

Propuesta metodológica para el análisis de la música asociada a los acontecimientos de violencia en las producciones audiovisuales sobre Pablo Escobar

---

*Methodological proposal for the analysis of music associated with events of violence in audiovisual productions about Pablo Escobar*

**César Cardona Cano.** Universidad de Medellín

Doctorando en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, Comunicador y Relacionista Corporativo de la Universidad de Medellín, Magister en Comunicación Educativa de la Universidad Tecnológica de Pereira. Docente universitario, investigador adscrito a la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín y otras universidades, Con patente de invención de dispositivo binaural. ORCID: [orcid.org/0000-0003-4163-2752](https://orcid.org/0000-0003-4163-2752)

**Alejandro Alzate Giraldo.** Universidad de Medellín

Doctor en Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona. Máster en Producción Artística y Máster en Antropología Visual de la Universidad de Barcelona. Licenciado en Educación Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Profesor de tiempo completo e investigador de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales de la Facultad de Comunicación en la Universidad de Medellín. ORCID: [orcid.org/0000-0002-1634-9982](https://orcid.org/0000-0002-1634-9982)

**Pedro Felipe Díaz Arenas.** Universidad del Quindío

PhD. En Ciencias de la Educación. Línea: Pensamiento Educativo y Comunicación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Magíster en Comunicación Educativa. Pregrado en Comunicación en Radio y Televisión Universidad de Caldas. Docente investigador del programa de Comunicación social – Periodismo, Universidad del Quindío. Investigador asociado y Par evaluador reconocido por Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. ORCID: [orcid.org/0000-0002-6862-7948](https://orcid.org/0000-0002-6862-7948)

Artículo recibido: 17/06/2020 – Aceptado: 22/07/2020

**Resumen:**

La música es un componente narrativo fundamental dentro de las producciones audiovisuales que logra adjetivaciones, ambientes, estados de ánimo sin la necesidad de componentes verbales; cuenta la historia de la forma en que el narrador aprecia y comprende los sucesos de la escena; en este caso es tomado como eje de configuración de escenas dándoles un carácter a través de las adjetivaciones, géneros y sus diferentes relaciones con la imagen. Este sentido el artículo presenta el diseño metodológico para

el análisis de 20 producciones sobre la figura de Pablo Escobar en el siglo XXI, relacionando la presencia de Pablo Escobar en escena, el uso del material de archivo y a la construcción narrativa desde lo musical.

**Palabras clave:**

Narcoseries; Música; Audiovisual; Documental; Pablo Escobar

**Abstract:**

*Music is a fundamental narrative component within audiovisual productions that achieves adjectives, settings, moods without the need for verbal components; tells the story of how the narrator appreciates and understands the events of the scene; In this case, it is taken as the axis of configuration of scenes, giving them a character through adjectives, genres and their different relations with the image. In this sense, the article presents the methodological design for the analysis of 20 productions on the figure of Pablo Escobar in the 20st century, relating the presence of Pablo Escobar on stage, the use of archival material and narrative construction from the musical point of view.*

**Keywords:**

*Narcoseries; Music; Audiovisual; Documentary; Pablo Escobar*

## 1. Introducción

Aun sin la intervención de diálogos, testimonios o voces off, la música transita por todos los rincones de una pieza audiovisual cargando en ella estados de ánimo, anunciando hechos por venir y definiendo lo que premonitoriamente, o no, podría pasar en un relato.

Como dice el propio José Nieto, uno de los más importantes compositores musicales para cine en España, “La música no añade ni inventa nada sino que sirve de filtro para que el espectador reciba nítidamente de entre todas las posibles lecturas que la imagen ofrece y precisamente aquella que queremos transmitir”. (De Gregori, 2018, p. 240)

El presente artículo expone las estrategias metodológicas usadas para el análisis de la relación entre las narrativas musicales y la presencia de material de archivo en las 20 adaptaciones sobre la figura de Pablo Escobar en el siglo XXI (2000 - 2019) evidenciando la presencia del material de archivo audiovisual, tomando como eje fundamental su relación con los usos de la música. Las cuales configuran la narrativa asociada a los momentos históricos presentados a través de imágenes antiguas o reconstruidas en dichas producciones. Para lo anterior es diseñada una metodología que configura diferentes elementos, tanto morfológicos como narrativos de la actuación de la música en el relato.

Cabe destacar la importancia de los estímulos cinematográficos para suscitar diferentes emociones (para una revisión ver Schaefer et al., 2010), algunos de ellos para provocar sorpresa, cumpliendo criterios como la discreción emocional, la excitación y la valencia. (López-Díez y Bermejo-Berros, 2019, p.92)

En la conceptualización de las funciones de de la música y su apreciación es vital tener en cuenta su capacidad de generar sorpresa y su desarrollo en el relato como facilitadora de la comprensión del relato y sus implicaciones.

Se buscó analizar cómo se representó el universo de las secuelas del narcotráfico a través de los sistemas expresivos del lenguaje sonoro, desde la música, acercándose a su morfología sonora y especialmente desde sus funciones narrativas que definen desde lo estructural y funcional dentro del relato las relaciones de causa-efecto en la interdependencia música (sonido)-imagen-argumento (López, 2014, p.163). La música cinematográfica ante la percepción del ser humano audioespectador (Chion, 1994, p.33) es concebida como una fuerza sonora dinámica que existe y cobra sentido por su trazabilidad en el relato, esto se logra gracias a la memoria de la percepción auditiva humana (Chevalier, 2014, p. 13) de esta manera la manera en que se construye y usa conscientemente una obra musical habla directamente del camino estético, ético y político de un director. Es así que la morfología de la música:

(...) no interviene directamente en la realización artística, sino que observa, reflexiona y analiza determinados fenómenos reales que se producen ante la presencia de la obra musical ya realizada; intentando comprender su naturaleza, sus características más evidentes y las más profundas, su funcionamiento interno y sus proyecciones en todos los campos de interés. (Chevalier, 2014, p. 13)

Es así, entonces, aparecen dos diferentes orientaciones de morfologías musicales una descriptiva, orientada a lo constitutivo, pregunta por la obra musical en sí misma y por sus componentes, por así decirlo, es estructural; y otra funcional para Chevalier (2014) esta es fisiológica y se interesa en las funciones que cumplen todos los elementos en la forma. Para esta investigación se optó por revisar lo descriptivo desde lo estilístico, instrumentalista definiendo componentes que se conectan con lo cultural y lo social, de esta manera, se propone en primera instancia definir aspectos como el género, los instrumentos, esto busca una orientación de uso social y cultural. Además, la velocidad o velocidades de la pieza expresadas en unidades de *Beats per Minute* mas conocidos como BPM que ayuda a definir aspectos como ritmo y velocidad interna de la narración, de los planos, los movimientos, de las acciones y algunas veces del montaje mismo. O sea, define el tempo musical.

Según Landry, en López Román (2017), existen analogías entre el cine y la música en base a cuatro dimensiones: velocidad, simultaneidad, continuidad e intensidad. a) Velocidad: en referencia a la estructura temporal, cine y música muestran diferentes velocidades (*tempo*) en la presentación de los eventos. También existe una analogía entre los cambios de tempo (acelerando y retardando) con la “cámara rápida” o “lenta” del cine”. Chion (1994, p.21) explica que “una música más rápida no acelera forzosamente la percepción de la imagen”, dado que no necesariamente es el tempo lo que da la sensación de velocidad: esto añade una variable de apreciación del sonido música desde el flujo propio de las notas y de los elementos sonoros.

Así las cosas, la sensación de velocidad de un relato puede revisarse desde el beat mismo o en otros casos desde variación del flujo de notas o elementos sonoros que le dan a lo escuchado otros caracteres.

¿Qué conciencia tiene el narrador de la velocidad de su relato, más aún cuando está jalonado por la *tempo* propio de la música? ¿cómo influye este *tempo* en el montaje y el relato mismo? son preguntas que posiblemente resuelve el narrador en sus diseños y a veces en la marcha, logrando darle unas características de forma y fondo al relato que son únicas pero que van obedeciendo a lo que desde la comunicación debe desarrollar para construir cada escena y que esta exprese y cuente lo que se espera.

## 2. Contexto histórico asociado a las narcoseries y materiales de archivo

Las narraciones asociadas al narcotráfico se han convertido en el género que ha logrado una alta popularidad, este género clasificado como narcoserie ha tomado componentes de las adaptaciones sobre historias reales, que derivan en producciones que toman como eje principal la violencia para ser representada en pantalla, esto referido al caso de la ficción. Sin embargo, estas adaptaciones están relacionadas desde el abordaje temático con un género que es el documental, bien sea para cine o para televisión. Lo anterior en la medida en que dichas historias sobre violencia, en este caso sobre narcotráfico, son representadas en las pantallas, pero también son abordadas desde el periodismo en el formato documental. Estas historias toman como eje narrativo los hechos de violencia vinculando a estos hechos, una narrativa, basada materiales de archivo, como fotografías, videos, cartas, periódicos, los cuales cumplen funciones tanto narrativas como conceptuales y artísticas. Es decir, en algunos casos estos materiales son usados como ilustración, como evocación como un sustento para configurar un material documental en muchos de los casos de orden expositivo, visto desde una mirada del cine documental, relacionando las categorías propuestas por Nichols (1997).

Así estos usos de material de archivo son recurrentes en las llamadas narco producciones. En algunos casos, estos materiales son reconstruidos de manera ficcional, para apoyar la narración, generando así una amalgama compleja que configura nuevas realidades en pantalla, ya que se realizan nuevas versiones de hechos reales con soportes ficcionados. Estos han tenido impactos en la configuración de la realidad, no desde los elementos propiamente de las industrias culturales, sino desde el impacto de los imaginarios sobre los contextos que son recreados en estas producciones. Es el caso de México y Colombia, países altamente afectados por el narcotráfico y representados internacionalmente en las series, impactando así la imagen global y los imaginarios que las comunidades locales tienen sobre su propia historia de violencia.

Está claro que estos productos se han configurado en un nuevo género de alta comercialización y que las narrativas dispuestas en ellos hacen uso de la ficción para representar nuevas realidades sobre el narcotráfico. Pero estas narrativas no solo están configuradas desde la imagen, sino que incorporan todas las herramientas disponibles para crear estos universos de narcotráfico en la pantalla. Es así como la música se relaciona con la configuración de los imaginarios dentro de dichas producciones, aportando un componente de realidad o de ficción dentro de la historia y los hechos reales. Es decir, cuando encontramos narrativas sobre países como México o Colombia en pantalla y las músicas asociadas a dichos espacios no corresponden, también estamos identificando que esta configuración de la realidad está estructurada desde los componentes de la cultura popular como la música y el sonido. Por esta razón se

identifican las producciones haciendo un proceso sistemático de clasificación de géneros y formatos para dar paso a la identificación de los hechos y su relación con el material de archivo y la construcción narrativa, lo cual veremos en la metodología que permite la clasificación de dichos componentes.

### 3. La música como componente narrativo

Por otra parte, y sobre todo entre dos tramos sonoros que se suceden (fragmentos de cantos de aves o grabaciones musicales), no es posible crear una relación de naturaleza abstracta y estructural como las que pueden establecerse entre los planos visuales del tipo: alguien mira algo / el objeto de su mirada; el conjunto de un decorado / un detalle de este conjunto, etc. Si se intenta algo similar con el sonido, la relación abstracta que ha querido establecerse queda ahogada en el flujo temporal; lo que se impone es más bien el carácter, individualmente dinámico, particular y momentáneo, de la ruptura entre los dos fragmentos. (López, 2014, p. 178)

La música tradicionalmente ha venido, desde tiempos ancestrales, acompañando diferentes expresiones artísticas del ser humano, sin embargo, es con la llegada del cine que la música trasciende verdaderamente su propio ámbito y lo envuelve permitiendo el surgimiento de la llamada *música audiovisual* como asegura Alejandro López Román (2014) quien explica que la música y el cine se han configurado para coexistir en los relatos interactuando la una con la otra en una reciprocidad mutua que se deriva de las condiciones de la narración y lo expresivo de una película.

El anterior abordaje implica la configuración de un lenguaje funcional de la música en el campo audiovisual, que opere en cualquier momento del relato y lo intervenga desde lo estructural, con el ritmo, los timbres, la melodía, la velocidad, entre otros y desde lo expresivo y simbólico, o sea, los estados de ánimo, las tensiones, lo estético, el género, el uso social de esa música, si lo tiene y su código temporal. El lenguaje musical audiovisual estructura y ofrece los elementos que se necesitan en cada configuración narrativa de escenas y acciones, tanto en lo estructural como en lo expresivo-simbólico definiendo toda una serie de funcionalidades que vienen a apoyar la comunicación de lo que se ve en pantalla y se escucha en lo hablado, haciendo que la comunicación sea más clara, estructurada, profunda y directa.

Finalmente, cómo señala Chion en “La Música en el Cine” (1997, p.155), “la música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, de caja de herramientas y de medicamento milagroso”; “la música anuncia, esconde, prepara, revela, acompaña y es cómplice del audioespectador. La música tiene una multiplicidad de funciones en su relación con la imagen, dichas funciones siempre dependen de un análisis vertical” (Chion, 1994, p. 53), de lo que acontece en la estructura narrativa del film por lo que no se pueden revisar como hecho único y aislado. Se relacionan con los elementos del montaje que interactúan con ella de manera simultánea.

#### 4. Metodología

El proyecto de investigación “20 adaptaciones sobre la figura de Pablo Escobar en el siglo XXI” estudia, a través de una metodología mixta (cualitativa y cuantitativa), el total de las producciones audiovisuales realizadas a partir del año 2000. Dichas producciones se enmarcan en diversos géneros y formatos. El análisis reúne series, filmes de ficción, unitarios documentales y series de no-ficción, producidos hasta el año 2018, obras audiovisuales con una diversidad en cuanto a sus nacionalidades y géneros.

Desde lo cuantitativo se buscó la manera de obtener magnitudes numéricas de la frecuencia con que aparecen las categorías de las funciones narrativas del lenguaje sonoro desde la música, en la óptica de observar las tendencias del fenómeno en el diseño sonoro de las piezas e identificar sus posibles modos y divergencias. Lo anterior usando un método descriptivo que permitiera esclarecer características, maneras y dinámicas en este tipo de historias temáticas.

En este artículo se está trabajando el aspecto musical pero el proceso de investigación adelantado por Profesores de la Universidad de Medellín y la Universidad del Quindío tiene un espectro más amplio en tanto también pregunta por el uso del material de archivo en el desarrollo de los relatos también con una metodología mixta.

En cuanto a lo cualitativo, dado el carácter subjetivo de la experiencia humana en la apreciación del cine y de la música, se optó por incluir aspectos cualitativos en el estudio en categorías como la adjetivación, esta categoría se refiere a calificaciones propias del investigador frente a las emociones generadas por una pieza musical en sí misma dentro de una escena, sobre la base de considerar el concepto de adjetivación desde la figura retórica que utiliza varios adjetivos para señalar un sustantivo, que en este caso sería la pieza musical como objeto sonoro.

Aunque esta perspectiva es cualitativa, finalmente se mide cuantitativamente debido a la necesidad de acotar las variables posibles; esto se hizo acudiendo a las 27 emociones propuestas por Keltner, Oatley y Jenkins (2014) y usándolas como calificativos para la música. Entre ellas se encuentran: emoción, miedo, horror, interés, alegría, nostalgia, romance, tristeza, satisfacción, deseo sexual, simpatía, triunfo, entre otras. Además de otros adjetivos calificativos que resultaron de la observación de las escenas como divertida, épica, misteriosa entre otros.

El estudio incluye un componente de análisis de la música usada en estas piezas audiovisuales, lo que amplió a un espectro interdisciplinario las aplicaciones de lo metodológico. Este artículo se centra en la metodología de análisis de narrativa musical usada desde la presencia de Pablo Escobar en las diferentes muestras, asociando además el uso del material de archivo y cruzándolo con algunas funciones narrativas de la música sin entrar en lo estrictamente morfológico de la misma (Chevalier, 2014, p. 59)

Esta propuesta metodológica es una evolución de la manera en que se desarrolló el diseño sonoro para el rodaje/ensayo científico del cortometraje *Despertar* (Felipe Vélez Lagoueyte, 2014), obra artística resultado del proyecto de investigación de sonido

binaural de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín y la Facultad de Ingeniería de Sonido de la Universidad San Buenaventura, y condensa en unas categorías sonoras las miradas sobre la narrativa del audio de autores como Michael Chion, Samuel Larson, Walter Murch, Pierre Schaeffer, Murray Schafer, Barry Truax, Alejandro López y Manuel Rocha Iturbide.

Este método consulta características de las piezas audiovisuales buscando tendencias cuantitativas asociadas a pasajes del relato que ayuden a definir modos y visiones del director en su manera de contar la historia. Puede mostrar el grado de profundidad y riqueza del montaje que se ofrece al audio-espectador.

En este ecosistema se encuentra el lenguaje sonoro. Desde lo cinematográfico, es un engranaje lingüístico que apela a la percepción, la emoción y la memoria para activar el mecanismo de lectura de una realidad en la pantalla traducido en el pacto ficcional. Dicho engranaje se compone de cuatro sistemas expresivos que son más o menos constantes: la voz o palabra hablada, la música, los efectos de sonido y el silencio. La mixtura de estos y su relación con la historia ponen en marcha el sistema interpretativo del espectador y lo llevan o le dan indicios de ciertos estados anímicos, de hechos por suceder y de presencias latentes por fuera del plano. (Cardona, 2017, p. 230).

El lenguaje sonoro se compone de cuatro sistemas expresivos que componen una mixtura muy específica en cada producto audiovisual, constituyendo un paisaje sonoro que representa la realidad a partir de cómo el sonido influye sobre la percepción del tiempo y el espacio y las posturas de emoción y acción de los personajes. Es una secuencia que tiene un orden específico, que es continuo, que se carga de niveles de relato que coexisten en uno o varios planos sonoros y significativos. Todo esto se configura gracias a un escenario espacio-temporal dependiente de la historia representado y construido a partir de: la voz, los efectos, la música y el silencio. Para Larson (2010, p. 141) menciona que “Una película es, para el espectador, una unidad perceptiva en la cual imagen y sonido se funden indisolublemente” y establece la palabra hablada, los sonidos incidentales, los efectos, los ambientes, la música y el silencio como los sistemas expresivos del diseño sonoro.

La construcción sonora del mensaje audiovisual responde a una combinación particular de estos sistemas expresivos, en los que cada uno dispone una serie de signos, símbolos, sintagmas, indicios, señales, entre otros, que obedecen a códigos de lo verbal, lo musical, los ruidos y del silencio. Esta combinación semiótica constituye la banda sonora que, en sí misma, es una obra comunicativa y artística, pues obedece a cánones estéticos, éticos y políticos del director y su equipo. diseño de sonido. Así, esa banda sonora conforma un discurso en la medida en que narra de manera concreta y evidente, acusmática e invisible el contenido de un plano o parte de él, las sensaciones emanadas de un escenario o una versión de este y lo que piensa, siente o hará un personaje.

Entonces, esta metodología analiza 20 adaptaciones de la figura de Pablo Escobar, desde las ópticas de los sistemas expresivos del lenguaje sonoro musical, buscando establecer el uso de funciones como herramientas narrativas, su participación en el relato y posibles significaciones y reflexiones en torno a las relaciones del diseño sonoro de la serie, la banda sonora y serie en sí misma.

#### 4.1 Sistema expresivo Música

La música como campo de estudio y arte tiende a parecer inconmensurable; este estudio no pretende definir el concepto de música, es tan vasto y complejo que implica muchos estudios y acercamientos dedicados a esta sola cuestión, atreviéndose a esa licencia. La música cinematográfica (Chion, 1997) es una sonoridad, temporalidad y método que se encuentran fundidos en el relato audiovisual. En una narración audiovisual, la música, por regla general, fortalece el carácter emocional y anímico de las acciones, situaciones, entornos; obedece a los puntos de vista del director sobre la dirección del relato haciendo clara la línea de tensión dramática y en algunos momentos, como cómplice del audio espectador, anunciando lo que viene o clarificando lo que pasó.

Este análisis no recorre el camino de la estructura musical (armonías, ritmos, movimientos, entre otros), sino que intenta abordar el análisis de la música desde su uso en el montaje y las implicaciones de esas construcciones sonoras en relación con la historia que se narra en el plano. Es una búsqueda por las sonoridades, su recurrencia en el relato y las implicaciones y significaciones de estas.

#### 4.2 Muestra

La muestra del proyecto de investigación, son 20 adaptaciones de la figura de Pablo Escobar en diferentes formatos, géneros y estilos hechas en lo corrido del siglo XXI.

De estas piezas se determino como parámetro de análisis y delimitación de la muestra la aparición de la figura de Pablo Escobar y a partir de esta se sacaron los tiempos y análisis correspondientes.

1. Narcos (2015-) – temporada 1 capítulo piloto (Ficción)
2. Narcos (2015-) – temporada 2 capítulo piloto (Ficción)
3. El Patrón del mal (2009) capítulo piloto (Ficción)
4. Facing Escobar (2016) (Documental)
5. Blow (Ted Demme, 2001) (Ficción)
6. Escobar: Paraíso perdido (Andrea Di Stefano, 2014) (Ficción)
7. Infiltrado (Brad Furman, 2016) (Ficción)
8. Barry Seal: El traficante (Doug Liman, 2017) (Ficción)
9. Loving Pablo (Fernando León de Aranoa, 2017) (Ficción)
10. Los Tiempos de Pablo Escobar (Alessandro Angulo, 2012) (Documental)
11. Pablo Escobar, ángel o demonio (Jorge Granier, 2007)
12. Pecados de mi padre (Nicholas Entel, 2009) (Documental)
13. Pablo's Hippos (Lawrence Elman, Antonio Von Hildebrand, 2010) (Documental)
14. Los archivos privados de Pablo Escobar (2004)
15. Zero Hour (2004) (Documental)
16. 30 for 30 (2009–2017) (Documental)
17. The True Story of Killing Pablo (David Keane, 2002) (Documental)
18. Finding Escobar's Millions (2017) (Documental)
19. Druglords (2018) (Documental)

## 20. Countdown to Death: Pablo Escobar (2017) (Documental)

### 4.3. Definición de categorías de análisis

Esta investigación buscó relacionar el uso de los archivos y la música desde lo narrativo en la conformación del mensaje audiovisual. Para este artículo en específico se expone la metodología usada con la música. Lo anterior, enmarcó el alcance de las categorías a usar, sobre todo porque la amplitud del objeto de estudio se optó por acotar dichas posibilidades de análisis. Para establecer el conjunto de categorías a usar se tomó como base lo propuesto por Alejandro López Román (2014) en cuanto a la caracterización de la música, en donde define diferentes alternativas funcionales de esta en el cine, además, de lo propuesto por Rosa Judith Chalkho (2014) que agrupa distintas categorías desde el “nivel básico de significación referencial a la fuente sonora” (Chalkho, 2014, p.132). A partir de esto y teniendo en cuenta el acotamiento de las variables para el estudio, se propusieron las siguientes categorías de análisis para la música en el estudio.

#### 4.3.1. Categorías genéricas

Estas categorías se refieren a la morfología de la música, elementos básicos que la definen de manera concreta.

*Género:* es una categoría que reúne un conjunto de composiciones musicales desde la óptica del uso social y el código temporal que reflejan valores, imaginarios, hábitos, entre otras características que comparten o son afines en su ritmo, armonías, estructuras, sonoridades, instrumentaciones, temáticas, en especial por su origen geográfico.

*Instrumentos:* son objetos contruidos para producir uno o más tonos con un timbre específico. Para el caso de este estudio se hizo una lista que incluye más de 100 de los instrumentos más comunes en la música comercial popular.

*Velocidad BPM:* la sigla BPM viene del concepto “Beat per Minute”, que en español significa “golpes por minuto”. El tempo o BPM, establece la velocidad con la cual se reproduce una obra musical determinando la duración de las notas. Este tempo se conecta con la cadencia de la expresión musical.

*Adjetivación:* esta categoría pretende definir una o unas calificaciones subjetivas sobre la expresividad de la música en su ámbito instrumental y vocal. Busca determinar a través de calificativos una tipología de sensación o comunicación. Para este estudio se propuso un conjunto de adjetivos base y la posibilidad de incluir otras más de manera abierta para el análisis. En otros análisis orientados a lo morfológico se podría contrastar con el tipo de acordes y movimientos. Para Storr, en López (2014) hay que entender los aspectos expresivos de la música, en especial por que el cerebro procesa la estructura en partes diferentes a la de los efectos emocionales. Para Camacho (2017, p. 48) lo musical puede tener interacción con otros discursos a través de los signos con el fin de crear metáforas, esto conecta con la necesidad de establecer categorías que definan la sensación, sentimiento o imaginario de una pieza.

#### 4.3.2. Categorías de Relación con la imagen

Categorías que devienen de lo que pasa en la imagen, o que ocurre y ve el ojo. Estas toman como base las funciones musicales propuestas por López Román (2014) en una versión compacta dada la etapa del proceso de investigación y como un primer acercamiento metodológico a la cuantificación de las mismas en las piezas analizadas.

*Imitación:* cuando la banda sonora representa elementos que se ven en pantalla sonidos naturales, formas, elementos o cualidades tonales del habla o corporales.

*Contraste:* Aquí la música el audio espectador aprecia una contraposición entre los elementos visuales y sonoros ofreciendo otra perspectiva de lectura.

*Evocación:* la música que habla de espacios físicos, en una visión un poco más amplia revela algo acerca de los personajes, en especial con sus características de origen o cultura.

*Comentario:* cuando ésta ocupa la posición del espectador ofreciendo un comentario a menudo irónico de los sucesos que acontecen en la pantalla. Está fuera del sinfonismo de Hollywood (López 2014) y al contrario se refiere a posturas ideológicas en la relación música e imagen.

*Dinamismo:* la música aporta, en el montaje de planos sucesivos, a intensificar o atenuar la acción de la narración editada.

*La música empática:* refuerza la relación entre el sonido y la imagen desde lo expresivo y emocional.

*La música anempática:* es independiente a la expresividad de la escena, se aleja del sentido de la relación sonido e imagen sin que necesariamente sea un contraste.

*Música diegética/intradiegética:* es la música que emana de el tiempo y espacio de la escena misma. Está incluida en el plano que el audioespectador observa.

*Leitmotiv:* Este es un recurso artístico que nace en la ópera, consiste en un motivo melódico que mediante evocación y reiteración identifica a un personaje, objeto, lugar o situación.

#### 4.3.3. Categorías relación contenido genérica

Músicas que ofrecen al audioespectador interpretaciones de la música desde su contenido concreto, en específico con lo asociado al uso, o no, de mensajes hablados que generen codificaciones con significaciones convencionales o cuando la comunicación de la música está puesta en la música únicamente de manera que abre la puerta a interpretaciones subjetivas, por un lado el mundo emocional del la escena o el personaje y por otro, la interpretación propia del audioespectador desde su propia comprensión. Al respecto se proponen las siguientes categorías

*Música objetiva:* tiene letra, lo que le da un mensaje propio que puede ser, o no, independiente del sentido de la escena o el filme.

*Música subjetiva:* no tiene voces articuladas, es instrumental fortalece, en su interacción con otras categorías estados anímicos y expresivos. Es el clima emotivo.

#### 4.3.4. Categorías relación contenido en el montaje

Están cerca de una funcionalidad psicológica aplicada al tipo de acciones de la escena y al soporte emocional de la música en la misma en el marco de la línea de tensión dramática. De esta manera, se incluyeron las siguientes categorías en el estudio.

*Ornamental:* es un recurso estético en la que la función de la música no va más allá de su propio sonido, lo que la hace prescindible.

*Acción:* refuerza los momentos en que el argumento está en movimiento, decisiones, acciones y hechos concretos que se desarrollan en las escenas.

*Expresiva:* igual se relaciona con el desarrollo del argumento, pero dedicado a los momentos emotivos en donde la acción se detiene.

Estas categorías de análisis se cruzaron con el estudio del uso de archivos permitiendo una visión ampliada del objeto de estudio. Para el caso de este texto la premisa de trabajo está específicamente en lo musical.

#### 4.4. Instrumento

A continuación, se presenta el instrumento de análisis de musical. El diseño de este instrumento fue orientado a una recolección de datos cuantitativos, en tanto pregunta por la tendencia de apariciones en el tiempo de la narración de las diferentes categorías cada vez que la figura de Pablo Escobar aparecía.

Este instrumento, con los demás desarrollados desde otros objetivos, se cruzaron en una interfaz estadística que permitió relaciones más amplias a partir de la información arrojada por cada plantilla en donde el cruce de variables amplió las posibilidades de resultados y lecturas del montaje sonoro desarrollado con el que se narró la figura de Pablo Escobar en estas 20 adaptaciones audiovisuales.

En las siguientes tablas, se toman solo tres momentos como ejemplo de su diligenciamiento tomando en cuenta la aparición de la figura del narcotraficante en la narración para mostrar la aplicación del instrumento.

Tabla 1. Identificación de serie y tiempos - Instrumento música.

TÍTULO SERIE O PELÍCULA	Tiempo de entrada del material de archivo hh:mm:ss	Tiempo de salida del material de archivo hh:mm:ss	Duración del segmento hh:mm:ss	TÍTULO DEL CAPÍTULO	TIPO DE CONTENIDO	PAÍS O PAÍSES DE LA PRODUCCIÓN	Año de realización
Pablo's hippos	0:05:12	00:05:16	4	Pablo's hippos	Serie documental	REINO UNIDO	2014

Pablo's hippos	00:05:50	00:06:02	12	Pablo's hippos	Serie documental	REINO UNIDO	2014
Pablo's hippos	00:06:04	00:07:03	59	Pablo's hippos	Serie documental	REINO UNIDO	2014

Fuente: elaboración propia.

Tabla 2. Presencia Pablo Escobar y uso de archivos - Instrumento música.

Presencia de Pablo Escobar en el material de archivo	Descripción del momento en el que la obra presenta material de archivo	Descripción de cómo es narrado Pablo Escobar a través de este material	Tipo de material de archivo	Usos del material de archivo (1 ó 0)								
				SI - NO	Ilustración	Evocación - tiempo pasado	Denuncia	Prueba	Espectáculo estrategia narrativa	Archivo familiar	Falso - fake	
SI	Popeye está hablando de que la gente no quería ir a Nápoles a ver los animales sino a Pablo Escobar	Se presenta una foto de archivo con movimientos de cámara	Noticias		x							
SI	Hipopótamos están hablando de quien es Pablo Escobar	Caricatura de Pablo Escobar convirtiéndose en hipopótamo			x				x			x
SI	Contexto de hacienda Nápoles	Imágenes de Pablo Escobar con familia y amigos divirtiéndose en la Hacienda Nápoles	Archivo Familiar		x	x				x	x	

Fuente: elaboración propia.

Tabla 3. Categorías de análisis de música - Instrumento música.

Música														
Hay música	Género	Instrumentos			Velocidad BPM	Adjetivación			Relación con la imagen Selección múltiple			Relación contenido genérica	Relación contenido específica	Observaciones Música
1	Música Infantil	Percusión	Sintetizador	Trompetas	120	Alegría	simpatía	Festiva	Dinamismo	anempática	Extradiegética	Subjetiva	Referencial/ornamental	
1	Folclórica	Percusión	Guitarras	Tiple	100	Triste	Emoción	Nostalgia	Dinamismo	Empática	Diegética	Subjetiva	Expresiva	
1	Heavy Metal	Percusión	Bajo	Guitarra eléctrica	120	Alegría	emoción	Rítmica	Dinamismo	Empática	Extradiegética	Subjetiva	Referencial/ornamental	

Fuente: elaboración propia.

Sin ahondar en los resultados del estudio, se puede mencionar que en las 20 adaptaciones de la figura de Pablo Escobar, se observaron ciertos rasgos que aparecen

como tendencia en la manera de usar la música en el montaje y que trasciende el género y formato audiovisual, por ejemplo, en básicamente las 20 piezas audiovisuales es constante el uso de música en por lo menos el 80 por ciento del tiempo total de las películas, en el caso que se muestra arriba, *Pablos's Hippos*, dirigida por Lawrence Elman, Antonio Von Hildebrand en 2010, en una hora y media que dura el documental, hay 103 apariciones del personaje de Pablo Escobar y en 90 de esas apariciones, había uso de música; este es el primer dato que se encuentra, pero luego, al revisar el tipo de música, el género y las demás categorías se hallaron alternativas de análisis que permitieron entrar más profundamente en el relato, su montaje y la manera de comunicar de los directores. Así, se encontró en este documental que la mayoría de la música era de corte instrumental con un fuerte componente de hardrock y rock alternativo, cuyo uso, en su mayoría, es ornamental o de elemento de transición y que además, es particularmente anempático, lo que sugiere un distanciamiento de los rasgos culturales del personaje y una postura propia del narrador, lo que es coherente con el tono de caricatura que tiene el relato.

### **5. Discusión sobre la construcción metodológica para la identificación de la música, usos y relación con el material de archivo**

Las diferentes categorías expuestas anteriormente permiten generar un sistema de relaciones formales conceptuales sobre los usos de la música, en función de la relación con las piezas audiovisuales. En tal sentido, este conjunto de elementos dispuestos en el instrumento diseñado permite identificar dentro del corpus estudiado, una serie comprobaciones en cuanto al uso de las músicas. En los aspectos formales elementos con la velocidad marcada por los BPM, permite identificar la intensidad con la cual se construyen elementos asociados al ritmo y al montaje, así como la identificación del tipo de música usado dentro de las producciones. Estos elementos identificados en el instrumento diseñado, permite entonces extraer datos concretos sobre las diferentes categorías estudiadas, lo que cruzado con la descripción cualitativa de la intencionalidad que se le imprime al uso de estas músicas, permite identificar de forma sistemática la forma como han sido pensados dichos materiales dentro de estas adaptaciones sobre la Figura de Pablo Escobar, una figura relacionada con la cultura colombiana y exportada en las pantallas de forma global, a través de una construcción ficcional.

La relación entre los aspectos cuantitativos y cualitativos permite generar la evidencia de un proceso de identificación de los materiales en las obras audiovisuales estudiadas. Sin embargo, la identificación de los impactos y deformaciones que configuran estas producciones, evidencias estereotipos culturales que son puestos en pantalla a través de la una elaboración ficcional que es presentada con soportes de archivo, lo que lleva al espectador a una idea de realidad noticiosa que intenta configurar la historia de países marcados por una historia asociada al narcotráfico, esto mismo pasa con la música, el cruce de información que permite el diseño metodológico que ha construido para este estudio, evidencia cómo son usados componentes de la cultura como lo es la música y como es usado de formas aleatorias, asociando músicas que corresponden o no a los contextos culturales donde son incluidas mediante la narrativa, pero que corresponden a los imaginarios globales sobre las historias de países como México o Colombia.

## 6. Conclusiones

El diseño metodológico permite entonces disponer a través del instrumento los diferentes elementos a cuantificar dentro de la parte del estudio planteado, teniendo en cuenta que, dentro de dicho instrumento son fundamentales los elementos tanto cuantitativos, los cuales van desde la identificación de los usos de las músicas en cuanto a sus adjetivaciones, la velocidad, los instrumentos, pero también la relación con la imagen y los contenidos. Así como el componente cualitativo, el cual permite dentro de las casillas de observaciones, describir las formas como son usadas las músicas dentro de estas producciones y su relación con los materiales de archivo.

El instrumento permite, además, la identificación de los momentos en los cuales el material de archivo es usado dentro de las producciones identificando las características sonoras de dichas intervenciones, lo cual atañe a un proceso creativo, en la configuración de archivos ficcionales para ilustrar hechos reales. Este cruce con las músicas permite a la investigación corroborar los imaginarios expuestos sobre los países afectados por la violencia del narcotráfico y las formas como son representados en los contextos globales y locales, creando versiones de la historia que en su mayoría de casos no corresponden con los hechos ocurridos asociados al narcotráfico y son tomados como un hilo narrativo para la industria del espectáculo.

## 7. Referencias bibliográficas

- Camacho, L. (2017). *Urdimbre: La Metáfora en el Discurso Musical*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- Cardona, C. (2018). El diseño audiovisual desde el lenguaje sonoro. Un modo de llegar a la imagen acústica desde el relato. *Pensar la Comunicación V*. Medellín: Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Chevalier, M. (2014). *Tratando de Morfología Musical*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional – edUTecNe.
- Chion, M. (1994). *La audiovisión*. París: Editions Nathan.
- Chion, M. (1998). *El sonido*. París: Paidós.
- De Gregori, M. (2018). *La función expresiva del sonido en la narración cinematográfica: nuevas tendencias, nuevas técnicas y nuevos recursos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- López-Díez, J., y Bermejo-Berros, J. (2019). Diegetic and non-diegetic surprises, and their effect on liking, long-term recall and comprehension in narrative television commercials. *Communication and Society*. 91-106, 32.

- Keltner, D., Oatley, K., y Jenkins, J. M. (2014). *Las emociones comprensión*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Larson Guerra, S. (2010). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y a la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, México D. F.: UNAM / CUEC.
- López, A. (2014). *Análisis Musivisual: Una Aproximación Al Estudio De La Música Cinematográfica*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Storr, A. (2002). *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de la pasiones*. Barcelona: Paidós.
- Sucari, J. (2009). *El Documental Expandido: pantalla y espacio*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes.