al igual que existen desde el punto de vista visual y literario y el propósito de analizarlos y definirlos.

Para ello, se ha descrito el fenómeno desde el punto de vista de la función para la que fue creada la música. Desde el punto de vista cuantitativo se han realizado mediciones y extraído porcentajes que posibilitan deducir la importancia que cada una de estas categorías

tiene en el conjunto del filme. Estos porcentajes de hacen referencia de aparición de cada tipo de música y de la cantidad de tiempo dedicada a cada una de las dos audiencias. Estos datos se han analizado desde el punto de vista cuantitativo solamente haciendo la comparación del parámetro tiempo de aparición.

Por otra parte, se han descrito los momentos cinematográficos de cada una de estas categorías y su relación con la trama.

Paralelamente se ha hecho un análisis de los elementos estrictamente musicales como instrumentación, texturas, uso del coro, etc. para observar su utilización de forma dramática. Es decir, cómo se utiliza la música para describir o potenciar aspectos de la trama o definir rasgos de algunos personajes.

Por último, se ha realizado un estudio comparativo con los estilos musicales contemporáneos a la creación que permite tener una visión sobre lo ecléctico o conservador del creador.

Esta metodología parece coincidir en algunos aspectos con lo que Yin (citado por Carazo, 2006, p. 174) describe como estudio de casos:

considera el método de estudio de caso apropiado para temas que se consideran prácticamente nuevos, pues en su opinión, la investigación empírica tiene los siguientes rasgos distintivos:

- Examina o indaga sobre un fenómeno contemporáneo en su entorno real
- Las fronteras entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes
- Se utilizan múltiples fuentes de datos, y

- Puede estudiarse tanto un caso único como múltiples casos.

La misma autora citando a Sarabia (1999) recuerda que este método es una metodología rigurosa que permite estudiar un tema determinado y observar los fenómenos desde múltiples perspectivas y no sólo desde una sola variable. Además, permite explorar en detalles el fenómeno y hacer notar nuevas señales que emerjan del mismo.

( ) la metodología cualitativa ha ido ganado un gran interés, dadas las posibilidades que presenta en la explicación de nuevos fenómenos y en la elaboración de teorías en las que los elementos de carácter intangible, tácito o dinámico juegan un papel determinante. Además, el estudio de caso es capaz de satisfacer todos los objetivos de una investigación, e incluso podrían analizarse diferentes casos con distintas intenciones (p. 175)

Algunos aspectos sobre la validez de esta metodología se pueden encontrar en (Quintanal, Garcia, Riesco, Fernández, & Sánchez, 2012):

- Captan la atención del lector.
- Pueden aportar información valiosa y profunda sobre una situación concreta.

Estos mismos autores resaltan la idea de la importancia de la creación de un marco teórico pues sin él los hechos serían desbordantes, convirtiéndose en una correlación de anécdotas.

Por otra parte, no hay que dejar de lado que se ha llevado a cabo lo que en contraposición al análisis de contenido se ha llamado análisis documental y que según Riesco (Quintanal et al., 2012, p. 127) “trata de representar el contenido del documento en una forma distinta del original con el fin de facilitar su consulta o localización posterior.”

Desde el punto de vista del análisis se ha tenido en cuenta el modelo que propone Fraile (2007) sobre metodologías de análisis del filme adaptándolo a las necesidades de este estudio.

## 4. Marco teórico

En este apartado se pretende contextualizar el objeto de la investigación. Para ello, haremos una revisión terminológica y bibliográfica del tema de estudio. El proceso consistirá en enfocar desde lo más general, la música en el cine, a lo más concreto: la música en la Cenicienta de Disney de la denominada “primera época dorada” y cómo se adecúan los diferentes recursos musicales con tal de adaptarse a un modelo de doble audiencia.

Como marco referencial se abordará en primer lugar la historia de la música creada como banda sonora para el cine desde la invención del sonoro y su evolución para luego centrar el estudio en la propia evolución de la música de Disney en su primera época.

Como segundo eje de este marco de referencia se tratará lo que en términos literarios se denomina “*the model reader*” y la utilización de un doble modelo (adult/child) del modo que se puede hablar de un enfoque dual (childist/adultist focus) en la terminología de Hunt (1991).

Para finalizar se citará algunos estudios sobre el impacto que en el oyente produce las modificaciones de *tempo* y modo referidos a la identificación con estados de ánimo. Ello ayudará a entender el uso que de la música se hace en este filme.

Se pretende pues, sintetizar en este marco teórico las líneas tangenciales o las zonas de intersección que tienen estos tres dominios: la música en el cine, las épocas en la filmografía de Disney

y la utilización de la música en sus filmes siguiendo el modelo de doble audiencia.

#### **4.1. El modelo de doble audiencia**

Se toma prestado el concepto de doble audiencia del correspondiente de doble lector modelo utilizado muy a menudo en la literatura infantil (Mínguez-López, 2012, p. 91). El desarrollo del concepto de lector modelo corresponde especialmente a Eco (1979) siguiendo las aportaciones de otros autores. Eco (1979, p. 72) define el lector modelo como: “El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que han de satisfacerse para que el contenido de un texto quede plenamente actualizado”.

Siguiendo esta definición se concluye que todo texto tiene un lector modelo al cual se dirige y en el cual, de manera más o menos consciente, el autor piensa a la hora de confeccionarlo. Esta elección suele condicionar muchas elecciones que van desde el vocabulario o la sintaxis que decide emplear, hasta la temática o el enfoque de la obra. Toda obra tiene un lector modelo y en el caso de la literatura infantil, en realidad se trata de dos: el niño y el mediador adulto.

Si se tiene en cuenta que la literatura infantil es, en general, un género mediado por un adulto que pone en contacto al lector con el libro, éste ha de contar también con el lector adulto y de manera más o menos evidente, se incluyan en él rasgos que traten de captar su aquiescencia. Si se tiene en cuenta como argumenta Mínguez-López (2012) que los dibujos animados son un ámbito de estudio de la

literatura infantil, no es extraño encontrar rasgos de esta en las obras de Disney. El más evidente es el del doble lector modelo, en este caso la doble audiencia modelo.

En el caso de la animación, se debe añadir al filtro que habitualmente ejercen los mediadores (adultos), el hecho de que los niños no pueden o no suelen acudir solos a las salas de proyección, con lo cual la asistencia a la proyección depende del adulto. De este modo, las películas de animación contienen en su mayoría un doble registro que trata de captar la atención y crear fidelidad también en el adulto.

Disney es sin duda el precursor de este tipo de comunicación que se podría decir que llega a su madurez con *Cinderella*. Hay que añadir que los cuentos tradicionales no estaban dirigidos específicamente a un público infantil sino genérico. En ese sentido, de alguna manera, este doble mensaje está ya implícito en las obras. La *Cenicienta* es un cuento sobre el triunfo de la virtud como nos recuerda Rossini<sup>3</sup> y ésta tiene una doble lectura. Desde el punto de vista infantil la moraleja es evidente: el buen comportamiento tiene su premio. Pero también desde el punto de vista adulto la visión del premio final (posiblemente la recompensa divina) ayuda a soportar la sumisión o el penar de esta vida.

Se podría decir que una de las contribuciones más importantes de Disney ha sido la de establecer una fórmula, no sólo narrativa como se verá, que aún a días de hoy sigue siendo un éxito. De hecho,

---

<sup>3</sup> Rossini llamó a su ópera *Cenerentola* o *il trionfo della virtù*.

desde entonces las películas de animación se suelen diseñar atendiendo al doble modelo de audiencia anteriormente referido en el cual siempre se encuentran personajes que “hablan” a uno u otro público de la misma manera que en el teatro clásico y la ópera, se solían incorporar también personajes cómicos que contrastaran la solemnidad de la trama principal.

Como ya se ha dicho, esta fórmula se define claramente en la *Cenicienta* de Disney usando, al menos, tres lenguajes diferentes. En primer lugar el lenguaje verbal: en la versión original, *Cinderella*<sup>4</sup> se dirige a su familia y al príncipe de manera totalmente diferente que cuando lo hace con los animalitos, que actúan simbólicamente como niños necesitados de cuidados y cariño. Habla con ellos en un tono muy maternal diferenciándolo de un tono mucho más formal cuando se dirige a adultos. Del mismo modo, el uso del doblaje de los personajes juega un rol determinante en la identificación de los personajes. En palabras de Wood (1996, p. 32).

( )The king uses an American accent while the minister speaks with a *high-class* British accent”. It is the same case of *Cinderella* and the Prince’s voices who reflects middle-American accents. In Wood’s opinion, it’s a way of Americanising the characters because the other voices also play a role in the action like the stepmother who speaks with an upper class, New England accent or the stepsisters, who speak with twangy New York accent in contrast with the well modulated voices of the main characters. The mice, instead, *speak* in a high-pitched pidgin, suitable to their status as colonized subjects of *Cinderella*’s benevolent reign.

---

<sup>4</sup> En el original en inglés.

En segundo lugar se destaca el tratamiento de la información visual que también va dirigido a esta doble audiencia adulto/niño. Los colores y la animación difieren en el uso que se les da en las partes de la historia enfocadas a niños o adultos. El patrón más realista de los escenarios se reserva a las tramas más “adultas” mientras que las tramas claramente orientadas a niños nos recuerdan a los clásicos de los dibujos animados como *Tom & Jerry*.

Si se ahonda en las características visuales se puede observar el tratamiento del color: los animales siempre están pintados en colores vivos y luminosos, mientras la familia política, aún vistiendo el mismo tipo de ropajes, aparece con decorados más sombríos y colores más suavizados. Además la figura de la *Cenicienta* está deliberadamente dibujada no como una muñequita al estilo *Blancanieves* sino como una señorita sexy, anunciando la creación de las heroínas Disney curvilíneas y claramente adultas. Desde el inicio del filme se pueden observar estas características con escenas de contenido muy sensual como el momento en que *Cenicienta* se cambia de ropa y queda desnuda sugerentemente tras un biombo.

Respecto de la música, parte fundamental de este trabajo, es deliberadamente tratada de dos formas muy diferentes: el comportamiento antropomórfico de los animales en la película está permanentemente acompañado de un tipo de música más descriptivo que en palabras de Wood (1996, p. 29) “was so well-received that it has become part of the standard formula”. Como contrapartida, las tramas más adultas poseen canciones de amor y letras relacionadas con el argumento principal y con componentes menos infantiles. De todos modos, parece ser que Disney descubrió

un posible nicho de consumo en el mercado infantil por lo que en todas las películas intenta crear alguna canción claramente dirigida a este mercado: en este caso parece un obvio ejemplo la canción del Hada Madrina *Bibbidi-Bobbidi-Boo*:

( ) for the first time, Disney made a huge profit from the film's soundtrack. The newly formed Walt Disney Music Company retained all rights (and the copyright) to songs used in its films. The wisdom of this strategy became evident when "Bibbity Bobbity Boo" became a hit. The luminous particles that accompany the Fairy Godmother's magic spell so enthralled Walt Disney that he asked his effects team to put more of it in the scene. The effect was known forever after as "Disney Dust." (Beck, 2005, p. 55)

## **4.2. La música de cine**

El término "música de cine" ha sido utilizado deliberadamente en este trabajo para denominar el origen y características de la producción sonora ligada al cine. Por otra parte el término "banda sonora" originalmente hacía referencia a todo el entramado sonoro que acompaña a las imágenes, es decir: diálogos, efectos de sonido y música, aunque en la actualidad refiere a la música que se oye en una película. En este trabajo se utilizará el termino banda sonora como referencia a la música creada *ex profeso* para la película tanto si tiene que ver con la acción dramática como si forma parte del *paisaje sonoro* o *soundscape* en la terminología inventada por R.M. Schafer (citado en Chion, 1998).

Según Cueto (1996) dependiendo tanto de el origen de la música como de la intención con la que fue creada o utilizada en el film, se usará la siguiente clasificación:

- a) **Música diegética:** Es toda aquella que forma parte de la acción dramática del filme y que por ello cuenta con la fuente sonora representada en la propia película. Por ejemplo, aparece un grupo de músicos tocando en un restaurante donde los protagonistas están cenando o suena la interpretación de una determinada canción en la radio o reproductor. Con todo, puede tratarse de música creada para la ocasión o no y que además tener relación directa con la trama o sencillamente formar parte del “decorado” sonoro de la escena.
- b) **Música incidental:** El término música incidental refiere al uso de la misma como “comentario” dramático pero sin tener justificación en la misma. Así pues la fuente sonora no aparece en el filme ni se supone que esté. Por ejemplo, los golpes de percusión que suenan cuando un protagonista de dibujos animados comienza a correr.
- c) **Cine musical:** El cine musical se encuentra en un espacio intermedio entre los dos anteriores ya que puesto que parte de la trama se desarrolla por medio de canciones y bailes se convertiría en cine diegético pues la propia canción se explica dentro de la trama. Por el contrario el acompañamiento orquestal debería considerarse música incidental. Esta ambivalencia es la que permite al autor una tercera clasificación posible de la música para cine.

Ahora bien, no hay que dejar de tener en cuenta que cualquiera de los dos primeros tipos de música según esta clasificación podría haber sido creada a propósito para la ocasión así como podría tratarse en algunos casos de obras clásicas o populares existentes y que se aprovechan para el filme.

### **4.3. Historia de las bandas sonoras**

La aparición de la música y las bandas sonoras no está ligada a la invención del sonoro sino que mucho antes ya se escribían obras para ser interpretadas de manera simultánea a la proyección. Parece cierto que en un principio se utilizaba un pianista que iba, de manera improvisada, haciendo glosas que reflejaban o que, de algún modo, describían la acción o las emociones que aparecían en la pantalla. Tanto fue así que incluso llegaron a editarse las partituras. Por su parte, Chion (1997) asegura que la música que se oía podía ser interpretada en directo por un número variable de músicos e incluso a veces con cantantes que se sincronizaban con la acción de la imagen. Normalmente el repertorio consistía en la interpretación de fragmentos de temas clásicos encadenados que se elegían dependiendo de la acción cinematográfica. No obstante, en 1908 una sociedad de producción francesa llamada *Filme Art* realizó el encargo de la creación de la música del filme *L'assassinat du Duc de Guise*<sup>5</sup> (Bargy & Calmettes, 1908) a un compositor tan renombrado como C. Saint-Saëns (Chion, 1997). Del mismo modo y casi simultáneamente en Rusia Ipolítov-Ivánov recibe el encargo de

---

<sup>5</sup> El asesinato del Duque de Guise

componer la banda sonora para el filme histórico-épico *Stenka Razine*<sup>6</sup> (Romashkov, 1908). Ambas dos fueron partituras específicamente creadas para ser interpretadas durante la proyección al igual que las bandas sonoras actuales. Curiosamente ambas fueron estrenadas en 1908.

No sólo en Europa sino también en Estados Unidos parece aceptado que la interpretación simultánea a la proyección por parte de conjuntos instrumentales más o menos numerosos de partituras originales era una costumbre que se mantuvo, a pesar de los costes, durante muchos años.

Tras la invención del cine sonoro se potenció este nuevo campo en la composición musical ligada a la producción cinematográfica. Aunque en un principio se simultaneó la composición específica con la interpretación de clásicos más o menos adaptados, con el paso del tiempo la creación de música para cine derivó en un género propio. No sería aventurado afirmar que las actuales bandas sonoras de los videojuegos son herederas de este género de música para cine y que se han nutrido de la experiencia de décadas de producciones musicales destinadas al mundo audiovisual.

---

<sup>6</sup> Película del director Ruso Vladimir Romashkov. Aún siendo cine mudo, Ipolítov Ivánov recibió el encargo de componer una banda sonora para ser interpretada por la orquesta en el momento de la filmación.

#### 4.4. La música en el cine de animación

La música y la animación han ido siempre de la mano desde que Walt Disney filmara *Steamboat Willie* en 1928. En realidad la música no sólo significaba un acompañamiento para la animación sino que se convirtió en un elemento necesario para vender la película al público y a la industria de la animación. En 1928, con el inicio del cine sonoro, la novedad era el uso de los diálogos como elemento habitual y sin embargo en esta película no aparecen. Por el contrario, lo que sedujo al público fue la idea de que aquellos personajes dibujados, incluso los objetos se movieran de forma sincronizada con la música. Según Maltin (1993) en todo ello residía el encanto de *Steamboat Willie* y fue la razón de que los trabajos de animación posteriores de Disney y sus competidores adoptaran esta característica sincronización.

Independientemente de su relación con la animación probablemente la música en género de cine es la música más cautivadora del siglo XX. Como afirma Strauss (2002, p. 5) “Cartoon music is among the most engaging and experimental forms of the twentieth-century music, exploring the more outrageous extremes of instrumentation, rhythm, and non-musical sound”. Y en palabras de Curtin<sup>7</sup> de un modo mucho más sintético y contundente “If you can write for animation you can write for anything” (L. Maltin, Goldmark, & Taylor, 2002, p. 5)

---

<sup>7</sup> Hoyt Curtin fue compositor de algunos filmes de animación clásicos de Hanna-Barbera como *The Flintstones* (*Los Picapiedra*) o *Scooby-Doo*.

Aún más, y siempre según el mismo Strauss, es un género donde los cambios súbitos y rápidos de *tempo*, el inusual uso de efectos instrumentales, la percusión experimental, citas post-modernas, acordes de choque y cambio de estilos musicales son no solo habituales sino de rigor. En este lenguaje las risas recaen en el hecho de pervertir el sonido respecto de las expectativas que se tienen. Desde las estrambóticas tomas de Liszt o Rossini cuando una mosca aterriza en la nariz del director de orquesta hasta los solos de *free-jazz* que ciertos perros tocan sobre las cabezas de otros, en ellas se pervierte el orden natural esperado en un concierto o en el comportamiento de dichos perros. Sólo hace falta experimentar con ver un filme de dibujos clásicos de *Tom y Jerry* o de *Bugs Bunny* sin sonido para advertir que insulsos quedan los *gags* y la cantidad de expresividad perdida por la falta del mismo.

Así pues, se puede comprobar que en la música del cine de animación es posible encontrar un eclecticismo real a la hora de combinar estilos de música:

In one cartoon you can hear everything from a fragment of Beethoven to a Tin Pan Alley tune by Harry Warren and Al Dubin from the latest Busby Berkeley musical. Looking back at them today, they comprise a sort of catalog of contemporary Hollywood music as well as a primer on the most effective and dramatic themes from the great masters.

(L. Maltin et al., 2002, p. 117)

La experimentación y el vanguardismo de la música para dibujos animados ha ido ganándose el respeto y, cada vez más, ser reconocida como arte. Tanto es así que probablemente en las décadas de los 30 y 40 el cine de acción adoptó algunos de los

recursos del cine de animación como por ejemplo la frenética música y ritmo pleno de adrenalina para las escenas de acción.

Por pura necesidad, el cine de animación y especialmente los cortometrajes, tuvo, al igual que Wagner con la ópera, que reinventar el género de las bandas sonoras. La acción se desarrolla en una décima parte de tiempo que en un largometraje con lo que los temas debían evolucionar y llegar a sus resoluciones de manera apresurada. Sencillamente la música compuesta para este medio tenía que ser mucho más explícita que la pensada para los filmes en vivo.

Ello marcó un inicio de un nuevo lenguaje en esta primera etapa dorada del cine de animación e incluso acuñó nueva terminología como el *mickey-mousing*<sup>8</sup> que refiere a la perfecta sincronización entre música y acción de tal modo que la música por si refuerza descriptivamente la misma. En palabras de Goldmark: (citado por Taylor, 2005, p. 23)

It is too simplistic to describe cartoon music as creating a musical version of the story, however they scored; they added speed to downward falls, pain to the anvils on the head, amorous impact to the love stricken, and swing to every last dance sequence that came across their respective desks. Since cartoon characters can, by definition, do things that we can't (or shouldn't) do, the music exaggerates and celebrates that difference. Cartoon music does more than simply add life to cartoons—it makes cartoons bigger than life.

---

<sup>8</sup> O mickeymousing

De cualquier modo, parece que la composición de partituras para el cine de animación no ha sido hasta muy recientemente considerada ni por los estudiosos académicos ni por el público en general. De hecho, los grandes compositores de la época dorada como Carl Stalling<sup>9</sup> permanecen en el olvido si se comparan con los grandes nombres de la composición para cine como Max Steiner<sup>10</sup>. Es más, si esta música ha sido considerada históricamente en uno de los escalones más bajos de la jerarquía de todo el engranaje cinematográfico, parece que la música para el cine de animación no conseguía tener mayor consideración que un simple divertimento y distracción. Así pues, el olvido por parte de la academia (tomando el término como referencia a los estudios académicos y no a la Academia de Hollywood) ha generado una prácticamente total ausencia de crítica en la forma y elaboración. Ello se ha convertido en un arma de doble filo: por una parte, ha dotado al género de gran libertad creativa que, por otro lado, ha impedido recibir un *feedback* necesario para la evolución del lenguaje más allá de la pura inspiración o talento creativo.

---

<sup>9</sup> Carl Stalling fue durante veinte años el responsable de la composición de las innovadoras bandas sonoras de los filmes de Walt Disney desde finales de la década de los 20.

<sup>10</sup> Max Steiner aún siendo de origen austriaco y contemporáneo de la familia Strauss, trabajó en los EEUU y adquirió una gran fama por sus composiciones en primer lugar para el teatro y el teatro musical de Broadway y posteriormente por musicar grandes superproducciones como King-Kong o Cimarron entre otras.

## 4.5. Filmografía de Disney hasta 1950

There's a terrific power to music. You can run any of these pictures and they'd be dragging and boring, but the minute you put music behind them, they have life and vitality they don't get any other way.

Walt Disney

En el estudio realizado se puede determinar que la clasificación por épocas en la producción cinematográfica de Walt Disney no responde única y exclusivamente a aspectos técnicos o estilísticos sino también a la realidad histórica que vivió el creador. Así pues, sería posible analizar su obra comparándola con la realidad económica de la Gran Depresión, con la Segunda Guerra Mundial o con el desarrollismo económico de los años cincuenta.

Del mismo modo, se podría tener en cuenta el proceso de creación de la compañía y de cómo la expansión de ésta mediatizó las futuras producciones e influyó en los posicionamientos estéticos de las mismas. Aquí se hace necesario reseñar la existencia de un antes y un después a la creación del primer *Disneyland* en 1955. Este hecho determinó la conversión de una compañía basada en la creación audiovisual a un *holding* del entretenimiento que diversificó totalmente su actividad económica en elementos como la venta de productos de la firma, viajes, turismo, etc. Con todo ello hay que decir que Disney Merchandising se fundó en 1928, demostrando la visión de empresa global que poseía Walt Disney. Por su parte, la creación de Disney Channel en 1983 también generó otro cambio de rumbo a la compañía conformándola en la franquicia global que es en la actualidad.

No es pretensión de este trabajo hacer un estudio de la compañía sino determinar las diferentes etapas creativas por las que pasó quien fue, al menos durante los primeros 30 años el principal autor, el propio Walt Disney. Por todo ello, en este trabajo se ha reducido el estudio al periodo anterior al estreno de *Cinderella* en el año 1950 (Geromini, Luske, & Jackson).

Sus comienzos se enmarcan en el mundo de la publicidad en 1919<sup>11</sup> en la que trabajaba en la realización de anuncios para los comerciantes locales y donde se inicia en la técnica de la animación. Al poco tiempo se independiza y comienza a crear los NEWMAN'S LAUGH-O-GRAMS, viñetas y anuncios para el Newman's Theater. En 1922 cambia a un estilo de animación más sofisticado y más teatral creando la LAUGH-O-GRAMS Inc. Tras fundar esta compañía y contratar un grupo de animadores, comienza una serie de parodias de cuentos populares como *La Cenicienta*, *El Gato con botas* y otras muchas. Las características de esta época se podrían resumir en:

- Dibujos en blanco y negro utilizando o simulando los recursos de cámara del cine mudo contemporáneo (fundidos en negro, rótulos explicativos) ganando en sofisticación y en detalle según avanza la serie.
- Música sincronizada la mayoría de veces simulando al pianista que tocaba en directo. Estilos de música ragtime.

---

<sup>11</sup> Kansas City Films Ad Company

*Aproximación al concepto*

- Cuentos populares tratados generalmente de manera irreverente.

En la relación siguiente se puede observar la gran actividad que tuvo la empresa en solo dos años:

*Tabla 1: Títulos de la primera época de Disney.*

<b>1921</b>	Newman Laugh- O- Grams
<b>1922</b>	Little Red Riding Hood
<b>1922</b>	The Four Musicians of Bremen
<b>1922</b>	Jack and the Beanstalk
<b>1922</b>	Jack the Giant Killer
<b>1922</b>	Goldie Locks and the Three Bears
<b>1922</b>	Puss in Boots
<b>1922</b>	Cinderella
<b>1922</b>	Tommy Tucker's Tooth
<b>1923</b>	Alice's Wonderland

Debido a problemas financieros y de distribución la empresa quebró al poco tiempo. Este tiempo de espera le proporcionó la oportunidad

de realizar un episodio piloto de *Alice's Wonderland* con el que fue a Hollywood para un nuevo comienzo.

Sus antiguos colaboradores se mudan a California para comenzar con la serie de "Alice" en los nuevos estudios. En ella se comienza a experimentar con la mezcla de actores reales (Alice) en espacios y personajes animados. Realizó 62 cortometrajes de esta colección (uno, dos o tres por semana) todos ellos mezclando a la protagonista real con los espacios y personajes de animación. Son cortos en blanco y negro y mudos pero con ingenio en el tratamiento y en la realización:

In this reel, the first of a series produced by Walt Disney and distributed in the state by M.J. Winkler, clever use is made of photography and cartoon work in combination. There is considerably novelty in which this is handled, the photographed characters and cartoon characters working together against a cartoon background; there are also a number a of scenes in which straight camera work is employed. A pretty and talented little tot, Alice, is the featured player, and she will make a hit with almost any audience

Publicado en *Moving Picture World* 10 de Mayo de 1924  
(Maltin & Beck, 1987)

En esta época, Disney ya no dibujaba él mismo sino que se dedicaba a coordinar un grupo de talentosos dibujantes encabezados por Ub Iwerks a los que permanentemente estimulaba para que fueran más y más atrevidos.

En la época de *Alice* ya estaba preparando la serie *Oswald the Lucky Rabbit* que se presentó en la prensa como el rival de los otros

animales protagonistas de series o películas de animación convirtiéndose de nuevo en un referente en el mundo de la animación. Tanto desde el punto de vista del sentido del humor como en la investigación de nuevos recursos visuales, la producción de Disney se convierte, una vez más, en un referente en el mundo de la animación.

En aquellos tiempos la animación no dejaba de ser una actividad de segunda clase en la industria cinematográfica; algo que se proyectaba como propina en los estrenos de cine y que no tenía casi ningún valor por si mismo. El hecho de tener conciencia de esta situación hizo que Disney intentara revolucionar el género para convertirlo en un producto con entidad propia por el que el público pagara sin necesidad de acompañarlo de nada más.

Hay una serie de circunstancias que determinan su carrera. El primero de ellos es la pérdida de los derechos sobre *Oswald*. Ello le llevó a crear *Mickey Mouse* y no volvió a vender los derechos de autor de los personajes. Los dos primeros capítulos de *Mickey* no tuvieron demasiado éxito pues era demasiado parecido a *Oswald* pero con el estreno de *The Jazz Singer*<sup>12</sup> las cosas cambiaron. Disney creó *Steam-Boat Willy*, es decir la primera película de animación con sonido sincronizado:

“Out of the possibilities of sound synchronization a world of sound must be created, as refined in abstraction as the old silent art, if great figures like Charles Chaplin are to come again. It is no accident that of

---

<sup>12</sup> Primera película sonora de la historia.

all the comedy workers of the new regime the most attractive, by far, is the cartoonist Disney. The nature of his material forced upon him something like the right solution. Making his sound strip first and working his animated figures as a counterpoint to the beat of sound, he has begun to discover those ingenious combinations which will carry on the true tradition of film comedy.

d) Grierson 1935 (citado en Maltin & Beck, 1987, p. 35)

Con estas nuevas características se encadenan los éxitos de animación y la experimentación con música de todo tipo. Se convierte en un adelantado a su época y se recuerdan títulos que con el paso del tiempo se han convertido en hitos del cine de animación<sup>13</sup>.

Otro hecho fundamental es que Carl Steling comienza a trabajar en la empresa y aporta la experiencia de haber sido músico acompañante en las salas de cine en las películas mudas. Aporta las ideas musicales para *The skeleton dance* y comienza con las *Silly Symphonies*<sup>14</sup>.

En dos años Mickey se convierte en una celebridad nacional y el impacto mundial del icono no tenía precedentes con lo que ya no se le consideraba una animación más. De hecho, Disney recibe un premio especial de la academia en 1932 por esta creación. Se

---

<sup>13</sup> No se pretende en este trabajo repasar toda la vida profesional de Disney pero cabe mencionar que con *The skeleton dance* se abre una nueva vía en la utilización de la sincronización y el uso de la música: convertir en imágenes música ya creada. Un auténtico éxito y uno de los mejores cortos de animación de la historia.

<sup>14</sup> Las *Silly Symphonies* se convierten en un éxito de taquilla durante más de seis años.

sucedan muchos estrenos de cortos animación, algunos auténticos éxitos<sup>15</sup>, mientras aparecen nuevas innovaciones como el *technicolor* hasta el estreno en 1937 de *Snow White<sup>16</sup> and the seven dwarfs*.

A continuación se relacionan la producción de largometrajes de Disney hasta 1950 con el título original, el título con el que se proyectó en España y el año de estreno (encontrado en *disneymovielist*):

*Tabla 2: Largometrajes estrenados por Disney hasta 1950*

<b>Snow White and the Seven Dwarfs</b>	Blancanieves y los siete enanitos	1937
<b>Pinocchio – Pinocho</b>	1940	
<b>Fantasia</b>	Fantasia	1940
<b>Dumbo – Dumbo</b>	1941	
<b>Bambi</b>	Bambi	1942
<b>Saludos Amigos</b>	Saludos amigos	1942
<b>The Three Caballeros</b>	Los tres caballeros	1944
<b>Make Mine Music</b>	Música maestro	1946
<b>Fun and Fancy Free</b>	Las aventuras de Bongo, Mickey y las	1947

---

<sup>15</sup> Los tres cerditos (The Three Little Pigs) y especialmente la canción Who's afraid of the big bad wolf? (¿quién teme al lobo feroz?)

<sup>16</sup> Blancanieves y los siete enanitos.

judías mágicas		
<b>Melody Time</b>	Tiempo de melodía	1948
<b>The Adventures of Ichabod and Mr. Toad</b>	La leyenda de Sleepy Hollow y el Sr. Sapo	1949
<b>Cinderella</b>	La Cenicienta	1950

Se puede asegurar que en el intervalo de tiempo que va desde *Steam-Boat Willy* al estreno de *Snow White* (1928-1937) se produce una extraordinaria evolución técnica en el cine de animación pasando de la “prehistoria” tecnológica al siglo XX en tan solo 9 años. Con *Cinderella* ya se ha realizado la evolución total del género, donde ya no sólo se dibuja el movimiento sino también la psicología de los personajes:

Lady Tremaine (expertly animated by Frank Thomas) has promised the hapless girl that she can attend the ball if she can find attire more suitable than her dowdy housedress. When Cinderella displays the gown to Tremaine and the ugly stepsisters, the girls recognize the material as scraps from their old clothing— thanks to Lady Tremaine’s sharp eye—and demand they be returned, literally ripping the dress off Cinderella’s back. The camera lingers on Lady Tremaine’s smug, sadistic smirk. The cruelty and pathos of this scene is almost painful to watch (Beck, 2005, p. 55).

En definitiva, se convirtió en la versión cinematográfica de la *Cinderella* más popular (hasta el momento se habían estrenado 17) y que más ha aportado al imaginario colectivo. Como asegura Beck (2005, p. 55) “The movie boasts many fine scenes that leave an impression even after a single viewing”. Al final Disney cumplió un deseo guardado más de 10 años (el primer intento de largometraje de la *Cinderella* fue en 1940) y el filme fue un éxito rotundo recaudando sólo en taquilla 85 millones de dólares<sup>18</sup>.

#### **4.6. Efecto de la música en la apreciación emocional**

Es curioso como Disney y los compositores de la ópera ya sabían todo lo que sigue a continuación Y lo expresaban.

There is nothing in the world that will make people cry or make them laugh as quickly as music. Nothing can take its place in a movie. But it must go along with the story to heighten it. Music daren't assume first place or it is bad for the film. Alfred Newman (sic), 1937 (citado en Wierzbicki, 2008, p. 150)

The choices as to which kind of music to use, and how to work the music into a film, were dictated by the directorial thought processes that culminated toward the end of the 1930s in the “excessively obvious” classical-style. With compelling yet absolutely unambiguous

---

<sup>17</sup> Hay 38 versiones cinematográficas anteriores. La primera de 1898.

<sup>18</sup> Como ya se ha dicho también se comercializó la banda sonora que reportó, por primera vez, una gran cantidad de ingresos durante muchos años posteriores. Aún hoy sigue estando sujeta a royalties.

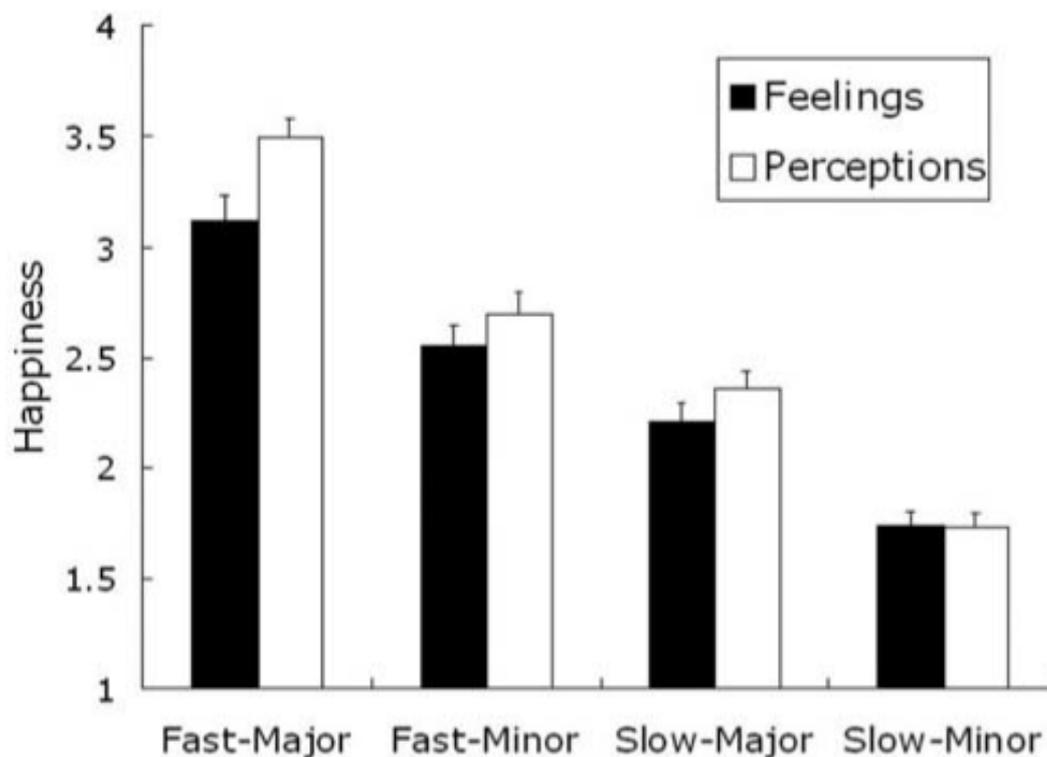
storytelling being the goal of this burgeoning cinematic style, extra-diegetic music came increasingly to the fore as directors, in consultation with their editors, applied the “finishing touches” to their filmic constructions. (Wierzbicki, 2008, p. 155)

Algunos estudios recientes sobre el efecto que la música produce sobre la comprensión de las emociones en los filmes demuestran el papel tan activa que tiene las mismas:

( ) the relationship between polar emotions joy (pleasant, high arousing, proactive) and sadness (unpleasant, low arousing, passive) is quite different from fear (unpleasant, high arousing, defensive) and anger (unpleasant, high arousal, offensive). Having in mind that anger and fear are opposite in only one aspect (behavior: offensive-defensive), while joy and sadness are polar in all three aspects (hedonic tone, arousal and behavior), it is not unusual that angry music can easily induce the feeling of fear, while joyful music will never induce the sadness! (Pavlović & Marković, 2011, p. 87)

Otros como el de Hunter, Schellenberg, and Schimmack (2010), establecen la relación entre los cambios de modalidad y *tempo* sobre la percepción de las emociones (ver gráfico):

Gráfica 1: Relación entre tempo y modo con respecto de la percepción de los sentimientos de felicidad. (Hunter et al., 2010, p. 51)



En él se realizaron pruebas con 32 oyentes donde cada uno de ellos categorizó los estímulos de acuerdo a seis parámetros diferentes (sentimientos de felicidad, sentimientos de tristeza, percepciones de felicidad, percepciones de tristeza, me gusta y no me gusta). Se les sometió a la escucha de fragmentos (en algunos casos conocidos) en los que se hicieron significativos cambios en la velocidad o sencillamente cambio de modo (de Mayor a menor):

Significant main effects confirmed that perceiving responses tended to be higher than feeling responses, and that ratings of happiness (felt or perceived) were generally higher than ratings of sadness. A significant

two way-interaction between emotion and tempo confirmed that ratings of happiness (felt and perceived) were elevated for excerpts presented at fast tempi whereas ratings of sadness were elevated for excerpts presented at slow tempi. Similarly, the interaction between emotion and mode confirmed that ratings of happiness were elevated for excerpts in major mode whereas ratings of sadness were higher for excerpts in minor.

Respecto a como los niños interpretan los cambios en velocidad o en modo se producen efectos similares a los que se producen en los adultos:

( ) affected children's interpretations of emotion in music. Familiarity did not significantly affect children's or adults' emotional interpretations of the musical stimuli. Adults rated unfamiliar, fast songs as slightly less happy than familiar, fast songs, but this effect was only marginally significant. In this study, it appears that children were able to base their affective judgments of the stimuli on tempo alone, suggesting that tempo affects children's interpretations of emotion in music more than familiarity. One reason why tempo may be particularly salient to children could be the relationship between speed in human behavior (e.g., rate of speech) and the expression of emotion. Just as fast songs tend to be perceived as happy, a faster rate of speech is often exhibited when people are excited or overly joyful. In clinical terms, rapid speech is a symptom of mania. Furthermore, psychomotor retardation, including slowed speech and body movements, is a symptom of a major depressive episode (American Psychiatric Association, 2000). Children may be generalizing this association between speed and emotion to their judgments of music (Mote, 2011, p. 621).

*Aproximación al concepto*

Otros estudios como el de Cohen, MacMillan, and Drew (2006) intentan explicar el papel que juegan la música en comparación con el habla o los efectos especiales en el nivel de enfrascamiento o ensimismamiento en un filme.

## **5. Análisis y clasificación de la música de la Cinderella**

En la versión electrónica de este documento almacenada en el cd adjunto se puede acceder a los bloques de vídeo en los que se ha dividido el original con tal de hacerlo más accesible.

Con motivo de poder analizar la música de la banda sonora de la *Cinderella* de Disney se procederá a continuación a una clasificación de las músicas que aparecen en el filme atendiendo a los siguientes criterios:

- a) Teniendo en cuenta el origen o fuente de emisión de la música.
- b) Según su articulación conceptual.
- c) Desde un punto de vista formal.
- d) Atendiendo al modelo de audiencia al que va dirigido.

Respecto del primer criterio de clasificación cabe apuntar que la estructura del filme responde a la del cine musical en el que parte del argumento discurre, como pasa en la ópera, a través del texto de las canciones o los bailes que se llevan a cabo. Así pues, se podrían considerar todas la secciones donde algún personaje se expresa mediante el canto como música diegética aunque no así la audición de la orquesta que acompaña estos momentos que se consideraría como música incidental. Por ello y atendiendo a estos criterios se clasificará como género musical cuando se produzca esta

simultaneidad entre música diegética e incidental. Esto ocurre prácticamente en casi todas las canciones y bailes del filme (sólo hay dos ocasiones donde la orquesta o instrumentos aparecen en la escena).

Desde el punto de vista de la articulación formal se observa si la música juega un papel de paralelismo (música empática) “donde el carácter de la música apoya sincrónicamente el desarrollo de la acción” (Fraile, 2007, p. 530) o si por el contrario la música tiene un rol autónomo actuando como contrapunto o contraste (música anempática).

Otro de los enfoques de análisis es el de realizar un acercamiento formal a la banda sonora y sobre todo la utilización de estos aspectos con respecto de la expresividad. Es decir, cómo estas decisiones técnicas se convierten en elementos imprescindibles en algunos casos para entender mejor la trama o en potenciadores de la expresión en otros. Para ello, se ha analizado el estilo musical, el uso de la instrumentación (aspecto este capital) el empleo de formulas melódicas de identificación (*leitmotiv*) el tema o la variación.

El último criterio de clasificación gira alrededor del objeto de estudio de este trabajo y con él se pretende disponer de la información cuantitativa referente al metraje donde se puede observar inequívocamente el público potencial al que va dirigido.

Con motivo de realizar las mediciones han sido considerados los títulos de crédito iniciales como parte de la película pues comienza en ellos la explicación de la trama mediante un coro introductorio. No así los créditos finales pues no forman parte de la historia. Así, hay

que tener en cuenta que los efectos especiales no se han considerado como música. En el siguiente gráfico se observa la proporción entre la presencia y la ausencia de la música:

*Gráfica 2: Relación entre la presencia y la ausencia de la música.*



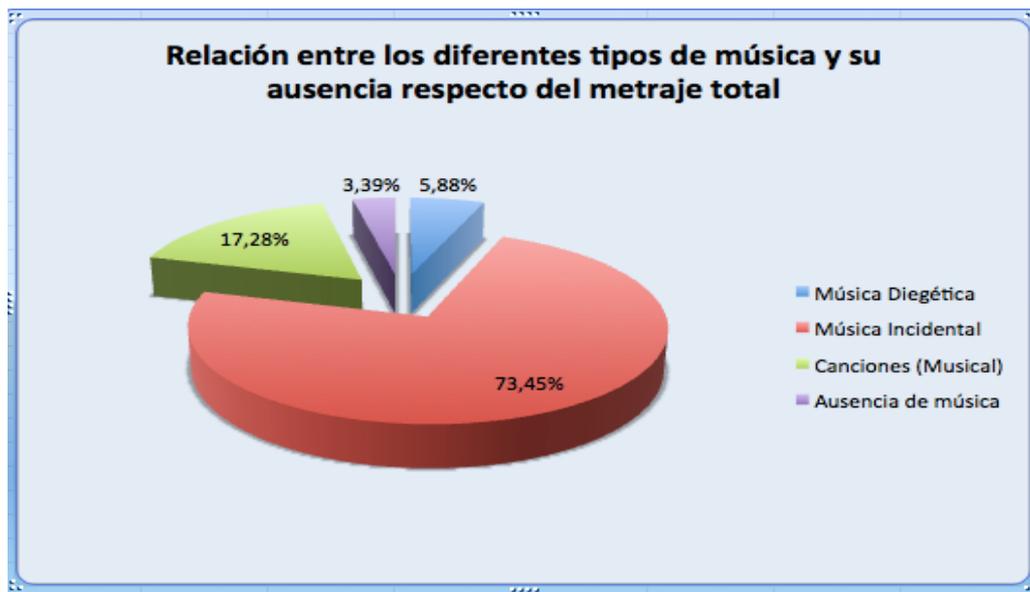
De un total de una hora, 14 minutos y 16 segundos del filme solo 2 minutos y 31 segundos son silentes respecto a la música. Por tanto, se puede concluir que la su presencia respecto del metraje total (un 96.61 %) es muy significativo y da cuenta de la importancia que para Disney tenía la inclusión de la música como parte fundamental de la creación. Al mismo tiempo habría que señalar que la disposición de los “silencios” musicales está claramente intencionada bien con la creación de tensión dramática o con la pretensión de remarcar el texto.

Respecto del reparto de tiempos contando los diferentes tipos de música y de silencio sólo es necesario estudiar la gráfica 3 para identificar rápidamente cuál es la proporción entre silencio y

*Aproximación al concepto*

cualquiera de los tipos de música utilizados atendiendo a la clasificación de Cueto (1996):

*Gráfica 3: Relación porcentual entre los diferentes tipos de música y ausencia de la misma según la clasificación de Cueto.*

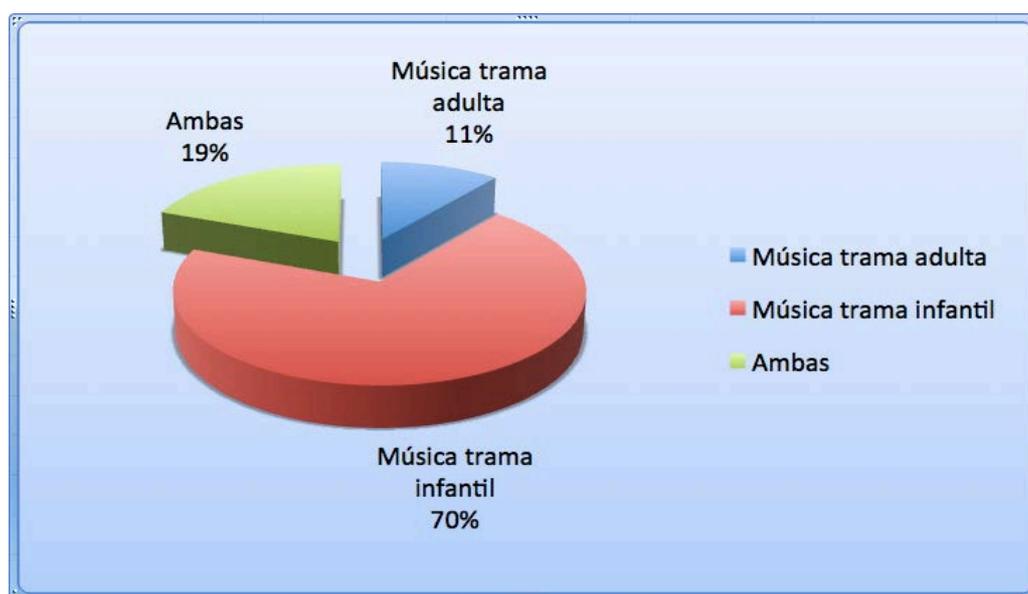


Se puede advertir en ella que el silencio tiene reservado un nada despreciable proporción y una utilización muy conseguida generando los momentos de máxima tensión.

## 5.1. La música incidental

Como se puede observar en la gráfico siguiente, el porcentaje mayor de la banda sonora está reservado a la música incidental:

Gráfica 4: Relación porcentual entre los diferentes tipos de música según la clasificación de Cueto.



Así pues, de un total de una hora, 11 minutos y 45 segundos de película musicados, 54 minutos y 33 segundos pertenecen a este segmento, lo que supone un 76,03 % del total de música creada para la película. Ello da cuenta de la importancia y el peso que representa este tipo de música y el soporte dramático que genera en el filme. Por tanto, se encuentran momentos donde la música tiene un grado de descripción muy alto, generalmente relacionado con la acción para subrayar el carácter de la misma. Por ejemplo, se pueden encontrar momentos donde se representa el sentido del movimiento de subida o bajada del protagonista de la acción con melodías e incluso escalas que suben o bajan pretendiendo imitar el mismo. Se

puede encontrar música de carácter tan descriptivo de la acción que acaba siendo *mickeymousing*<sup>19</sup>.

Por otra parte cabe remarcar que la inclusión de citas y de los *leitmotiv* principales de los personajes se realiza, bajo nuestro punto de vista, muy afortunadamente dándole a toda la banda sonora una gran sensación de unidad y coherencia. Al mismo tiempo se convierte en un divertimento y muestra de virtuosismo compositivo por parte de los creadores de la banda sonora.

## **5.2. Las canciones de la Cinderella**

Tal y como se puede observar en la gráfica 3 o 4, el segundo lugar en cuanto a proporción de tiempo utilizado en la película es la música del género “musical” entendiendo esta redundancia como la identificación con el estilo Teatro Musical de Broadway<sup>20</sup>. La importancia de las canciones, aún siendo identificables con el género del musical, parece tener una magnitud menor desde el punto de vista del metraje, sobre todo comparándolo con el rol que juega la música incidental. Sólo un total de 12 minutos y 50 segundos de la banda sonora está reservado a momentos donde los protagonistas cantan, lo cual no parece un porcentaje muy alto; máxime teniendo en cuenta que, al igual que en la ópera moderna<sup>21</sup> se utilizaban las

---

<sup>19</sup> Como ya se ha explicado el término se acuñó a partir de los dibujos animados de Mickey Mouse en los que se empezó a realizar tales ejercicios de sincronización de la música que se convierten en auténticas descripciones del movimiento de los personajes.

<sup>20</sup> A partir de ahora musical.

<sup>21</sup> Especialmente a partir de Rossini.

*arias* para el desarrollo de la acción dramática, en los musicales se reservan los momentos de mayor carga sentimental para a través de las canciones hacer progresar el argumento o definir el estado de ánimo del protagonista.

La primera canción que aparece en la película se trata de un vals<sup>22</sup> lento y sirve para presentar a la protagonista y, pese a lo desgraciado de su vida, definir el carácter optimista y vital que posee. Para ello, el texto y el carácter amoroso de la canción *A Dream is a Wish your Heart Makes* es especialmente afortunado tanto melódicamente como desde el punto de vista de la letra de la canción. Al mismo tiempo anuncia una posible resolución de la trama (por otra parte conocida por todos) e introduce un nuevo *leitmotiv* que se desarrollará en otros momentos de forma incidental. Este hecho ocurre como se observará más adelante con todos los motivos claramente reconocibles. Existe una variación de *tempo* para pasar a ser un vals rápido.

El segundo momento lírico comienza con un fragmento diegético donde la familia política interpreta cantando *Oh! Sing, Sweet Nightingale* con acompañamiento de piano y la flauta (ejecutados por las propias protagonistas) mostrando la poca habilidad y musicalidad de estos personajes. A continuación, se funde con la bella voz de la *Cinderella* que ya viene acompañada, como la mayoría de veces en el cine musical, por una música no diegética pues la orquesta no está justificada dentro de la acción de la película. En esta sección se establece claramente por medio de la música el antagonismo

---

<sup>22</sup> Ver anexo. Posición minuto 4:24 del bloque 1.

bondad-maldad entre los personajes y cómo ello va asociado a la virtud o al ridículo respectivamente. Al mismo tiempo aparece por primera vez el recurso de oír otras líneas melódicas que no ocurren en la realidad. Se oyen dos voces más de la *Cinderella* de manera homofónica mientras se ve reflejada la imagen de la protagonista en las burbujas de jabón. Se podría entender que éstas están en la imaginación de la protagonista y la película nos hace partícipes de su intimidad.

La siguiente canción, que recuerda a la de los 7 enanitos de Blancanieves<sup>23</sup>, está interpretada principalmente por los ratones dibujados con claras características antropomórficas como son el lenguaje o los ropajes. Esta canción se titula *The Work Song*<sup>24</sup> aunque también se le conoce por *Cinderelly* que es la manera en la que se dirigen los ratones a *Cinderella*. En este punto aparece un recurso muy típico en el mundo anglosajón como son las *nursery rhymes*<sup>25</sup> y que ayudan a dotar toda la canción de un carácter claramente cómico. Al mismo tiempo la voz “pitufeada”<sup>26</sup> de los personajes aumenta, más si cabe, el carácter ligero del tema.

---

<sup>23</sup> *Snow White* en el original en inglés. En realidad la intención de la *Cinderella* era volver al modelo tan exitoso que se había utilizado con *Blancanieves*.

<sup>24</sup> Ver anexo. Posición minuto 00:54 del bloque 3.

<sup>25</sup> Rimas infantiles. Este recurso es muy utilizado en los países de habla inglesa y se entiende como la manera en la que los niños entran en contacto con la literatura. Generalmente antes de aprender a leer ya tienen memorizado un gran repertorio de éstas. Véase en el anexo la relación de *nursery rhymes*.

<sup>26</sup> Término utilizado en español por los técnicos de sonido para definir el efecto que se produce en la voz al aumentar mediante recursos técnicos y tecnológicos la frecuencia con tal de subir el tono. El efecto resultante es una voz muy característica y similar al de estos personajes.

El posterior fragmento relacionado, de algún modo, con la tradición del cine musical es la aparición del Hada Madrina. En él vuelven a repetirse algunas de las características ya comentadas para los momentos cómicos. Una voz nada lírica de la protagonista junto con interrupciones para introducir más *nursery rhymes* en función de hechizos mágicos. Un uso deliberado de la no afinación mezclado con un cuasi recitado vuelven a dotar a todo el pasaje de una ligereza lírica totalmente alejada de la temática amorosa y optimista (*dreams come true*) de la *Cinderella*.

Se podría decir que estas dos canciones cumplen el papel reservado al dúo cómico en las zarzuelas y operetas convirtiéndose en un contrapeso de la acción dramática a la vez que generan espacios de optimismo en un argumento hasta el momento nada amable.

El último momento lírico está reservado a la protagonista de la historia que una vez ha encontrado al príncipe canta (más bien permite al público escuchar su mente ya que claramente no mueve la boca) un vals amoroso que conecta con la primera canción (que también es un vals lento) y cierra el círculo. Curiosamente se añade una segunda voz (la del príncipe) que tampoco se ve en ningún momento cantando. Este hecho puede simbolizar la perfecta unión de las dos almas desde el primer momento que se han visto y pretende confirmar al público el primer mensaje que se ha dado al principio de la película: *dreams come true*.

Hay que prestar especial atención a las intervenciones corales bien por el papel que juegan dentro de la historia o por el rol de conciencia pública que en algunos momentos se establece. Se

puede afirmar que el coro no interactúa con los protagonistas sino que forma parte o bien de la narración explicando partes de la historia, por ejemplo en el inicio de la película, o actuando al modo de los coros del teatro griego hablando al espectador. Durante la película actúa como acompañamiento con *boca chiusa*<sup>27</sup> al modo de acompañamiento instrumental o bien describiendo la situación de *Cinderella*.

### **5.3. La música diegética**

Respecto de la música diegética decir que, aunque presente y claramente identificable, en este caso no pasa de tener un papel anecdótico respecto de la música incidental. Según se puede ver en la gráfica 3 sólo un 5,88 % del total de la banda sonora se puede considerar así. Por tanto tiene una presencia sólo un poco mayor que la ausencia de música (3,99%). Aún así, los momentos en los que aparece este tipo de música están perfectamente justificados en el argumento y tienen la importancia justa dentro de él.

Para realizar esta medición no se han considerado las diferentes fanfarrias anunciadoras del Rey, palacio o tramas palaciegas pues parecen más una cita con un uso simbólico o de *leitmotiv*. Por el contrario, sí se ha considerado la música que suena en la recepción del baile en palacio como música diegética *off-screen*<sup>28</sup> pues a

---

<sup>27</sup> Boca cerrada en italiano que significa que no se va a cantar ningún texto. Se podría decir que es un tratamiento del coro cuasi instrumental.

<sup>28</sup> Fuera de pantalla.

continuación aparece la orquesta para interpretar el vals<sup>29</sup>. Ello justificaría la interpretación de que la marcha de la recepción hubiera sido interpretada anteriormente por la misma orquesta.

Respecto de las campanadas se puede considerar que, aunque imbricadas en la banda sonora (incluso en afinación), no se han considerado parte de la música diegética.

La primera aparición carácter diegético es la clase de música de las hermanastras<sup>30</sup> de *Cinderella*, momento plenamente justificado dentro de la trama (aunque en el cuento original no se detalla tanto parece creíble esta práctica en una familia de buena posición). En él se puede ver como Lady Tremaine alecciona musicalmente a sus hijas (sin demasiado éxito) en el canto y la flauta mientras ella misma las acompaña al piano. Rápidamente muda en musical con la intervención de *Cinderella*. Desde el punto de vista del argumento se dibuja de un trazo la poca gracia y donaire que tienen las hermanastras comparadas con la heroína.

La siguiente intervención está reservada a la orquesta en palacio, que en su mayoría de tiempo está *off-screen*<sup>31</sup>. Una única aparición de pocos segundos permite al público advertir de su existencia y justifica la marcha de bienvenida de la recepción anterior<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Ver anexo. Posición minuto 9:13 del bloque 4.

<sup>30</sup> Ver anexo. Posición minuto 2:34 del bloque 2.

<sup>31</sup> En terminología de Chion (1997) no visible en pantalla.

<sup>32</sup> Ver anexo. Posición minuto 9:13 del bloque 4.

Por último, algunos clarines<sup>33</sup> y el carillón de campanas de fiesta<sup>34</sup> ambos *on-screen*<sup>35</sup> son intervenciones diegéticas plenamente justificadas y, por tanto, nada forzadas.

#### **5.4. La doble audiencia y su reflejo en la música**

No parece gratuita la inclusión de una trama paralela (inexistente en ninguna de las versiones del cuento versionadas para cine, ópera o ballet) protagonizada por animalitos, ratones, gato, perro, pájaros y su importancia dentro de la resolución del conflicto de *Cinderella*. Tanto es así que, en muchos casos, tienen el total protagonismo en la escena desviando la atención hacia acciones irrelevantes desde el punto de vista de la historia original. Incluso en algunos momentos estos personajes secundarios aparecen como héroes y son determinantes para el final feliz de la historia original.

Esta inclusión de personajes y argumentos ajenos a las versiones tradicionales del cuento (ausente en la versión de Perrault en la que está basada la de Disney) puede estar debida a varios motivos: en primer lugar, para alargar el tiempo del filme y poder realizar un largometraje que desde el punto de vista económico era más rentable. Por otra parte, se podría decir que esta nueva trama consigue dotar de algún rasgo diferencial a una historia ya muy conocida. Para finalizar, permite dar al público infantil algunas líneas argumentales para seguir mientras se presentan tanto los personajes

---

<sup>33</sup> Ver anexo. Posición minuto 00:36 del bloque 6.

<sup>34</sup> Ver anexo. Posición minuto 9:00 del bloque 6.

<sup>35</sup> En pantalla.

principales de la familia como la desagradable relación que *Cinderella* mantiene con el resto. Podría afirmarse que alivia, de algún modo, la percepción tan negativa que los más pequeños pueden tener del régimen de cuasi esclavitud y soledad en la que vive la protagonista ofreciendo el rol de amigos que no consigue tener entre las personas.

### **5.5. Usos de la música y de la instrumentación con propósitos narrativos o estructurales**

La banda sonora de una película tiene, en muchos casos, un papel absolutamente narrativo. Así como los diálogos y la narración cuentan la historia, los efectos narrativos del sonido pueden ser usados con este mismo papel:

Dialog and narration tell the story, and narrative sound effects can be used in such capacity too, for example, to draw the attention of the characters to an off-screen event. Such direct narrative sound effects are often written into the script, since their use can influence when and where actors have to take some corresponding action.

(Holman, 2010, p. xvi)

Según Fraile (2007) las funciones narrativas de la música son:

- El punto de vista: La música ayuda a aclarar bajo qué prisma debe ser interpretado el significado de las imágenes. Puede intensificarlo, contradecirlo o sencillamente darle la vuelta aportando una visión crítica o irónica.

- La elipsis narrativa: Se puede representar por medio de la música sentimientos no expresados en pantalla o hacer referencia a personajes no presentes o hechos (mediante el motivo o el *leitmotiv*).
- Elipsis significativa o sublimación: la música ocupa el lugar de un ruido utilizándola de modo simbólica.
- Descripción de personajes: Dada la importancia de definir en poco tiempo los personajes o estados de ánimo que hay en el lenguaje cinematográfico la música posibilita hacerlo aportando datos sobre los sentimientos internos rápidamente y de manera inequívoca.

Atendiendo a Holman (2010), se puede decir que la banda sonora juega un papel subliminal en la comunicación con la audiencia del filme. Un tipo de comunicación que no se advierte de forma consciente. Tanto es así que seguramente cualquier espectador puede relatar los objetos y personajes que ha visto en la película pero pocas veces son capaces de definir la música o los recursos musicales utilizados. Se tiende a interpretar el sonido como un todo, como una unidad sin posibilidad de separar los diferentes elementos. Según este autor:

Herein lies the key to an important storytelling power of sound: the inability of listeners to separate sound into ingredient parts can easily produce “a willing suspension of disbelief” in the audience, since they cannot separately discern the function of the various sound elements.  
(p. xvi)

Es más según el mismo autor este hecho se puede manipular por parte de los creadores del filme con el propósito de generar una “ruta emocional envolvente”<sup>36</sup> en el material sonoro con respecto de la audiencia:

( ) the music is deliberately written to enhance the mood of a scene and to underscore the action, not as a fore ground activity, but a background one. The function of the music is to “tell” the audience how to feel, from moment to moment; soaring strings mean one thing, a single snare drum, another. (p. xvi)

Al analizar la banda sonora se ha podido constatar el uso tan delicado e inteligente que el autor hace de los recursos instrumentales y vocales. Tal es así que algunas características de los personajes quedan reflejados con un simple trazo de instrumentación de manera intuitiva y directa.

Una de las características que se pueden identificar desde el principio es la contraposición de los personajes que cantan bien afinados y los que no. En este punto se puede reconocer claramente que existe una intención programática en el uso de la desafinación. No sólo ridiculiza al personaje sino que lo contrapone a la *Cinderella* estableciendo una dualidad bondad-maldad que se refleja en la dotación para la música. Esquematizando se podría decir que como *Cinderella* es buena canta bien y viceversa. Lo mismo ocurre con el príncipe que, aunque interviene muy poco, canta con una voz y afinaciones exquisitas. Se puede interpretar que es una buena

---

<sup>36</sup> Route to emotional involvement en el original en inglés.

persona y es mostrado como interesado más en el amor y no en los juegos políticos y enlaces de conveniencia.

Además el uso del vals como música que denota clase y alta alcurnia no sólo ambienta al espectador sino que revela el origen noble y aristocrático de la *Cinderella* que se desenvuelve perfectamente en el género. Tanto es así que de las tres<sup>37</sup> intervenciones que tiene la protagonista como *solo*, dos son vales. Parece que se pretende presentar este estilo como connatural a la heroína dándole esta pátina de nobleza aún cuando vive sometida y esclavizada.

No sólo se utiliza el vals como cita para definir los momentos más aristocráticos, sino que las apariciones del palacio, rey, príncipe, edicto o chambelán siempre vienen anunciadas por fanfarrias. Aún más, la recepción del baile está ambientada por una marcha muy aristocrática que recuerda la *Pomp & Circumstance March Nº 1* de Elgar, muy bien traída.

Por el contrario, los personajes de palacio, a parte de ser anunciados por fanfarrias, aparecen como un vestigio de una sociedad decadente. Se les supone buenos (no cantan) pero su actitud y la banda sonora que les acompaña muy descriptiva y efectista (mucho *mickeymousing*) tiende siempre al personaje risible (aunque no ridículo) y cómico.

Se puede observar que los personajes cómicos como el Hada Madrina o los animalitos no cantan “bien” (con afinación correcta y

---

<sup>37</sup> Tres de cuatro si se considera la variación a vals rápido del primer tema.

voz impostada) pero en este caso no existe contraposición. Esta desafinación produce un efecto de empatía con el personaje claramente diferenciado con el de las hermanastras. Estos personajes o caricatos se encuentran también en la opereta (género que Disney conocía muy bien) y entroncan con una tradición occidental que probablemente arranque en el teatro griego. En España existe el ejemplo adaptado en la zarzuela donde la aparición del dúo cómico (soprano y tenor) es algo más que casual.

Desde el punto de vista de la instrumentación se producen algunas relaciones, que, aunque previsibles<sup>38</sup>, no se quieren dejar de consignar. Existe una clara relación entre el tono de los sonidos (la altura) referida no sólo a tamaño sino también a bondad. Así pues, cuando la orquesta describe personajes pequeños y/o buenos tiende a interpretar pasajes con violines, flautas y otros instrumentos orquestales en el registro agudo. Por el contrario, y casi siempre jugando un papel de contraposición, los personajes perversos como el gato o la madrastra son anunciados y acompañados por instrumentos tales como el fagot, el contrabajo, los timbales, las trompas o el clarinete en registros graves. En palabras de Holman (2010):

Another example of this kind of thing is the emotional sound equation that says that low frequencies represent a threat. Possibly this association has deep primordial roots, but if not, exposure to film sound certainly teaches listeners this lesson quickly. A distant thunderstorm scene played underneath an otherwise sunny scene

---

<sup>38</sup> La influencia en este terreno de Prokofiev y su *Pedro y el lobo* parece más que notable.

indicates a sense of foreboding, or doom, as told by this equation.(p. xvi)

Por otra parte cabe destacar el uso que se hace del *tempo* rápido y ritmos vivos para representar a los personajes de menor tamaño. Este hecho no hace más que representar las expectativas que todo espectador tiene estableciendo una correlación lógica entre tamaño y velocidad.

Abundando en las posibles influencias que Prokofiev pudo tener en este tipo de películas hay que recordar que el propio Disney hizo en 1946 una versión fílmica bastante afortunada del cuento por lo que parece evidente que no sólo la conocía sino que ya la había trabajado concienzudamente. El uso de sordinas entrompetas y trombones e instrumentos con claros tientes nasales como el fagot en ciertos registros y el oboe para simbolizar y acompañar situaciones ridículas parecen claras reminiscencias al cuento de Prokofiev<sup>39</sup>.

Desde el punto de vista armónico cabe destacar que se hace un uso bastante tradicional del modo mayor y menor pues se reserva este último para los momentos más dramáticos tanto en la narración como en los hechos que acontecen. Al mismo tiempo, se reserva la música atonal y más contemporánea desde el punto de vista de las disonancias para los momentos de mayor tensión dramática que se resuelven volviendo a música tonal y la inclusión de los *leitmotiv*. Se puede afirmar pues que la consonancia es el espacio de normalidad

---

<sup>39</sup> En dicho cuento se califica de “estúpido pato” al personaje representado por el oboe.

(reposo de la tensión) en el filme y la disonancia la representación de la desgracia o el mal.

Como se ha dicho anteriormente el coro es utilizado en una ocasión con una clara intención instrumental (si ello es posible) pues no hay ningún texto cantado en esta intervención. Para el resto el coro tiene un papel que nos recuerda en muchos casos el de la ópera pues resume para el público lo que ha pasado (final del filme) o sencillamente introduce al espectador en la trama antes incluso que el narrador. Nunca hay interacción entre el coro y los personajes. Esta interacción es sólo con el público.

Por último destacar lo que Holman (2010) denomina la función gramatical del sonido. Esto ocurre cuando el sonido y la música se mantienen constantes aún cuando haya cambios de plano o de escenario. Ello nos recuerda que seguimos en el mismo “lugar” de la historia aún cuando haya cambiado el punto de vista. De este modo, la música provee continuidad o se convierte en una especie de tejido conector en las películas. Por su parte Fraile (2007), opina que la música puede ayudar en la organización estructural de la película proporcionando unidad, continuidad, equilibrio, ritmo, elidiendo partes de la estructura o sencillamente generando una presencia acústica con tal de evitar el silencio.

## 5.6. El doble lenguaje adulto/niño en la música de la *Cinderella* de Disney

Tal y como se puede observar tanto en el lenguaje visual como en el literario hay un uso deliberado de un doble lenguaje destinado a complacer y a atraer no sólo al público infantil sino también al sector adulto del potencial público familiar. Por todo ello, no es demasiado osado pensar que también en la música de la *Cinderella* aparecen elementos deliberadamente dirigidos a ambos sectores.

Teniendo en cuenta que en la *Cinderella* de Disney aparece una trama claramente dirigida al público infantil<sup>40</sup>, cuyos protagonistas son los animales de la casa (perro, gato y ratones) y su interacción, se ha realizado la medición del tiempo dedicado a ésta y de la utilización de la música en la misma. Al mismo tiempo se ha hecho un análisis de la música que aparece en la trama “original” de la *Cenicienta* (incluyendo las letras de las canciones) desde el punto de vista de la doble audiencia.

La película ha sido dividida para su análisis en bloques considerados como partes de la acción dramática.

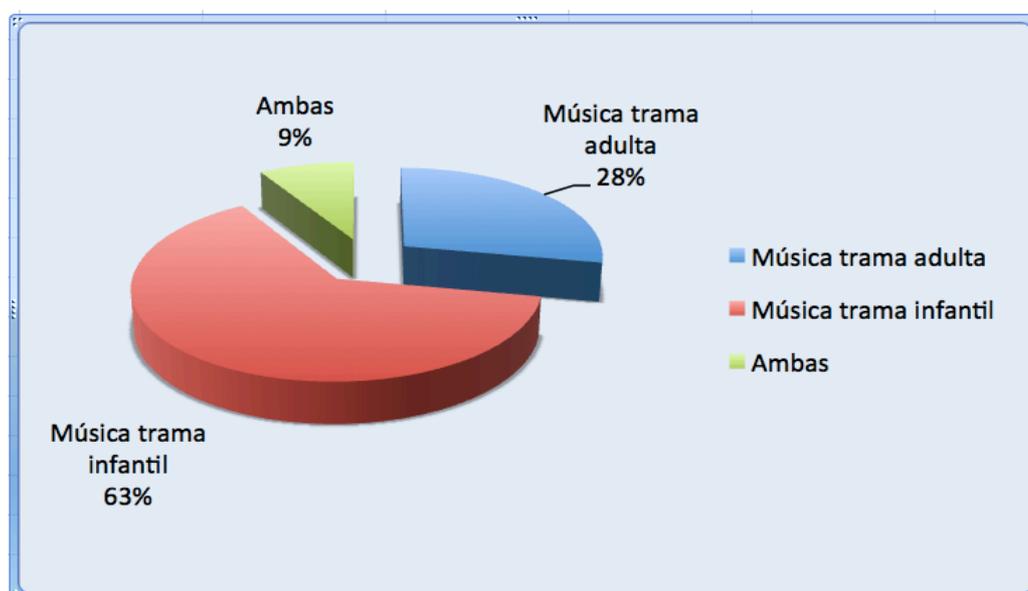
a) El primero de ellos, en el que se presentan los personajes, las características “morales” y su relación con la trama, tiene una duración de 23 minutos y 32 segundos incluyendo los créditos iniciales. En este bloque 14 minutos y 33 segundos están reservados

---

<sup>40</sup> Trama inventada por Disney e inexistente en ninguna otra versión de las más de 600 versiones de la *Cenicienta*.

a la trama inventada por Disney donde son los animales los protagonistas. Como se puede observar en la gráfica ello implica un 63% del total. Básicamente el porcentaje de trama infantil está reservado a la trama inventada por Disney con los animales de la casa. Persecuciones y presentación de la relación que tienen estos personajes entre si.

Gráfica 5: Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 1.



e) Además existe una gran interacción de estos personajes tanto en las imágenes como en la música en el momento más adulto (cuando la *Cinderella* canta la canción claramente amorosa). De hecho cantan con ella y le ayudan a vestirse y a asearse. En definitiva más de 2/3 del primer bloque está reservado a un público claramente infantil. La música se convierte en más descriptiva, sucediéndose las secuencias de persecución y engaño y apareciendo en la misma las características de instrumentación más descriptivas. Sin embargo, toda la trama más adulta reserva el

uso de la armonía de manera que anuncia las situaciones más dramáticas. Esto parece un rasgo que necesita del aprendizaje y sólo las personas “entrenadas” en el terreno audiovisual sean capaces de entender estos matices.

b) El segundo bloque describe la trama del edicto del Rey para que todas las jovencitas solteras acudan a la recepción del príncipe. Comienza con un personaje aparentemente serio (el Rey) que de inmediato se convierte en un cascarrabias cuyo mayor deseo es tener nietos<sup>41</sup>. Aparecen aquí los motivos del rey para casar al príncipe.

In fact, this is another thematic line added by Disney. The king dreams of being a grandfather and his faith in fantasy is likewise rewarded despite the sceptical vision of the minister who does not believe in miracles. This duplicity of values (believer/non believer) is another appeal to the model reader.

(Mínguez-López, Botella-Nicolás, & Fernández-Maximiano, 2012)

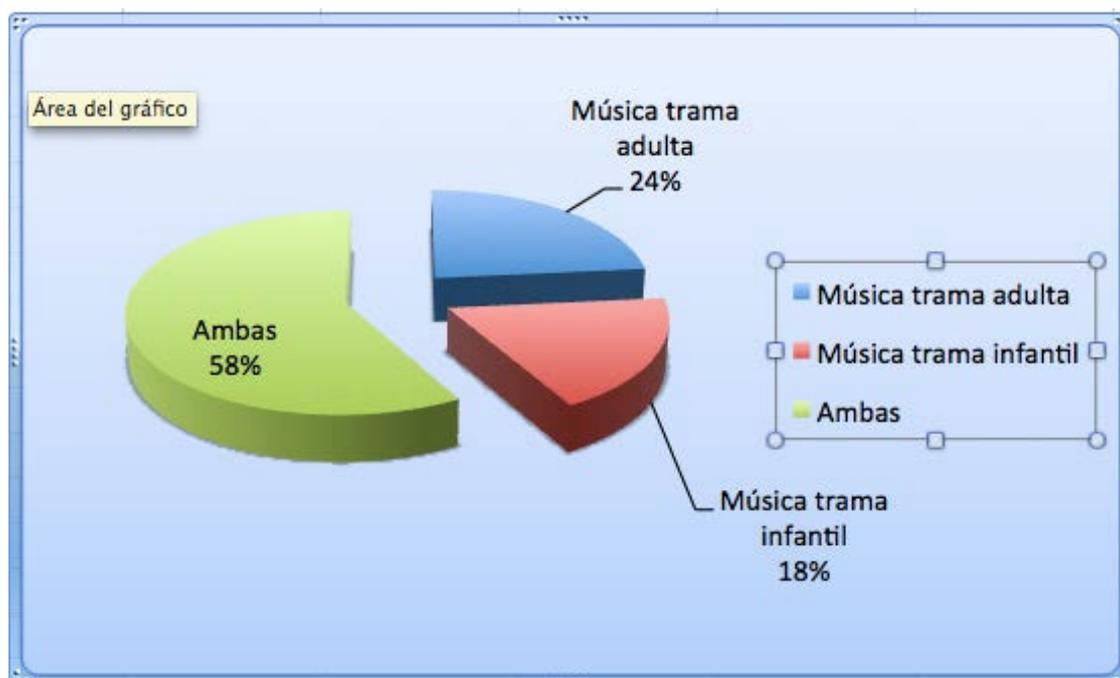
Las características de estos dos personajes (el Rey y el ministro) tienen una clara intención de rebajar el tono serio aún estando en el ambiente absolutamente formal de la corte. La música adopta unas características hiperrealistas pues tiene que exagerar la realidad, lo que produce de nuevo un efecto cómico.

---

<sup>41</sup> Esta característica del personaje y los motivos que aparentemente tiene para desear la boda del príncipe también hay que atribuírselos a Disney.

Respecto a la proporción de música claramente dirigida a un público adulto en este bloque, sólo un 16,30% se podría definir como trama amorosa.

Gráfica 6: Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 2.



De todos modos se puede observar que en este bloque la música que también va dirigida a adultos (o a ambas audiencias ha crecido considerablemente). Se han considerado en esta y las siguientes mediciones o bien la trama o el uso de la música que sencillamente podría acompañar argumentos de cualquiera de las dos audiencias. Así pues la música ya no posee tanto mickeymousing y, aún siendo incidental, no es tan descriptiva y tanto los *leitmotiv* como los usos simbólicos se suceden.

El fragmento que comienza en una horrible clase de canto se convierte en algo precioso (aunque la letra sólo repita *sing sweet*

*nightingale* una y otra vez) con una duración total del fragmento de un minuto y 5 segundos. Es la primera de las dos ocasiones de la trama donde se utilizan varias voces (entendido como líneas melódicas simultáneas) en una canción. En los dos casos parece que sea la propia imaginación de la protagonista la que genere estas voces.

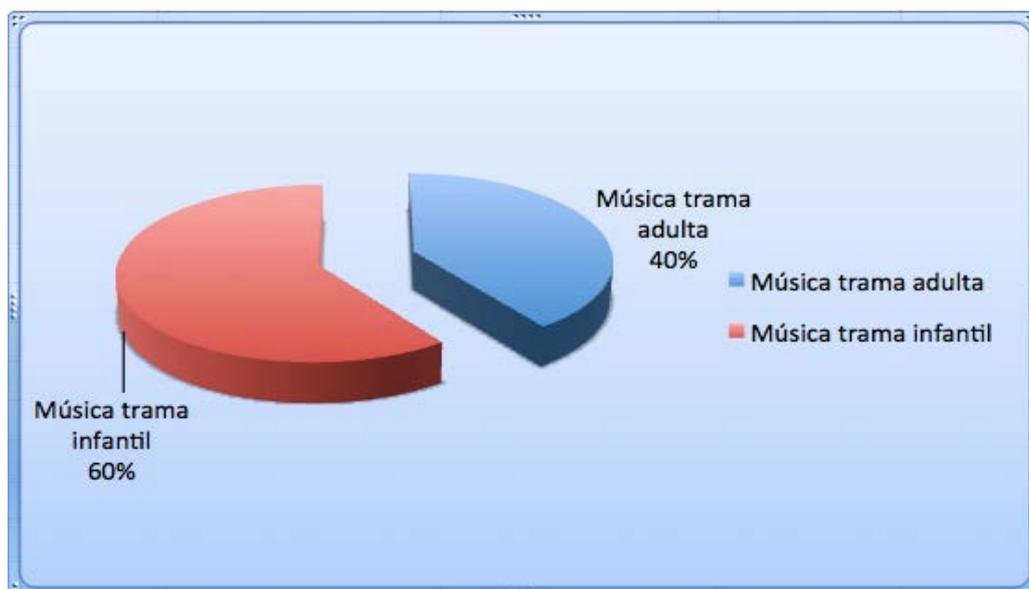
Una circunstancia remarcable en esta sección es el uso de la banda sonora para contradecir las aparentes palabras amables de la madrastra. Mientras *Cinderella* se alegra, el público recibe unos cuanto acordes menores con los que se les anuncia que los planes de la madrastra son todo lo contrario de lo que se le dice a *Cinderella*. El uso de estos acordes menores y trágicos no parecen ir dirigidos al público infantil sino a reforzar la idea de mentira y crueldad de Lady Tremaine<sup>42</sup>.

- c) El tercer bloque tiene una duración de 11 minutos y 53 segundos de los cuales los primeros 35 segundos son una variación de “A dream is a wish your hart makes”.

*Gráfica 7: Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 3.*

---

<sup>42</sup> La madrastra en la versión en Español.



f) Le sigue una trama de persecuciones, engaños y juegos del gato y el ratón (literalmente) y una canción en dos partes con intenciones claras de dirigirse al público infantil pues los protagonistas son los animalitos de la casa. Por ultimo el momento más trágico de la historia: El abuso de las hermanastras y la decepción que sufre Cinderella por no poder asistir al baile. Todo ello coronado con los segundos de silencio más explícitos de todo el filme.

d) Como se puede observar en la gráfica 7 el reparto de tiempos entre las dos posibles tramas está más equilibrado. Esta proporción de 60-40 en un film basado en un cuento popular parece indicar una intención deliberada de dirigirse a ambas audiencias, no sólo con la historia sino reforzándola con todas las características dramáticas posibles.

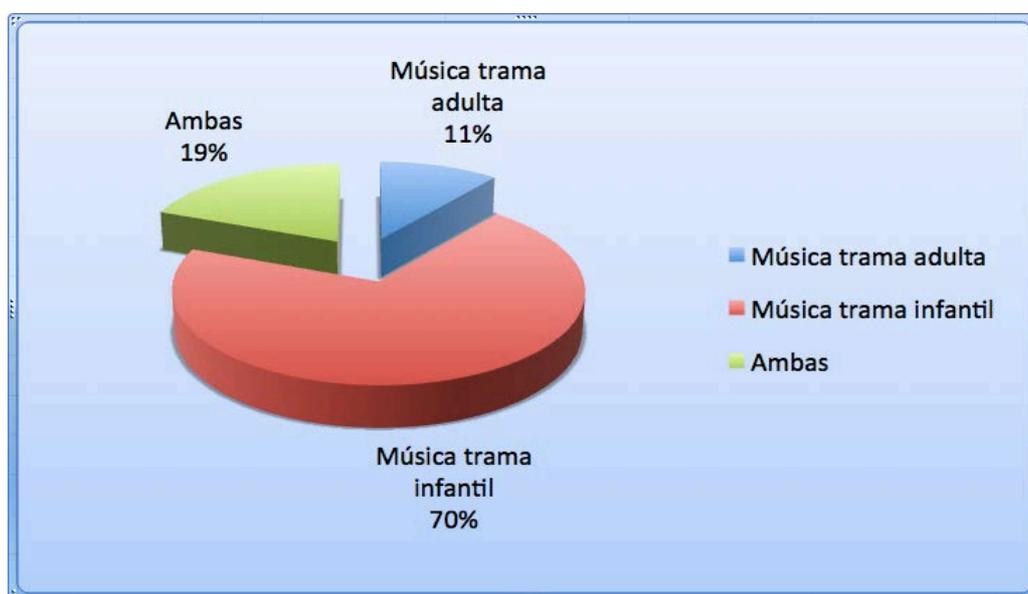
e) Atendiendo a las proporciones que muestra la gráfica 8 parece que después del momento de mayor rigor dramático se

impone (muy al estilo Disney) un poco de edulcorante. La trama gira claramente hacia lo más alegre y desenfadado con la aparición de un nuevo personaje cómico como es el Hada Madrina.

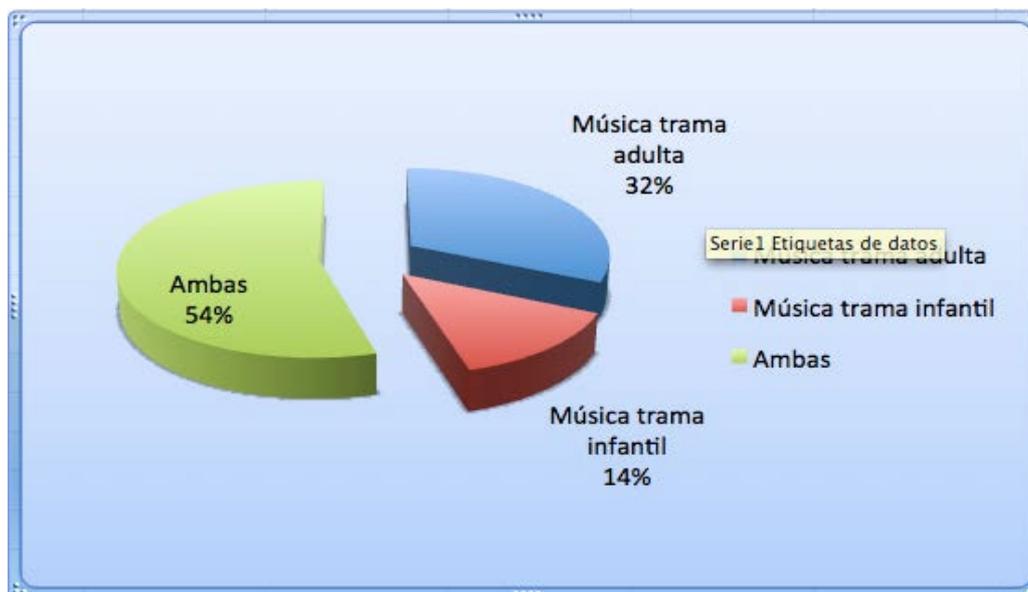
g) No sólo la presencia del personaje, que se presenta como una persona despistada y bondadosa, sino las *nursery rhymes* vuelven a aparecer para determinar el tipo de mirada sobre lo que va a acontecer.

h) La música que se convierte en una marcha cuasi grotesca acaba en un ritmo frenético camino al palacio.

Gráfica 8: Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 4.

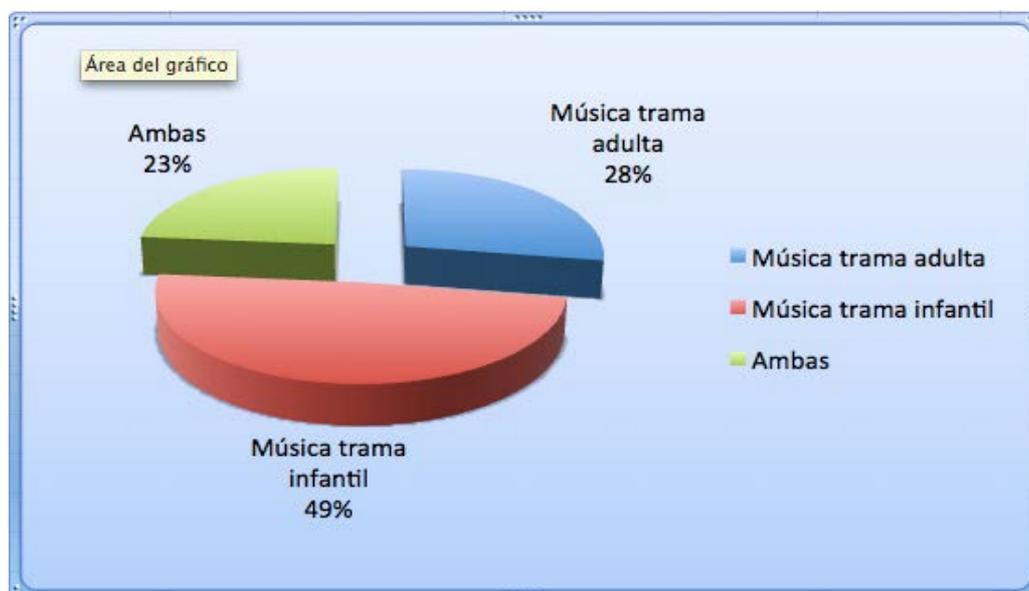


Gráfica 9: Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 5.



- f) El bloque 5 está reservado al encuentro entre el príncipe y la Cinderella. Como muestra la gráfica 9, las tramas adultas (o posiblemente adultas) tienen mayor presencia en esta sección. Lógicamente aquí es donde la trama más amorosa se resuelve convirtiendo el sueño del principio en realidad. La música y su uso, no reserva ninguna sorpresa sino que refuerza como se podría esperar esta resolución.

Gráfica 10: Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 6.



- g) El último bloque vuelve a recuperar el protagonismo de la trama inventada por Disney y se convierte en clave para resolver la historia de manera feliz para Cinderella. Los ratoncillos se afanan con la ayuda del perro y los pajarillos, aún a riesgo de su vida, a liberar a *Cinderella* del cautiverio al que la había sometido Lady Tremaine. La música representa de manera eficaz y descriptiva tanto las trapacerías de la madrastra y su gato Lucifer como la heroicidad y la lucha de los amigos de *Cinderella*. No cabe mejor subtítulo que el que utilizó Rossini: *il trionfo de la virtù*.

## 5.7. Comparación con la música popular y con el teatro y cine musical americano contemporáneo

Dado el éxito que tuvo la banda sonora de esta película y sobre todo sus canciones se considera necesario contemporizarlas con los estilos dominantes y especialmente los *hits* del momento. Para ello, se utilizarán las listas de los discos más vendidos en 1948, 1949 y 1950 (Borst) con la intención de advertir las influencias de las músicas urbanas contemporáneas en la elaboración de las canciones del *filme*<sup>43</sup>.

Como se puede observar a continuación, exceptuando los valeses que aparecen en los últimos éxitos de 1950, las líneas de confluencia de la música de Disney en la *Cinderella* con los discos más vendidos es casi inexistente. Las tendencias más destacables en las listas de ventas son: la balada romántica cuyo mayor exponente era Nat King Cole, la música de Swing con la aparición de las grandes Big-bands y reminiscencias de música popular que en muchos casos recuerda a la música tradicional centroeuropea con el uso del acordeón y con carácter de marcha. Aparecen de manera minoritaria algunas músicas de origen *Country*. A continuación en las tablas 3, 4 y 5 se pueden observar los estilos más comunes en las listas de ventas de los dos años anteriores y el año del estreno de la *Cinderella*:

---

<sup>43</sup> Datos extraídos del Billboard of the year.

Tabla 3: Lista de éxitos de 1948

Artista	Título de la canción	Estilo
<b>Vaughn Monroe</b>	Ballerina	Beguine
<b>Art Mooney</b>	I'm Looking Over A FourLeaf Clover	popular/casi europea
<b>Peggy Lee</b>	Manana (Is Soon Enough For Me)	samba
<b>Nat King Cole</b>	Nature Boy	ballada
<b>Kay Kyser</b>	Woody Woodpecker	swing
<b>Al Trace</b>	You Call Everybody Darlin'	swing
<b>Pee Wee Hunt</b>	Twelfth Street Rag	Jazz new orleans
<b>Margaret Whiting</b>	A Tree In The Meadow	balada
<b>Pee Wee Hunt</b>	Twelfth Street Rag	swing
<b>Dinah Shore</b>	Buttons And Bows	popular/casi europea

Tabla 4: Lista de éxitos de 1949

Artista	Título de la canción	Estilo
<b>Spike Jones</b>	All I Want For Christmas (Is My Two Front Teeth)	New orleans
<b>Dinah Shore</b>	Buttons And Bows	Big band/popular
<b>Evelyn Knight</b>	A Little Bird Told Me	bigband
<b>Blue Barron</b>	Cruising Down The River	Popular/casi europea
<b>Russ Morgan</b>	Cruising Down The River	Popular/casi europea
<b>Vaughn Monroe</b>	(Ghost) Riders In The Sky: A Cowboy Legend	popular
<b>Perry Como</b>	Some Enchanted Evening	Ballada
<b>Vic Damone</b>	You're Breaking My Heart	ballade
<b>Frankie Laine</b>	That Lucky Old Sun	Ballada
<b>Frankie Laine</b>	Mule Train	Country popular

Tabla 5: Lista de éxitos de 1950

Artista	Título de la canción	Estilo
<b>Andrews Sisters</b>	I Can Dream, Can't I?	swing
<b>Ames Brothers</b>	Rag Mop	swing
<b>Red Foley</b>	Chattanooga Shoe Shine Boy	Swing
<b>Teresa Brewer</b>	(Put Another Nickel In) Music, Music, Music	Swing
<b>Eileen Barton</b>	If I Knew You Were Coming I'd Have Baked A Cake	Swing
<b>Al Trace</b>	You Call Everybody Darlin'	swing
<b>Anton Karas</b>	The Third Man Theme	Banda sonora
<b>Nat King Cole</b>	Mona Lisa	ballada
<b>Weavers with Gordon Jenkins</b>	Goodnight Irene	Vals lento
<b>Phil Harris</b>	The Thing	Swing big band

Atendiendo a estos datos, se puede afirmar que en una década en la que nacerá el Rythm & Blues, el Blues y el Rock and Roll, Disney no muestra ningún interés en adaptar estos estilos a sus largometrajes. No así en los cortometrajes donde muchos años antes ya había incluido el Jazz en alguna de sus *Sillies Symphonies*. Es probable

que Disney considerara estas músicas inapropiadas para un argumento de corte tan clásico, aunque en los largometrajes anteriores tampoco aparece demasiado.

De la misma manera, se hará una comparación con los musicales más representativos de la época dorada de Broadway. En la tabla 6 se relacionan los temas más representativos de la década de los 40 que por otra parte son los musicales que estaban en cartelera mientras se producía la *Cinderella*:

*Tabla 6: Temas más importantes de los musicales de los 40*

Título	Compositor	Interpretes
There's No Business Like Show Business	Irving Berlin	Jay Blackton / Ethel Merman / Ray Middleton / The Orchestra
They Say It's Wonderful	Irving Berlin	Jay Blackton / Ethel Merman / The Orchestra
Doctor, Lawyer, Indian Chief	Hoagy Carmichael / Paul Francis Webster	Betty Hutton / The Orchestra / Paul Weston
June Is Bustin' Out All Over	Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers	Choir / Jean Darling / Christine Johnson / Joseph Littau
You'll Never Walk Alone	Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers	Jan Clayton / Christine Johnson / Joseph

*Aproximación al concepto*

		Littau
Come Rain or Come Shine	Harold Arlen / Johnny Mercer	Ruby Hill / Harold Nicholas / The Orchestra
Blue Skies	Irving Berlin	Bing Crosby / The Orchestra / John Scott Trotter
Zip-A-Dee-Doo-Dah	Ray Gilbert / Allie Wrubel	James Baskett / The Orchestra / Charles Wolcott
How Are Things in Glocca Morra?	E.Y. "Yip" Harburg / Burton Lane	Ray Charles / Ella Logan / Lynn Murray Singers
Almost Like Being in Love	Alan Jay Lerner / Frederick Loewe	Franz Allers / Marion Bell / David Brooks
A Fellow Needs a Girl	Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers	William Ching / Annamary Dickey / The Orchestra
It's Magic	Sammy Cahn / Jule Styne	Doris Day / Percy Faith / The Orchestra
Easter Parade	Irving Berlin	Fred Astaire / MGM Studio Chorus / Judy Garland / Johnny Green / The Orchestra
Once in Love With Amy	Frank Loesser	Ray Bolger / Sy Oliver / The Orchestra

So in Love	Cole Porter	Mitchell Ayres / Patricia Morison
Some Enchanted Evening	Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers	Salvatore Dellisola & Orchestra / The Orchestra / Ezio Pinza
A Wonderful Guy	Oscar Hammerstein II / Richard Rodgers	Mary Martin / The Orchestra
Let's Take an Old Fashioned Walk	Irving Berlin	Eddie Albert / Jay Blackton / Allyn McLerie / The Orchestra
Diamonds Are a Girl's Best Friend	Jule Styne	Carol Channing / The Orchestra / Milton Rosenstock
On the Atchison, Topeka and the Santa Fe	Johnny Mercer / Harry Warren	Ray Bolger / Cyd Charisse / Judy Garland / Lennie Hayton / Marjorie Main / Virginia O'Brien

Respecto del cine musical de la época y atendiendo a los títulos de la década de los 40 se podría decir que existe una confluencia un poco mayor. En algunos de estos títulos aparecen canciones muy melódicas de factura parecida a la de *Cinderella* aunque la mayoría de esta música tiene claras influencias del jazz y el swing con la utilización de la big-band e instrumentaciones más relacionadas con estos géneros que con el mundo clásico. A continuación, en la tabla

7 se relacionan los títulos de cine musical de la década de los 40 y el año de su estreno.

Tabla 7: Películas musicales estrenadas en la década de los 40 con su título original. (fuente <http://cinemusical.wordpress.com/page/2>)

<b>Broadway Melody (1940)<sup>44</sup></b>	<b>The Pirate (1948)<sup>52</sup></b>
<b>For Me and My Gal (1942)<sup>45</sup></b>	<b>Easter Parade (1948)<sup>53</sup></b>
<b>Meet Me in St. Louis (1944)<sup>46</sup></b>	<b>On the Town (1949)<sup>54</sup></b>
<b>Cover Girl (1944)<sup>47</sup></b>	<b>Take Me out to the Ball Game (1949)<sup>55</sup></b>
<b>Bathing Beauty (1944)<sup>48</sup></b>	<b>Neptune's Daughter (1949)<sup>56</sup></b>
<b>Anchors Aweigh (1945)<sup>49</sup></b>	
<b>Ziegfield Follies (1946)</b>	
<b>Till the Clouds Roll By (1946)<sup>50</sup></b>	
<b>The Kid from Brooklyn (1946)<sup>51</sup></b>	

---

<sup>44</sup> Melodía de Broadway en la versión estrenada en España.

<sup>45</sup> Por mi chica y por mi.

<sup>46</sup> Cita en San Luis.

<sup>47</sup> Las modelos.

<sup>48</sup> Escuela de sirenas.

<sup>49</sup> Levando anclas.

<sup>50</sup> hasta que las nubes pasen.

<sup>51</sup> El asombro de Brooklyn.

---

<sup>52</sup> El pirata.

<sup>53</sup> Desfile de pascua.

<sup>54</sup> Un día en Nueva York.

<sup>55</sup> Llévame a ver el partido.

<sup>56</sup> La hija de Neptuno.

## 6. Conclusiones

Uno de los propósitos del presente trabajo ha sido realizar una observación de un fenómeno musical como es la música en la animación teniendo en cuenta herramientas y conceptos originales de otras expresiones artísticas. De hecho el concepto meramente literario de la doble audiencia es el que posibilita aquí el análisis de la música de la *Cinderella* de Disney. Esta aproximación nos ha permitido describir los procesos relacionados con los lenguajes artísticos que intervienen simultáneamente en la película proporcionando unidad a este medio.

Algunas de las conclusiones más remarcables son:

Los compositores de música para cine de la denominada primera época dorada de Disney conocían, de modo intuitivo, las alteraciones en el estado de ánimo y la percepción que las variaciones en velocidad y modo producen. Derivado de esta intuición, el uso que se hace en la película de la orquestación, *los tempi* y la armonía. En la actualidad, como se ha podido comprobar algunos estudios científicos corroboran lo que durante años había sido una mera intuición.

Derivado del punto anterior decir que el uso adecuado que se hace de la música respecto de las funciones descriptivas, gramaticales o de elementos de continuidad y orden es muy sofisticado.

Respecto de la doble audiencia, uno de los propósitos de este trabajo, decir que, efectivamente, atendiendo a la proporción de

momentos que tanto la historia como la música se dirige a sendos públicos se puede afirmar que hay un uso deliberado. En el análisis bloque a bloque de la película se ha podido observar como la música trataba de dirigirse a uno o el otro objetivo de público o a los dos, variando para ello el “lenguaje auditivo” con el que acompañaba el lenguaje visual.

La gradación del uso descriptivo de la música, la utilización de la armonía para reforzar o contradecir la idea de bondad, el uso de los timbres asociados a características morales, todo ello forma un abanico de recursos que determinan el público como objetivo y como mercado. No hay que olvidar que este filme inaugura el fenómeno de la venta de bandas sonoras como recurso extraordinario y que dirige el producto sonoro en la mayoría de casos a ambos públicos: canciones melódicas y con temática amorosa al público adulto y canciones con alto grado de comicidad o personajes más risibles junto con el uso de la *nursery rhymes* en los momentos que anuncian intervenciones claramente infantiles. De hecho algunas canciones como la del Hada Madrina, por la letra o por como es interpretada se podría calificar como una *nursery rhyme*.

Cabe destacar la importancia que el autor dispensa a la música incidental teniendo en cuenta que podría parecer una película musical. Aún así el porcentaje claramente mayor de utilización de la música incidental da cuenta de la importancia de este género para el autor. Seguramente también para el propio Disney, que en la última etapa de producción siempre se reservaba una revisión privada junto al compositor.

## Conclusiones

Respecto de la relación de la banda sonora de la *Cinderella* con las músicas urbanas contemporáneas, decir que tienen un nivel de convergencia mínimo. No se puede afirmar que Disney la desconociera, pues en otras épocas de su carrera si que hace incursiones en el mundo del *Jazz* o el *Swing* sino más bien que hace un uso deliberado del concepto “con clase pero no demasiado clásico”. Se inclina por baladas y canciones de amor pero no incluye ninguno de los estilos (ni como cita) que ya son normales en los años 40 como el *Swing* o el uso de la *big-band* como conjunto instrumental. Si se piensa que en los años 50 nace el *Rock & Roll* y que el *Rhythm & Blues* ya es una realidad cuando se estrenó *Cinderella* se puede afirmar que Disney hace un uso muy conservador en la elección de estilos musicales. De hecho, ni siquiera se acerca al uso que se hace de la música en el cine musical contemporáneo, donde las intervenciones bailables ya no sólo muestran el *Vals* como danza “de clase” sino que introducen características del *jazz* o el claqué con total normalidad. Tampoco utiliza el musical de Broadway (exceptuando las baladas amorosas) como espejo donde reflejar su utilización de la banda sonora.

Este uso tan conservador de la música en un personaje a veces tan controvertido (existen teorías que exponen que Disney hace un uso clasista y racista del cine) puede deberse a motivaciones ideológicas o más bien económicas. Es probable que el conocimiento de la clase media americana le inclinaran a ofrecer sus productos a un publico claramente WASP.

Por otra parte, el presente estudio invita a examinar otras producciones posteriores del mismo autor o bien comparar la obra de

Disney con la de otros contemporáneos más irreverente como Tex Avery. Además, abre la puerta a la reflexión sobre el uso de la música de cine o de animación en las aulas. No hay que olvidar que estas bandas sonoras devienen, prácticamente desde su estreno, en parte fundamental del paisaje sonoro de los niños de los países occidentales. Ello representa un caudal de repertorio significativo para los alumnos que, bien orientado, se puede convertir en recursos fundamentales en el aula de música.

Otra de las vías posibles de trabajo posterior es el de la multidisciplinariedad del cine y las posibilidades que ofrecen la animación (y otras disciplinas multimedia), la ópera o el musical, para trabajar de manera integral en el aula de primaria o secundaria. Encontrar este modo de intervenir de forma multidisciplinar y no aisladamente los contenidos de áreas tan separadas en el currículum como la literatura, la expresión corporal, la música, la formación artística o la historia puede generar una herramienta muy poderosa en el aula.

## 7. Bibliografía

Bargy, C. L., & Calmettes, A. (Writers). (1908). *L'assassinat du Duc de Guise*.

Beck, J. (2005). *The animated movie guide*: Chicago Review Press.

Borst, R. Retrieved 28/11/13, from <http://www.bobborst.com/popculture/top-100-songs-of-the-year/?year=1948>

Carazo, P. C. M. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento y gestión: revista de la División de Ciencias Administrativas de la Universidad del Norte*(20), 165-193.

Chion, M. (1997). *La música en el cine* (Vol. 87). Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1998). *El sonido: Música, cine, literatura...* (E. F. González, Trans. Paidós Ed.). Barcelona.

Cohen, A. J., MacMillan, K., & Drew, R. (2006). The role of music, sound effects & speech on absorption in a film: The congruence-associationist model of media cognition. *Canadian acoustics*, 34(3), 40-41.

Cueto, R. (1996). *Cien bandas sonoras en la historia del cine* (N. ediciones Ed.). Madrid: Nuer ediciones.

Disney, W., & Iwerks, U. (1928). *Steamboat Willie*.

## Anexos

Eco, U. (1979). El lector modelo. *Lector in fábula*, 73-95.

Fraile, T. (2007). El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis.

Geromini, C., Luske, H., & Jackson, W. (Writers). (1950). Cinderella. In W. Disney (Producer): RKO Radio Pictures, Inc.

Holman, T. (2010). *Sound for film and television*: Taylor & Francis US. <http://www.disneymovieslist.com>. Retrieved 28/11/13

Hunt, P. (1991). *Criticism, theory, and children's literature*: Blackwell Oxford.

Hunter, P. G., Schellenberg, E. G., & Schimmack, U. (2010). Feelings and perceptions of happiness and sadness induced by music: Similarities, differences, and mixed emotions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(1), 47.

Juan Carlos Montoya, M. O., David Martín, Almudena Mosquera. (2011). La incorporación de los medios audiovisuales en la enseñanza de la música. *Revista de docencia e Investigación*, 21.

Maltin, & Beck. (1987). *Of mice and magic: a history of American animated cartoons* (Rev. ed.). New York: New American Library.

Maltin, L. (1993). Cartoons and Music: Perfect Partners. *The score: The Society of Composers & Lyricists*, VIII.

Maltin, L., Goldmark, D., & Taylor, Y. (2002). *The cartoon music book*: Chicago Review Press.

## Conclusiones

Mínguez-López, X. (2012). La definición de la LIJ desde el paradigma de la Didáctica de la Lengua y la Literatura. *ALLIJ*, 10, 87-106.

Mínguez-López, X., Botella-Nicolás, A. M., & Fernández-Maximiano, R. (2012). *THE DOUBLE AUDIENCE IN ROSSINI'S AND DISNEY'S VERSIONS OF CINDERELLA*. Cinderella as a Text of Culture. Not published yet. Rome.

Montoya, J. C. (2007). La música de cine como estrategia educativa. *Ensayos*, 22 (Música, cine i educación), 99-124.

Mote, J. (2011). The effects of tempo and familiarity on children's affective interpretation of music. *Emotion*, 11(3), 618.

Pavlović, I., & Marković, S. (2011). The effect of music background on the emotional appraisal of film sequences. *Psihologija*, 44 (1), 71-91.

Quintanal, J., Garcia, B., Riesco, M., Fernández, E., & Sánchez, J. C. (2012). *Fundamentos básicos de metodologí-a de investigación educativa*. Madrid: Ccs.

Romashkov, V. (Writer). (1908). Stenka Razin. In V. Romashkov (Producer).

Strauss, N. (2002). Tunes for toons: A carton Music Primer *The cartoon music book*: Chicago Review Press.

Taylor, G. (2005). Introducción *The cartoon music book*: Chicago Review Press.

## Anexos

Wierzbicki, J. (2008). *Film music: A history*: Routledge.

Wood, N. (1996). Domesticating Dreams in Walt Disney's Cinderella. *The Lion and the Unicorn*, 20(1), 25-49. doi: 10.1353/uni.1996.0003

## 8. Anexos

### 8.1. Relación de *nursery rhymes* utilizadas como recurso en el filme

“Come on, get up you say  
time to start another day”

(*Cinderella* al oír las campanas de la torre)

“Cinderely, Cinderely,  
Everytime she finds a minute  
i) That’s the time that they beginning  
j) Cinderelly, Cinderelly”

(Un ratoncillo antes de comenzar a cantar la *work song*)

“Just a wave of my stick  
and to finish the trick ”

(Hada madrina antes de realizar los encantamientos)

“Salagadoola mechicka boola bibbidi-bobbidi-boo  
Put 'em together and what have you got  
bobbidi-bobbidi-boo

## Anexos

Salagadoola mechicka boola bibbidi-bobbidi-boo believe it or not      -bobbidi-boo	It'll do magic
Salagadoola means mechicka booleroo does the job is      -bobbidi-boo	But the thing is
Salagadoola menchicka boola bibbidi-bobbidi-boo and what have you got      -bobbidi bibbidi-bobbidi bibbidi- bobbidi-boo”	Put'em together

(Hada madrina al realizarlos)

## 8.2. Índice de gráficas

<b>Gráfica 1:</b> <i>Relación entre tempo y modo con respecto de la percepción de los sentimientos de felicidad. (Hunter et al., 2010, p. 51)</i>	44
<b>Gráfica 2:</b> <i>Relación entre la presencia y la ausencia de la música.</i>	49
<b>Gráfica 3:</b> <i>Relación porcentual entre los diferentes tipos de música y ausencia de la misma según la clasificación de Cueto.</i>	50
<b>Gráfica 4:</b> <i>Relación porcentual entre los diferentes tipos de música según la clasificación de Cueto.</i>	51
<b>Gráfica 5:</b> <i>Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 1.</i>	67
<b>Gráfica 6:</b> <i>Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 2.</i>	69
<b>Gráfica 7:</b> <i>Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 3.</i>	70
<b>Gráfica 8:</b> <i>Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 4.</i>	72

## Conclusiones

**Gráfica 9:** Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 5. 73

**Gráfica 10:** Porcentaje de música utilizada desde un punto de vista adulto, infantil o ambivalente en el bloque 6. 74

### 8.3. Índice de tablas

**Tabla 1:** Títulos de la primera época de Disney. 36

**Tabla 2:** Largometrajes estrenados por Disney hasta 1950 40

**Tabla 3:** Lista de éxitos de 1948 76

**Tabla 4:** Lista de éxitos de 1949 77

**Tabla 5:** Lista de éxitos de 1950 77

**Tabla 6:** Temas más importantes de los musicales de los 40 79

**Tabla 7:** Películas musicales estrenadas en la década de los 40 con su título original. 82