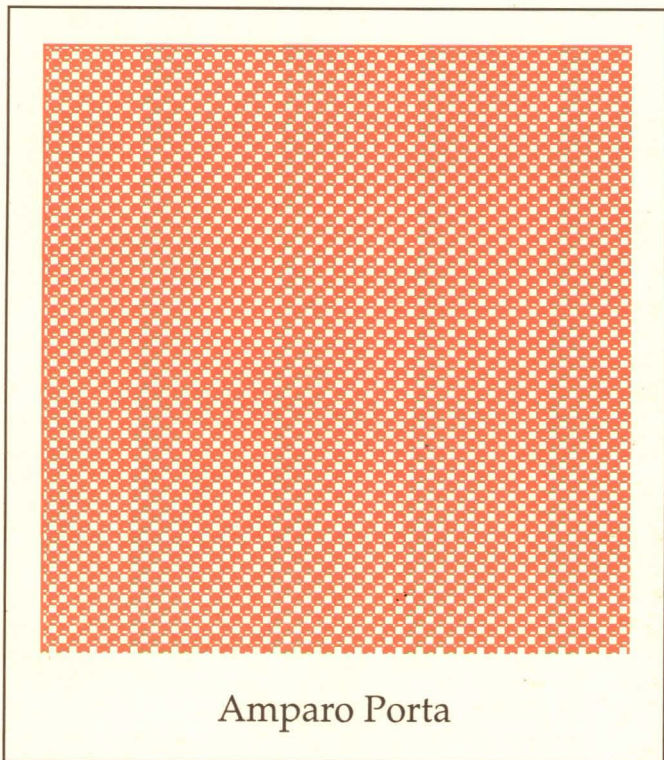


*El metrónomo pulsional de  
El Rey León*

Análisis de la banda sonora



Ediciones EPISTEME, S. L.

**EUTOPIÁS/Documentos de trabajo**  
Colección interdisciplinar de estudios culturales

**Editores-fundadores/Founding Editors**

René Jara, Nicholas Spadaccini, Jenaro Talens

**Dirección/General Editors**

Jenaro Talens (Univ. Carlos III de Madrid)

Santos Zunzunegui (Univ. del País Vasco)

**Coordinación editorial/Managing Editor**

Luis Puig (Univ. de València)

**Comité asesor/Advisory Board**

Julio Aróstegui (Univ. Carlos III de Madrid)

Manuel Asensi (Univ. de València)

Paul A. Bové (Univ. of Pittsburgh)

Isabel Burdiel (Univ. de València)

Patrizia Calefato (Univ. di Bari)

Neus Campillo (Univ. de València)

Roger Chartier (EHEP, Paris)

Terry Cochran (Univ. de Montréal)

Juan M. Company (Univ. de València)

Tom Conley (Harvard Univ.)

Didier Coste (Fondation Noesis)

Josep-Vicent Gavaldà (Univ. de València)

Wlad Godzich (Univ. de Génève)

René Jara (Univ. of Minnesota)

Manuel Jiménez Redondo (Univ. de València)

Silvestra Mariniello (Univ. de Montréal)

Desiderio Navarro (Criterios/UNEAC)

Michaël Nerlich (Technische Universität Berlin)

Vicente Ponce (Univ. Politécnica, València)

José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos (Univ. de Murcia)

Guillermo Quintás (Univ. de València)

M<sup>a</sup> Cruz Romeo (Univ. de València)

Andrew Ross (City Univ. of New York)

Pedro Ruiz Torres (Univ. de València)

Antonio Sánchez Trigueros (Univ. de Granada)

Justo Serna (Univ. de València)

Nicholas Spadaccini (Univ. of Minnesota)

Carlos Thiebaut (Univ. Carlos III de Madrid)

Jorge Urrutia (Univ. Carlos III de Madrid)

**Diseño informático/Layout & WWW work**

Sergio Talens Oliag (Univ. Politécnica, València)

**Distribución y pedidos/ Distribution & Orders:**

Episteme, S. L.

Apartado postal 12085/46080 Valencia, España

Telf. y Fax (34) 96334 8149

E-mail: 'episteme@dirac.es'

WWW: 'http://www.uv.es/~eutopias'

© Colectivo Eutopías

[eutopias.group@uv.es]

© Ediciones Episteme, S. L.

[episteme@dirac.es]

*en colaboración con*

Departament de Teoria dels Llenguatges

Departament de Filosofia

Departament d'Història Contemporània,

(Universitat de València. Estudi General)

Departamento de Lingüística General y Teoría  
de la Literatura

(Universidad de Granada)

Instituto Miguel de Unamuno de Humanidades  
y Comunicación

(Universidad Carlos III de Madrid)

Asociación Andaluza de Semiótica

Asociación Vasca de Semiótica

Impreso en IMP. LLISO

Bilbao 10, pasaje / 46009 Valencia, España

ISSN: 0213246X

ISBN: 84-8529-011-1 Dep. Legal: V-3512-1998

## EL METRÓNOMO PULSIONAL DE *EL REY LEÓN* ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA

### EL DISCURSO MUSICAL EN EL CINE DE ANIMACIÓN.

Cuando la música se crea o simplemente se escucha, se hacen pequeños con ella los valores socioculturales de la propia sociedad que la construye. En el discurso musical contemporáneo los sonidos sustituyen a las cosas de la misma forma que el mundo es sustituido por la propia música, y la del cine no permanece ajena. Podemos decir sin lugar a dudas que si hay alguna banda sonora que se delinee como el prototipo de todo ello es la que aparece en las películas de animación de la productora Disney, porque combina la música con el soporte audiovisual, tiene carácter industrial y va dirigida a todas las capas infantiles del mundo industrializado.

A lo largo del texto queremos aproximarnos a la parte auditiva de la película "El Rey León" para observar su grado de complicidad con la historia y con la imagen, y todavía más, su predominancia en secuencias, valoración de hechos y también queremos observar su actuación como metrónomo de las emociones que la ficción del cine permite y proporciona al espectador.

#### 1. *La banda sonora entre la música y la emoción pulsional.*

La película utiliza las estrategias retóricas y también las seductoras para crear su discurso<sup>1</sup>. Mediante las primeras nos introduce en la historia que va narrando y nos mantiene en su hilo conductor, a través de las segundas nos vincula al mundo del deseo en el que se mueve por instancias no narrativas, sino pulsionales de carácter proyectivo, identificatorio y emocional. La banda sonora navega por ambas, pasando, en ocasiones, sin solución de continuidad de una a otra, creando una bisagra de acceso a ambos campos. La música en la película no tiene un único papel asignado, es siempre la que más sabe de la historia pero además es capaz de hacer verosímil lo imposible, deseable aquello que es seleccionado como valor, proporcionar sutura sin hendidura a la fragmentación de las escenas y los planos, y es capaz, también, de permitir el acceso al tiempo del espectador mientras la escena y los personajes permanecen anclados en un contexto espacio-temporal fijado.

1.1. *Narratividad.*

El Rey León es una película sin narrador externo cuya historia es tomada por la cámara. Así pues el único sonido que aparece fuera de la imagen es el de la música que se constituye en anticipador, evocador y enfatizador de la acción, de esta forma aparece incorporado a la narración desde estrategias retóricas. Son ellas las que persuaden al espectador, por ejemplo, *de la llegada*, cuando todavía no se ve en pantalla el camino, pero la "marcha" comienza a sonar cuando los personajes están perdidos. De la misma forma, mediante la música se retrocede en la historia, sólo por la escucha de una melodía asociada. También se enfatizan determinados acontecimientos por el arropamiento tímbrico, formal e incluso estilístico de aquello que se escucha. La música, en estos casos no es interpretada por personajes, es "dada" al espectador, lo cual aumenta su poder de persuasión, que se sitúa como privilegiado y omnipresente. Todo ello se produce por las propias cualidades del sonido. Altura, duración, timbre e intensidad quedan integradas en la experiencia llamada música y así se incorporan al mapa cognitivo del sujeto que sentado en el cine con todo su bagaje experiencial y cognitivo, ve la película, y la escucha. En el Rey León la narración externa la constituye la música, y en ella sus elementos cognitivos, derivados todos ellos de la percepción auditiva, son los encargados de proporcionar materialidad, a la tercera persona "él".

Todo comienza cuando la luz de la sala se apaga, y cada espectador, solo, viaja por el espacio-tiempo que le cuenta una historia. Ésta comienza con el nacimiento del futuro rey león que es esperado por todos los animales de la selva.

Mediante la música se van proporcionando pistas para la comprensión de lo que sucede:

se alejan, corren, dudan  
tienen miedo, ¡Han ganado!

se encuentran, mueren, son hostiles, se esconden...

también permite al espectador anticiparse al futuro:

¡cuidado!  
despacio

y acceder al pasado:

era...  
estaba...

Estas estrategias comunicativas del signo sonoro son de carácter retórico, persuasivo y, como decíamos, aparecen situadas en el ámbito del conocimiento. Requieren de la capacidad analítico-sintética y así se produce una selección basada en la significatividad y las relaciones de

jerarquía entre sus elementos. El tamiz es obligado en cualquier operación cognitiva. Pero la comunicación es algo más que aquello que partiendo de una señal es percibido por su grado de significatividad e incorporado mediante este procedimiento al bagaje cultural y así proporciona sentido. El máximo efecto comunicativo requiere del mundo emocional, porque ha de ser deseado.

### *1.2. Identificación y proyección.*

Cuando el niño nace es él el que lo hace y no el mundo, por ello la consciencia se va a ir desarrollando poco a poco en una particular forma de adaptación al medio<sup>2</sup>. Pero el complejo diálogo que proporciona toda la inacabada experiencia y cultura individual, parte de un principio relacional que proporciona un deseo permanente de ser reconocido y completado. Los sentidos investigan, sobre todo, el exterior, y así la experiencia humana busca permanentemente aquello que le devuelva su propia imagen. Esta búsqueda basada en el deseo, trata de identificar lo de fuera como algo propio, y a su vez trata de investir el espacio exterior con su presencia simbólica mediante mecanismos proyectivos. Desde este ángulo no actúa el filtro cognitivo, la criba opera desde instancias pulsionales que buscan una generalización de carácter emocional.

Cuando se quiere que un acto comunicativo sea eficaz se utilizan las estrategias retóricas, tal y como hemos ido viendo; cuando se quiere que sea infalible, se usan las seductoras. Éstas no operan mediante la percepción discriminada y secuencial de estímulos, por el contrario, tienen carácter acumulativo e hipertrófico<sup>3</sup>. La productora Disney lo sabe y así lo hace desde siempre. La seducción es una característica fundamental de los discursos audiovisuales de la Postmodernidad y tiene en la Música uno de sus instrumentos más valioso y eficaz. Mediante su capacidad de conmover llega a uno de los terrenos más privados de la experiencia: la escucha<sup>4</sup>. Cuando ésta es placentera produce dos efectos complementarios: El deseo de ser experimentada de nuevo y el proporcionar vehículo de entrada a objetos asociados a ella, tal y como advertía Platón, convirtiéndose en un caballo de Troya en el que la llegada no es advertida, pero sí es intencionada y eficaz.

Ambas facetas coinciden en el *leitmotiv* que, extraído de su contexto del s. XIX, es uno de los elementos musicales de carácter seductor más infalible en las películas de animación. Wagner lo creó como uno de los medios musicales para conseguir la fusión de las artes, o los lenguajes. Este instrumento de la música programática identifica un personaje,

acción... con un determinado tema hasta el punto que, asociado a él, puede sustituirlo.

El Rey León utiliza el *leitmotiv* con una gran eficacia comunicativa. Existen varios a lo largo del film, que analizaremos en la segunda parte. Aquí queremos hacer mención a las características que los configuran y que son estudiadas con gran precisión por la productora, sobre la base de resortes de carácter afectivo, fundamentalmente. La asociación de personajes a melodías es utilizada varias veces y su enganche inicial es primario, la música se crea expresamente por el placer que supone escucharla. Pero para poder crear la asociación requiere también de otros elementos como es la capacidad evocadora que, mediante juegos en el tiempo de carácter privado<sup>5</sup>, permiten acceder al pasado y su situación en la cadena narrativa. Así, algunas canciones marcan el antes y después de algunos acontecimientos importantes del film. Sin embargo las estrategias seductoras se infiltran en ese terreno, dotando a la escena que lo configura, de un aparataje pulsional, identificatorio y proyectivo en el que el espectador se siente implicado afectivamente —identificado, señalado en un espejo— cuando, la primera vez, en la escena escogida, la música comienza a sonar.

A partir de entonces será sumamente eficaz porque el aura ha sido creada. El momento estremece al que lo ve, y la música proporciona cierto carácter entre mágico y regresivo que se mantendrá a la espera de ser retomado por la trama, que hará uso de él con posterioridad. Pero el entramado de una narración parece tener sentido cuando los elementos que van apareciendo en la cadena van modificando los acontecimientos que se ven sujetos a las leyes internas de la historia que los crea. Sin embargo esto no ocurre cuando, en la película, los personajes encarnados por la música aparecen de nuevo. El *leitmotiv* tira hacia atrás en la trama, consiguiendo siempre un efecto regresivo que ata al espectador a la situación de partida. El tejido narrativo en este caso no se modifica por la acción, de la misma manera que no se modifica por la música. El *leitmotiv* representa en la película mucho más que unos personajes sustituidos por temas musicales, representa el mundo de valores asociados a los diferentes estamentos del poder tradicional.

### 1.3. *El montaje.*

La banda sonora utiliza sus vehículos de expresión propios como son: el sonido fónico, el sonido musical y el ruido<sup>6</sup>. En cuanto a la forma de articulación con la imagen lo hace desde tres posiciones: el sonido aparece junto a la fuente sonora, es decir *en el campo*, aparece también en

el mismo espacio pero oculto, es decir *fuera del campo* y por último aparece fuera del espacio y el tiempo de la historia, es decir en *off*.

Pero el montaje es la cualidad fílmica por excelencia y la banda sonora lo utiliza de forma hábil. En principio la música discurre según una organización formal en la que está prevista su *resolución cadencial*, es la forma de cierre habitual de la música tonal escrita según patrones de composición tradicionales, donde los grados de la escala son utilizados por sus funciones de jerarquía en relación a la atracción que ejerce la tónica, sobre la que gravita toda la obra. Esta forma de finalización es utilizada en la película en varias ocasiones, especialmente en los números más destacados por su espectacularidad de carácter euforizante. En ellos la resolución cadencial utiliza todas las estrategias conclusivas como son las repeticiones del estribillo, los efectos de *rittardando* y los de máximo apoyo instrumental a las últimas notas a medida que se van acercando a la cadencia, destacando especialmente el acorde final. La segunda forma es mediante el *silencio súbito*, en un momento no esperado la música cesa consiguiendo casi siempre un efecto de expectación, suspense o miedo. La tercera forma no está contemplada en la Teoría de la Música porque aparece asociada a la creación de los medios audiovisuales, se trata de *la metamorfosis*. Esta nueva forma de creación musical en la música de cine, muy utilizada en la película, tiene su precedente en la técnica de la variación, utilizada en la música europea desde el Renacimiento. El cine la incorporó rápidamente por permitir seguir como una sombra aquello que se ve en la pantalla, pero es el lenguaje publicitario construido sobre la base de estrategias de carácter seductor, el que lo ha utilizado de forma preferente. Esta metamorfosis aparece en la película de dos formas, por *fusión* y por *mesa de mezclas*. La fusión se produce con un fragmento de una melodía clásica, y sobre una cadencia, es decir sobre un momento de reposo, se constituye en final y principio de un nuevo diseño melódico que aleja de la obra originaria de la que partía, consiguiendo una obra de carácter híbrido, constituida por dos semifrases —una clásica y una moderna— engarzadas y ofrecidas como pieza única. La segunda forma es la metamorfosis mecánica producida por *la mesa de mezclas*. En este caso no es un procedimiento musical el que fusiona ambas músicas sino un procedimiento electrónico mediante el cual los materiales musicales disponibles en cintas magnéticas separadas se superponen en una única, consiguiendo efectos musicales y extramusicales, como luego veremos.

Las propiedades materiales y tecnológicas de los soportes fílmicos y televisivos son las que crean la posibilidad del efecto de superposición<sup>7</sup>. La mesa de mezclas produce una forma diferente a la prevista por el

discurso musical convencional. El procedimiento consiste en hacer desaparecer la presencia de una de ellas mientras emerge la otra. Este efecto comunicativo tiene una intencionalidad que se aproxima más a las estrategias seductoras que a las persuasivas. Destacamos este aspecto porque observaremos después cómo no afectan a la narración de la historia, no pasa nada diferente cuando aparece la mutación de la música, pero sí aparece una lectura diferente, el espacio de ficción es investido de forma distinta.

#### 1.4. La ideología.

Hemos comentado en apartados anteriores cómo la película utiliza las estrategias persuasivas y seductoras en la banda sonora. Éstas últimas se inscriben más directamente en el discurso publicitario que ha aprendido a utilizarlas con una gran prisa, controlando especialmente su eficacia, es decir su efecto. Según González Requena el dispositivo seductor es construido sobre las posibilidades delirantes de la imagen electrónica. Así también en Música, las posibilidades electrónicas de manipulación del sonido, basadas en la reproductibilidad, constituyen el punto de mira de su estrategia.

Sin embargo el sustrato ideológico tiene como cualidad, entre otras, la de ocultar sus objetivos, por ello opera desde un proceso sutil que se percibe por el juego de continuidades y discontinuidades; suturas y roturas del discurrir del sonido en la película. Para acceder a su lectura tenemos que partir del conjunto de la escucha y desde ella observar sus peculiaridades. Jesús Ibañez<sup>8</sup> habla de tres niveles de aproximación a un discurso para acceder a su análisis. El nivel de máxima generalidad “la verosimilitud tópica” es el que le confiere mayor estabilidad, nitidez y coherencia desde el punto de vista ideológico, en la medida en que un tópico es un discurso ocupado por una gran grupo, sector o tendencia. Por ello requiere para su análisis todo el discurso musical. La ideología de la película emerge del conjunto de los apartados señalados hasta ahora, en ellos hemos visto cómo se va perfilando —mediante estrategias auditivas— un mundo de valores que impregna el relato y también el tratamiento audiovisual de éste.

Los mecanismos retóricos y seductores junto a los de identificación y proyección, así como la utilización del *leitmotiv* wagneriano, unido a la narratividad mediante la música, configuran algunos de ellos. A éstos se incorpora el montaje sonoro con sus variadas maneras de suturar el sonido en formas de continuidad creadas exprofeso, particularmente para la publicidad, de donde la productora Disney la toma en el cine.



Sin embargo hay un efecto ideológico más, al que todavía no hemos hecho mención porque para verlo tenemos que salir del análisis interno del film y observar éste desde una perspectiva global, como decíamos antes. La utilización de los diferentes estilos musicales aparece cuando convertimos la película en una plantilla de canciones y efectos sonoros que aparecen asociados a partes concretas de la narración. Esta paleta de estilos es aprehendida conscientemente sólo cuando el espectador realiza un procedimiento analítico al discurso musical. Es decir las intenciones aparecen ocultas al espectador que se deja llevar por la historia.

La selección estilística es utilizada estratégicamente sobre la base de resortes ideológicos que por sí mismos crean una nueva lectura del film. Mediante ella el espectador se instala en puntos de vista predeterminados y guiados. Se proporcionan claves de lectura basadas en estrategias seductoras pero que inciden, por la Música, en referencias a imaginarios ya delineados por los valores que encierran y hacia los que dirigen, o de los que protegen, advirtiendo, al espectador. Así el uso de la música clásica, tomado por el estilo y por la selección instrumental, particularmente, del estilo mozartiano —utilización de polifonía coral y de la familia de cuerda frotada con armonía homofónica y frases simétricas— no es sólo un recurso estético. Del mismo modo que no lo es la utilización del estilo musical americano con el uso de coros, órganos de iglesia, clarinetes, batería y bajo eléctrico o caja de ritmos. Este último estilo es especialmente potenciado con una forma musical en la que se alternan dos temas contrastantes de forma repetida, llegando progresivamente al clímax, con el que terminan con la máxima ornamentación tímbrica y efectos de cierre. Tampoco es gratuita la selección de pequeñas canciones, cantadas con voces cómicas y poco elaboradas; como no es casual la siniestra utilización del silencio.

El sustrato ideológico cimenta la construcción del film creando sus líneas maestras de diseños de sus mundos posibles: los deseados, los perdidos, los inciertos y los hostiles.

## *2. Situación y esquema de los principales números musicales.*

(Ver esquema páginas 8 y 9)

## *3. Descripción y planificación: la música en la historia.*


(Ver esquema páginas 10, 11, 12 y 13)

Canción Título	1 El ciclo de la vida	2 Melodía con flauta	3 Voy a ser el Rey León	4 Scar	5 Fragmento coral de estilo clásico y armonía mozartiana
Historia Escena	Introducción: Paisajes y animales africanos. Nacimiento del futuro Rey León. Presentación del hechicero.		Animales de la selva en gran movimiento coreográfico: Creación de composiciones plásticas. Forma y color máximos prota- gonistas.	Efectos de desfile con ani- males y chusmas que aclaman. Fondo de colores sin- niestros. Animales inex- presivos y hostiles.	Muerte de Mufasa
Personajes		Mandrill	Simba	Scar	Scar, Simba. Mufasa

Canción Título	6 Melodía con flauta	7 Hakuna Matata	8 Weed ma well	9 La noche del Amor	10 Fragmento clásico + nueva melodía
Historia Escena	El mandril dibuja el anagrama del pequeño rey león.	Amistad con el ja- balí, el perrito de la pradera. Oasis. Paso de pequeño a león adulto	Paseo por la selva	Encuentro Nala con Simba Enamoramiento	Simba en la noche recuerda al padre
Personajes	Rafiki (Mandrill)	Simba, Timón (Perrito de la pra- dera), Pumba (ja- balí)	Timón, Pumba	Simba, Nala	Simba

Canción Título	11 Simba y Mandril	12	13 Fragmento clásico + nueva melodía	14 El ciclo de la vida	15 La noche del amor
Historia Escena	Encuentro de Simba con Rafiki.	Simba camina solo.	Simba y Nala llegan al poblado quemado y desértico	Simba y Nala son procla- mados reyes de la selva	Final sobre créditos
Personajes	Simba Mandril	Simba			

10 Amparo Porta

BANDA SONORA	HISTORIA
<p>1. Canción "El ciclo de la vida"</p> <p>1.- Introducción: polifonía Solo a capella. Frase 4 compases: Tético (coro obstinado rítmico verbal   ) + percusión                      Frase 4 compases ♯ Anacrúsico</p> <p>2.- Canción A ♯ A-B ♯ -A</p> <p>A voz de mujer</p> <p>B obstinado rítmico decreciendo y creciendo</p>	<p>1.- Presentación de animales y paisajes africanos</p> <p>2.- Canción A continuación del paseo de animales. Elefantes marcan el acento del compás en 6/8 (Al final de la parte A aparece Musafa y el hechicero Rafiki) B.- Aparición en escena de Simba recién nacido. Imposición de atributos A.- Presentación por el hechicero Reverencia de los animales al futuro rey</p>
TÍTULO DE LA PELÍCULA	
Sin música	Presentación de Scar cazando. Aparece Musafa, discusión con Scar. Ruido de uñas en la pared y ruidos
<p>2.- Melodía con flauta Leitmotiv (16 compases)</p> <p>aa .....                      bc .....                      aa .....</p>	<p>Configuración afectiva del Leitmotiv                      Anochecer en paisaje africano, lluvia                      El hechicero Rafiki pinta el anagrama del rey león</p>
<p>3.- Canción: "Voy a ser el rey león"</p> <p>Estrofas dialogadas con intensidad, aumentando al clímax                      A: dialogado en 8 compases                      B estribillo. Voy a ser el rey león                      C intermedio instrumental. Paso de elefantes marca el tiempo fuerte del compás                      A solo                      A coros. Polifonía estilo musical americano, Gospel                      B:                      Final B Final estilo musical. Nota mantenida y cadencia con final a contratiempo.</p>	<p>Animales de la selva en gran movimiento coreográfico: Creación de composiciones plásticas. Forma y color máximos protagonistas.</p>

*El metrónomo pulsional de El Rey León 11*

Con fondo de música	Mufasa habla con Simba de su reino y reinado
Sin música	Conversación Scar-Simba (pequeño) Le induce a ir al cementerio de elefantes
Con fondo de música de flauta Silencio súbito Fondo de música Efectos orquestales con violines y trombones. Los violines utilizan el registro agudo. Los trombones se mantienen en el ámbito grave claramente contrastado crescendos y decrescendos	Simba y Nala pasean. Llegada al cementerio aparición del pájaro acompañante Zazú  risa de las hienas huidas y peleas
Sin música	Scar aclamado por las hienas (utilización de colores fríos verdes y azules)
4.- Canción de Scar A Recitado sobre obstinato rítmico y coros  B Motivo melódico de la llamada C Motivo polifónico de estilo militar A.....  B.....	A.- Scar camina siguiendo la pulsación y habla a las hienas B.- Grito autoritario a las hienas C.- desfile chusma A.- Scar sigue con el discurso (fondo rojo) B.- Torre de animales, con Scar en la cúspide
Sin música	Diálogo Scar-Simba. Scar prepara la condena del futuro rey
Diseños musicales. Coros, timbales y trompetas, utilizando notas mantenidas. La cuerda en diseños ascendentes y descendentes Tendencia ascendente mantenida	Estampida Situación de máximo peligro
5.- Fragmento clásico. Leitmotiv (mozartiano) Tema inicial con el Inicio incompleto (versión coral con acompañamiento de cuerdas) Sobre la cadencia, cambio de tonalidad Inicio de una nueva melodía Secuencia descendente	Configuración afectiva del Leitmotiv  Muerte de Musafa. Simba encuentra y contempla a su padre muerto Aparición de Scar ante Simba. Sobre los diseños finales: Comienza a andar hacia el destierro
Diseños de coros y orquesta. Violines agudo y viento grave en texturas de gran contraste	Huida. Las hienas tratan de matar a Simba
6.- Canción: Letimotiv Rafiki Melodía con flauta aabc.....  Silencio súbito (la conclusión queda cortada)	El hechicero (Rafiki) contempla la escena Grito de Pumba y Timón (nuevos personajes)

12 Amparo Porta

<p>7.- Canción: "Hakuna matata"          Inicio              Recitado              Recitado sobre marimba           Recitativos a capella          Final cantado + percusión y clarinete          Repetición (4 veces Hakuna Matata)</p>	<p>Amistad entre Simba, Pumba y Timón          Presentación de la canción como amuleto           Se van marchando por la selva. Simba pasa a ser león adulto. Desapareciendo de la escena marcando el Swing.</p>
<p>Fondo musical de cuerdas</p>	<p>Observan de noche el cielo estrellado</p>
<p>Fondo musical de          1.- Marimbas          2.- cuerdas y coro</p>	<p>Aparece el hechicero          ¡Está vivo! (sobre el anagrama del rey león)</p>
<p>8.- Canción: "Weed ma well"          Melodía con voz de falsete           Obstinado rítmico: Voz grave</p>	<p>Marcha de Timón y Pumba por la selva, cantando a dúo</p>
<p>9.- Canción: "La noche del amor"          - Solo Voz hombre (recitado por Timón)          - Contestación: Voz de mujer y coros a capella          - Dialogado + acompañamiento de bajo y percusión (acento en el tiempo fuerte)          - Cambio de tonalidad: subida de un tono.          Voz de mujer + coros          - Contestación              • solo perrito de la pradera              • solo jabalí          - Final: Dúo de ambos con cadencia final <i>ritardando</i> con órgano de iglesia estilo gospel</p>	<p>Paseo de Simba y Nala por la selva           Juego amoroso</p>
<p>Fondo musical de flauta</p>	<p>Diálogo Simba y Nala. Nala le invita a volver. Le recuerda que es el verdadero rey y que su puesto ha sido usurpado por Scar.</p>
<p>Leitmotiv hechicero. (Fragmento)</p>	<p>El hechicero observa</p>
<p>Pequeña secuencia polifónica en compases de amalgama, pasando de acentuación ternaria a binaria</p>	<p>Simba observa el horizonte</p>
<p>10.- Canción "Leitmotiv Mufasa"          Fragmento clásico (leitmotiv mozartiano)</p>	<p>Simba de noche escucha a su padre que le habla desde el cielo</p>
<p>11.- Canción a capella.</p>	<p>Encuentro de Simba con Rafiki</p>

*El metrónomo pulsional de El Rey León 13*

12.- Canción: Melodía en 6/8 Voces, flauta y percusión	Simba camina solo
Solo percusión silencio 13.- Canción: Leitmotiv Mufasa Fragmento clásico. Leitmotiv (mozartiano) + segunda melodía asociada	Rafiki lo lleva por la selva (oscuro y espinoso) Observa el reflejo del agua Simba observa la imagen reflejada en el agua Simba y Nala llegan al poblado quemado y desértico
Diseños ascendentes de cuerdas y trompetas	Pelea entre Simba y Scar. Scar confiesa haber matado a Mufasa
14.- Canción: "El ciclo de la vida" 4x4.- Cuerda, viento y percusión  6x8.- Obstinado melódico en polifonía con flautas y marimbas 4x4.- Coro y orquesta (melodía del comienzo) Cadencia final	Simba observa desde el risco el cielo y el reino lloviendo  Saludo de los animales  Simba y Nala reyes de la selva El hechicero muestra el nuevo pequeño rey león (el hijo de Simba y Nala)
15.- Canción: "La noche del amor" Voz de Elton John Coro Piano	Sobre créditos

Ilustración 1. Descripción y planificación: la música en la historia.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA.

4. *Red de Conflictos.*

El conflicto en torno al cual gira la historia es la realización del proyecto del pequeño león (Simba) de llegar a ser el rey de la selva, y tiene como impedimento la rivalidad de su tío (Scar), quien pretende usurparle el puesto. Se trata, pues, de un relato con un protagonista y un antagonista que aparecen definidos por la historia y también por la música.

Destaca, en cuanto al análisis musical se refiere, el juego en el tiempo establecido en la estructura de la historia, que tiene como pilares asociativos, diferentes músicas que ocupan un papel especialmente notorio, en cuanto que definen aspectos que rebasan el concepto de tiempo de la historia propiamente dicho.

5. *Registros Temporales. Música y tiempo de la narración.*

Aparecen en líneas generales tres grandes ejes temporales asociados a la música:

5.1. *El pasado: leitmotiv popular y clásico.*

La configuración afectiva del primer leitmotiv se realiza en tiempo presente, a partir de la muerte del padre del futuro rey león —Mufasa— es tratado como un tiempo de evocación del proyecto truncado por el destierro. Mufasa representa el reino y el poder perdido.

Este personaje, el padre, aparece asociado a un *leitmotiv* tomado del Clasicismo. Se trata de un fragmento que recuerda en algunos compases al *Ave Verum* de Mozart que, fundido mediante un cambio de tonalidad y transformado en una nueva melodía, se perfila como una obra híbrida. El tratamiento del tema es, como hemos dicho, de estilo polifónico clásico. La primera vez que se escucha, la productora configura en la escena los elementos suficientes para asociar la vivencia del personaje a la escena de la muerte. Se crea cuando el pequeño encuentra a su padre muerto (Nº 5), lo cual produce la identificación con la escena, en la que se produce una traslación proyectiva de carácter inmediato, que potencia



el efecto emotivo. A partir de entonces será sumamente eficaz, aunque la reflexión no exista. Aparecerá de nuevo en N° 10 y N° 13.

El segundo *leitmotiv* observado también es presentado de forma similar al anterior, la primera vez en presente, muy potenciado por el carácter poderoso, místico y un tanto mágico del hechicero (N° 2); a partir de entonces, se escucha asociado a las particulares connotaciones que lo situaron en la primera escena (N° 6) y (N° 9 bis). El tipo de música es una melodía para solo de flauta.

Queremos indicar también, si se nos permite, la presencia de otro *leitmotiv* por omisión. El personaje de Scar, antagonista, es presentado siempre sobre un fondo no musical, que destaca de igual manera con claridad respecto al fondo sonoro en el que viven el resto de personajes. Aquí se asocia el silencio a la maldad, a la tensión, al miedo y a la muerte (N° 1 bis), (N° 3 bis) y (N° 4 bis).

### 5.2. *El presente: Tiempo de la narración.*

El eje del presente es el del propio ocurrir de la narración y tiene en la música un carácter especialmente informal, cotidiano, patente en pequeñas canciones sin excesivos alardes orquestales y/o armónicos. Porque, en definitiva, la película une el pasado —el reino perdido— con el futuro —su recuperación— mediante un presente de trámite que actúa de tránsito entre uno y otro.

### 5.3. *El futuro: Musical americano.*

El tercer eje temporal, el del futuro, también está claramente definido por la música que opta por el estilo del musical americano, presente en todas las alusiones a deseos y proyectos, tales como son:

1.— Canción del comienzo *El ciclo de la vida*. Nacimiento y presentación del futuro rey león.

3.— Canción *Voy a ser el Rey León*. Proyecto inicial muy reforzado para crear el conflicto entre antagonistas.

7.— Canción *Hakuna Matata*. Apela a una fórmula mágica de conformidad.

10.— Canción *La Noche del Amor*. Simba se enamora de Nala que le invita a volver al reino, donde le esperan.

15.— Canción Final *El Ciclo de la vida* con la que culmina el deseo que por fin es alcanzado. Esta canción además cierra el círculo que enlaza, por identificación, con la primera canción escuchada en la presentación de la película

Las canciones descritas en las líneas anteriores representan, desde el punto de vista estilístico, el futuro, y son tratadas con la máxima espectacularidad. Desde *la vertiente tímbrica*, utilizan tanto recursos orquestales como vocales, así como efectos de instrumentos de la música popular. En cuanto a *la estructura formal* son los más elaborados sobre la base de un cuidadoso cálculo entre los contrastes ornamentales. Éstos son creados en función de las repeticiones, utilizadas insistentemente con cambios tímbricos, instrumentales y polifónicos. En cuanto al *análisis armónico*, destaca el uso de intervalos tensos, no consonantes, así como la utilización de la escala menor natural y melódica, creando con todo ello sensaciones de carácter emotivo blandas y duras. De la misma forma destaca el trabajo rítmico realizado, no musicalmente sino de forma manipulada mediante la *mesa de mezclas*, fusionando melodías y fragmentos. Con todo ello se producen efectos de multitudes, dotando a la escena de una impresión de llegada de carácter masivo.

#### 6. *El spot publicitario de Hakuna Matata. Análisis comparado con El ciclo de la vida.*

El análisis semiótico desenmascara el efecto de sentido de algunas canciones que se produce en dos espacios textuales complementarios: desde cada una de las escenas, y también desde su posición relativa en la temporalidad de la historia.

Jorge Lozano define la semiótica “no como la aplicación de una teoría de los signos, sino el examen de la significación como proceso que se realiza en textos donde emergen e interactúan sujetos”<sup>9</sup>. Así pues, nuestro espacio textual —la música— se convierte en un lugar donde leer textos en la película<sup>10</sup>. Mediante la verosimilitud referencial<sup>11</sup> nos situaremos en el análisis nuclear de las dos canciones seleccionadas y, posteriormente, la verosimilitud poética nos permitirá acceder a la situación de la música en la cadena comunicativa que supone la película.

Hemos escogido dos números musicales considerados como espectaculares por el tratamiento de la imagen y el sonido: “El ciclo de la vida” con la que se inicia la película antes de que aparezca el título y “Hakuna Matata” situada en el minuto 42 del film.

##### 6.1. *El ciclo de la vida.*

La canción comienza con el amanecer en la selva.

El color cálido —rojos, amarillos y ocre—, los espacios abiertos, la

vegetación y los animales indican al espectador dónde se desarrolla la acción: estamos en África. La música comienza con un solo.

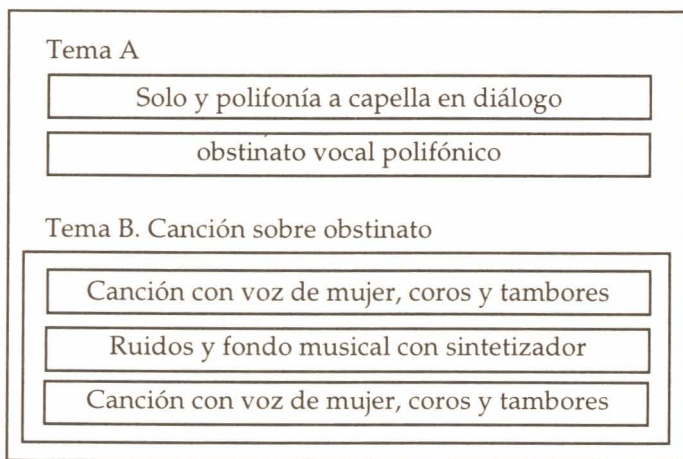


Ilustración 2: Canción 1 "El ciclo de la vida"

Así pues, la presentación del lugar de la acción se produce sobre un primer tema: Tema A. La película comienza con un solo sin acompañamiento instrumental, en una lengua incomprensible con efecto de llamada, interpretada por una voz de plana, no impostada. A esta primera parte le sucede un obstinato vocal polifónico, también a capella que se alterna en diálogo con el solo. Este obstinato ya no cesará en toda la canción, aumentando y disminuyendo de intensidad en varias ocasiones. Sobre él comenzará la canción propiamente dicha: Tema B. Interpretada con voz de mujer, de una calidad técnicamente más elaborada y con el texto en la lengua comprendida. El acompañamiento —que representa la referencia al contexto— es especialmente importante: son coros y tambores, asociados culturalmente a la música africana. Sobre esta colcha sonora se articula la estructura de la canción cuya forma musical *aba* se produce por repetición de la misma con un intermedio formado por ruidos y fondo musical de sintetizador. Todo ello es construido sobre un juego de ambigüedad rítmica, sobre el que insistiremos en otro apartado.

En cuanto a la sincronía entre la imagen y la música se observan algunas constantes que se producirán a lo largo de la película. Se trata de la asociación de los grandes efectos corales a espacios abiertos y planos generales, mientras las partes cantadas por solista, sitúan personajes concretos en planos medios y primeros planos. Así, el grito

con el que comienza la canción y la película coincide con la salida del sol en primer plano, a continuación, después del diálogo musical inicial, el vuelo de pájaros sobre una gran catarata coincide con el inicio del obstinado. Sobre él aparece una gran manada de elefantes y una bandada de flamencos que reflejan la simultaneidad de las voces al volar a tres niveles de altura diferentes. Posteriormente aparecen antílopes tomados desde tres grados de proximidad. Seguidamente comienza la canción del solista sobre un primer plano de la jirafa. La canción termina con un final brusco que acuña la aparición del título.

La escenografía y la música sitúan el lugar donde se desarrolla la acción. Éste es el lugar donde nace Simba, el protagonista, que es presentado y recibido como futuro rey de todos los animales de la selva.

### 6.2. *Hakuna Matata.*

Simba es inducido por su tío Scar al autodesierto. Timón y Pumba lo recogen y le muestran el lugar donde viven, teñido por una fórmula mágica “Hakuna Matata”. En el transcurso de la canción se produce el paso de cachorro a león adulto.

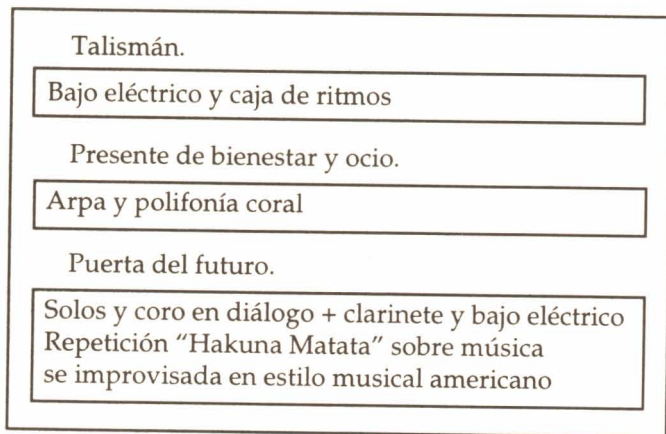


Ilustración 3: Canción 7 “Hakuna Matata”

La canción está planificada con una estructura ternaria en la que se combinan diferentes estilos, músicas y recursos sonoros. La primera parte está construida como un spot publicitario, la segunda supone la realización del deseo anunciado por el spot, es decir, el talismán actúa y se accede al paraíso —el del bienestar y la abundancia—, la tercera parte

es más ambiciosa, mediante la fórmula mágica, el deseo se hace permanente: se abre la puerta del futuro elegido.

1ª parte: Talismán.

Este número musical alterna los fragmentos recitados con diálogos sobre la utilidad de las palabras mágicas, intercalándose entre todo ello una pequeña canción y un recitado con fondo de violín.

La canción es repetida en tres ocasiones: la primera vez con caja de ritmos y bajo eléctrico; la segunda vez que se escucha, su escenografía se va aproximando al objetivo: aparecen Pumba y Timón columpiándose mientras Simba los contempla desde el suelo y canta iluminado por un foco como si estuviera en un musical, la canción termina con la iluminación focal ampliada a los tres personajes, inmediatamente después, sobre fondo arpegiado de arpa, Pumba y Timón muestran a Simba el lugar donde viven.

A continuación, con fondo de bajo eléctrico y caja de ritmos comienza un diálogo entre Timón y Simba

Timón — viscoso pero sabroso  
son manjares poco comunes  
¡hum! y con agradable crujir  
aprenderás a saborearlos  
te lo digo yo  
Ésta es la buena vida sin reglas ni responsabilidades  
¡hum! uno relleno de crema verde  
Y lo mejor de todo sin angustias  
sírrete

Simba — está bien ¡Hakuna Matata!  
viscoso pero sabroso

Timón — ¿lo ves?

Timón muestra a Simba un espacio de sobreabundancia. Mediante estrategias publicitarias de carácter seductor: primeros planos de los manjares ofrecidos, colores y contornos muy contrastados y marcados; y de negación de la realidad: desaparición de los rasgos desagradables de los productos y del entorno —fealdad, agresividad, vejez—, sustitución del tipo de alimentación, insectos alterados en tamaño y color, rasgos expresivos de los insectos —boca y ojos— ocultados, todo ello con un tipo movimientos que no producen sensación de huida ni de caza.

Timón describe las excelencias de los productos con falsas cualidades para Simba, pero que actúan eficazmente por su carácter envolvente:

viscoso pero sabroso  
son manjares poco comunes  
hum! y con agradable crujir  
aprenderás a saborearlos

Posteriormente hace referencia al reino de la abundancia y el ocio:

Ésta es la buena vida sin reglas ni responsabilidades  
¡hum! uno relleno de crema verde  
Y lo mejor de todo sin angustias

De esta forma Simba finalmente utiliza la fórmula mágica:

— está bien ¡Hakuna Matata!  
viscoso pero sabroso  
— ¿lo ves?

2ª parte: Presente de ocio y bienestar.

Y al probarlo, comienza un arpegiado de arpa mientras van andando sobre un tronco y el fondo cambia de color. Se produce el paso de cachorro a león adulto a medida que pronuncian la fórmula mágica, recitando "Hakuna Matata" cuatro veces. Se abre entonces el escenario al paraíso, es el presente del ocio y el bienestar con utilización de polifonía coral de carácter homofónico, sin texto, con acompañamiento de arpa y efecto estereofónico de envoltura de la pantalla por el sonido.

3ª parte: Puerta del futuro.

La tercera parte, formada por la canción propiamente dicha, es interpretada en diálogo por los personajes en solos y coros acompañados de bajo eléctrico y clarinete, instrumentos clásicos, el primero de las culturas del rock y el segundo del musical americano. Se repite de nuevo la fórmula "Hakuna Matata", el talismán ha surtido su efecto. Desaparece a partir de ahora toda la ambigüedad estilística de la música. Adopta la fórmula semiimprovisada del estilo musical americano. Con ella se alejan por el claro del bosque repitiendo la fórmula mágica.

#### 6.4. *Efecto de sentido.*

Al comienzo de la película la canción "El Ciclo de la vida" sitúa el lugar de la acción mediante todos los elementos del cine musical.

Cuando el diálogo no ha comenzado, la imagen y la música sitúan al espectador en el contexto y en el punto de partida de la historia: El paisaje africano.

En el minuto 42 la trama lleva al protagonista al destierro, donde la canción "Hakuna Matata" supone el punto de inflexión del film. El destino del protagonista cambia de rumbo y la paleta sonora también lo hace con respecto a la utilizada al comienzo de la película. Esta segunda canción comienza con un bajo eléctrico y una caja de ritmos, pero después de la presentación del paraíso —asociado al arpa—; y las grandes extensiones —asociadas a la polifonía coral—, el mensaje musical se hace explícito: el componente formal, estilístico y tímbrico anticipan el futuro. El protagonista no regresará a África sino al verdadero paraíso, el paraíso americano representado por su música: el musical de Broadway. Desaparecen de la escena marcando el *swing*.

#### *7. Mecanismos de dramatización y continuidad musical.*

Se trata de una película musical y por ello está basada en números musicales con pequeños fragmentos no musicales asociados a diálogos o a momentos en que se pretende crear una forma de contraste, el que ofrece el silencio.

En líneas generales podemos decir que la acción de la historia está ensamblada en una serie de números musicales de carácter principal, y que podrían quedar definidos por el primer esquema presentado. En torno a ellos giran otros mucho menos elaborados que cubren una función de relleno musical y de contraste apropiado a los grandes números. Éstos últimos, considerados con un gran protagonismo, aparecen asociados a formas de escenografía especialmente elaborada, a la vez que situados en momentos precisos de la historia.

Es de señalar también cómo los números musicales principales siempre son cantados con voz humana más efectos instrumentales.

#### *8. Puesta en escena. La noche del amor.*

Podemos acercarnos a la forma en que se produce la puesta en escena, observando las dos versiones de la misma canción presentes en la película. La primera es *una cierta* versión original: la canción que aparece sobre los créditos compuesta e interpretada por Elton John con acompañamiento de piano; la segunda es la misma canción cuando ha actuado sobre ella el *atrezzo*, es decir su puesta en escena. Si las observamos en paralelo podemos ver sus similitudes y diferencias:

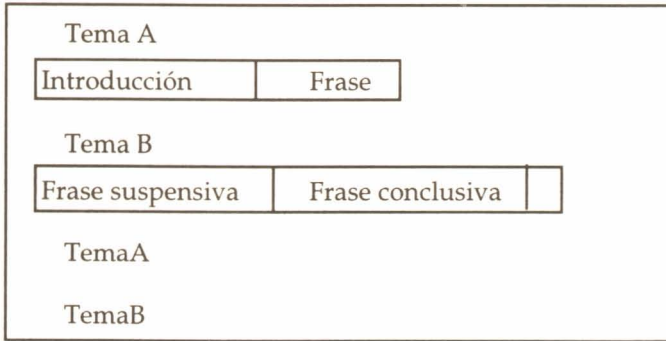


Ilustración 4. Canción 15 “La noche del amor 1”. Elton John con acompañamiento de piano

Esta versión que podemos considerar como original, es interpretada por su autor y acompañada, como suele hacer, por piano. Lo fiel que pueda ser a la intención compositora es una incógnita, pero sí que observamos cómo el efecto del montaje cinematográfico actúa también sobre ella; la forma ABAB coincide en su duración con el pase de los créditos, terminando el último con la cadencia final. Sin embargo es la mejor aproximación de que disponemos, y observamos que se trata de una canción de forma AB: creada a partir de frases de ocho compases.

El tema A está constituido por una introducción y una frase que contrasta con la frase del segundo tema, Tema B que es repetido, cambiando únicamente la cadencia final; la primera vez es suspensiva y la segunda tiene carácter conclusivo creando el cierre.

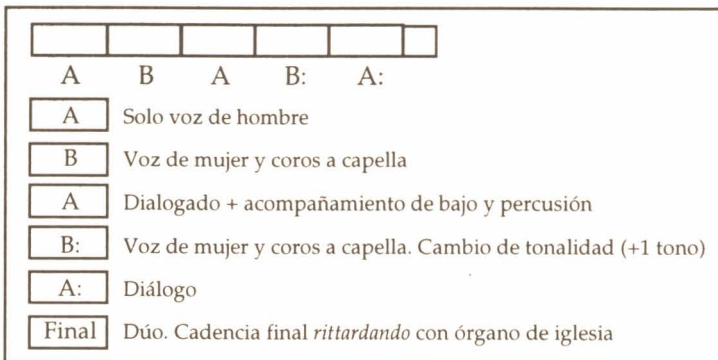


Ilustración 5: Canción 9 “La noche del amor 2”



La canción es modificada en su estructura formal para la puesta en escena, repitiendo las dos frases finales. Su forma binaria, en la que se produce una alternancia, se mantiene básicamente respecto a la versión inicial vista anteriormente y es utilizada escenográficamente por el cine, así como su carácter contrastante. La frase A es interpretada la primera vez de forma semirecitada por voz de hombre, en imagen aparecen Pumba y Timón en planos medios y cortos. La segunda vez la frase aparece en versión dialogada, los planos son cortos y primeros planos, destacando las miradas y coincidiendo el comienzo de la frase con el levantar de la mirada de Nala hacia Simba mientras bebe en el lago.

La frase B ofrece un gran contraste con la música de la parte A y también con la imagen. Aparece asociada siempre a espacios abiertos, con predominio del color azul y relacionada con el movimiento. Se escucha tres veces. La primera vez aparece un juego amoroso con movimientos de bajada y caídas de agua en cascadas y ríos mientras se para o relentiza el movimiento de los protagonistas sobre las cadencias. La segunda vez aparece una gran sincronía de la imagen con el ritmo de la música unido a movimientos de agua y de pájaros; así como saltos y juegos con predominio en el paisaje del color azul y carmín.

En la repetición de este tema —que se perfila como principal y escenográficamente destacado— se produce una subida de un tono de carácter euforizante. Sobre esta repetición: primeros planos con juegos de miradas, mientras se produce la casi desaparición del contexto, el movimiento crea el efecto de rodar a base de primeros planos con desaparición progresiva del fondo que aparece desdibujado

La canción termina con un dúo de Pumba y Timón en diálogo. Reforzando el efecto conclusivo mediante el *rittardando* que retrasa la cadencia final en plano corto, mientras la cámara se aleja sobre la cadencia que finalmente es apoyada como último efecto conclusivo con un órgano de iglesia al estilo *gospel*.

### *8.1. El orden de la representación sobre el orden de la narración.*

Las películas de animación de Disney son mayoritariamente musicales y, tradicionalmente, la productora utiliza las canciones como forma de animación de los personajes e incluso de definición de movimientos y acciones. Se trata de un trabajo combinado, pero la música juega un papel importante en cuanto a la definición y acción de la trama. Todo ello obliga a una puesta en escena que prioriza la representación sobre la narración, estando ésta última supeditada a los contenidos espectaculares que son los que más llamativamente interesa

destacar, además de unos personajes y conflictos muy definidos que requieren siempre de un final feliz, para asegurar la asistencia del público.

### 8.2. *Dramatización del acontecimiento de referencia.*

La banda sonora delinea el clima afectivo de las escenas, creando, desde el principio, una expectativa basada en el efecto emocional. La música aparece proporcionando una lectura en clave evocativa como es el caso del *leitmotiv* de Mufasa (Nº 6-11-13), favorecida por la intensidad *pp* y la dulzura de las melodías que crean un efecto regresivo, hostil. (canción Nº 4) asociada a música militar, con discursos recitados con voz autoritaria y grandes contrastes entre los timbres orquestales —muy graves y muy agudos— y de familias —violines y trompetas—; cómico, utilizando canciones con diálogo entre voces muy diferentes y poco depuradas, o poco definidas desde el punto de vista técnico (Nº 7 y 9). O exageradamente melódico, muy propio de esta productora en la elaboración de melodías amorosas, dotándolas de grandes apoyos espectaculares y reiteradas repeticiones del tema principal.

### 8.3. *Efectos escenográficos. Paleta Sonora. Selección estilística e instrumental.*

Observamos la utilización de diferentes estilos musicales, algunos de ellos ofrecidos de forma mezclada como es el caso del *estilo clásico* ya comentado, y otros como son *la presencia de música africana*, así como *el musical americano* y *el popular*.

#### a) Sonido africano.

*El sonido africano* aparece con una gran ambigüedad. La polifonía vocal —a capella o sobre fondo de percusión—, así como el ritmo binario de subdivisión ternaria se encuentra presente en la globalidad de la banda sonora. Se proporciona un clima sonoro apropiado al lugar donde se desarrolla la acción, por medio de la presencia de obstinatos rítmicos y vocales en asociación, así como la utilización de flautas y marimbas. Sin embargo, el efecto estilístico es ofrecido en ocasiones de forma un tanto indeterminada o si se quiere encubierta. En el inicio de la película se describe una escenografía africana que es proporcionada también por un entorno sonoro del mismo tipo, sin embargo, al escucharlo con detenimiento observamos cómo el efecto estilístico es producido por un comienzo con un solo sobre base de tambores, al que

se incorpora un obstinato rítmico verbal escrito en compás de C de carácter anacrúsico, en contraposición al solo inicial de carácter tético. Esta canción de estructura A : A-B : A tiene un ritmo definido como binario, pero proporciona un gran efecto de ambigüedad rítmica por contraste entre la canción y la introducción. Unido a efectos coreográficos tales como son el marcado del paso de los elefantes siguiendo una acentuación en 6/8 mientras se escucha la música en C.

b) Sonido musical americano.

El sonido del musical americano es el más claramente potenciado por la historia, la música y la escenografía, donde el proyecto soñado es el americano, que crea los sueños y planes de futuro. La película reserva para él, en la historia, el hecho de acceder al mejor futuro posible; en la imagen, la utilización plástica de colores, formas y movimientos; y en la música, el uso de la paleta sonora más amplia. Destacamos un efecto de sentido de naturaleza rítmica al observar en la canción "Voy a ser el rey León" de estilo musical americano una pequeña secuencia en la que se acercan a la cámara una manada de elefantes marcando con el paso el acento de 4/4, muy similar a la aparecida en el comienzo de la película en la canción "El ciclo de la vida" pero con un cambio sustancial en su banda sonora, el acento del paso es de 6/8, propio de la música africana.

c) Sonido Popular.

Aparece un cuarto tipo de estilo de efecto intemporal, porque arroja valores considerados universales como son algunos elementos mágicos, y la representación de lo inmaterial, de lo misterioso. A ellos hay que añadir otros claramente americanos, como pequeños espirituales negros o marchas de los montañeros.

9. *Espacios discursivos paralelos: Voy a ser el rey León y Canción de Scar.*

Las canciones "Voy a ser el rey León" y "Canción de Scar" crean un espacio discursivo especialmente significativo cuando se analizan de forma paralela. La posición de ambas canciones en la película es bastante próxima, en ellas se rubrica el rol de los antagonistas marcando con toda claridad sus aspiración al reinado.

9.1. *Análisis comparado de la escenografía.*

La realización fílmica de ambas canciones está creada a partir de su estructura formal (AB:) CAB, sobre las que se realiza el trabajo escenográfico

CANCION "VOY A SER EL REY LEÓN"	CANCION "SCAR"
A.- Diálogo entre Simba y Zazú. Simba se pone un disfraz de león.	A.- Scar habla a las hienas
B.- Yo voy a ser el Rey león	B.- Grito autoritario de las hienas ¡Preparaos!
C.- Paso de elefantes	C.- Desfile chusma
A.- Diálogo entre Simba y Zazú	A.- Scar sigue con discurso (fondo rojo)
B.- Torre de animales. En la cúspide, Nala y Simba	B.- Torre de animales. En la cúspide Scar

Ilustración 6. Análisis comparado de la escenografía. "Voy a ser el rey León" y "Canción de Scar"

- A Las dos canciones comienzan después de una introducción, sobre una estrofa en la que el protagonista, en ambos casos, mientras anda, se dirige a un interlocutor.
- B El estribillo supone una reafirmación de sus roles: se proclaman
- C Desfile de los subditos
- A Diálogo —Voy a ser el rey león— y Monólogo —discurso de Scar

### 9.2. Análisis comparado de la música.

CANCION "VOY A SER EL REY LEÓN"	CANCION "SCAR"
Introducción de cuatro compases	Introducción de cuatro compases
Estrofas dialogadas. Con intensidad aumentando al clímax	
A: dialogado 8 compases	A.- Recitado sobre bajo, percusión y coros
B Estribillo. Voy a ser el Rey león	B.- Motivo melódico de llamada
C Intermedio instrumental.-	C.- Motivo polifónico de tipo militar con acompañamiento de marimbas
Paso de elefantes marca el tiempo fuerte del compás	
A solo	A
A coros. Polifonía estilo musical americano. Gospel.	
B:	B:
Final estilo musical. Nota mantenida y cadencia con final a contratiempo	Final sobre marimba realizando una secuencia descendente de carácter cromático

Ilustración 7. Análisis comparado de la música. "Voy a ser el rey León" y "Canción de Scar"

En cuanto al estilo, ambas canciones muestran grandes diferencias. "Voy a ser el Rey León" pertenece al más puro estilo del musical ame-

ricano con diálogos entre las estrofas —con voz de niño— cuya intensidad va aumentando hacia el clímax y el estribillo —coro mixto en polifonía— con el que termina la canción con una nota mantenida —calderón— y la cadencia, con final de percusión a contratiempo. “La canción de Scar” sin embargo utiliza como parte estrófica un recitado sobre obstinado de bajo, percusión y coro, apareciendo como estribillo un motivo melódico de llamada.

La selección tímbrica en ambos números es de carácter contrastante. Así “Voy a ser el rey león” utiliza la tímbrica propia de la música ligera americana: bajo eléctrico, batería, sintetizador y coro mixto, mientras la canción de Scar utiliza también el bajo eléctrico aunque de forma más diluida junto a marimbas, tambores, ruidos de huesos y coro de hombres.

Desde el punto de vista armónico “Voy a ser el rey León” se desarrolla y mantiene en la tonalidad de Sol M; “La canción de Scar” por el contrario comienza en la tonalidad de La sostenido menor que mediante una modulación le lleva a Do M, donde comienza a descender en juego cromático hasta La sostenido menor, a medida que se va creando la torre, que finalmente preside Scar.

Amparo Porta  
*Universitat de València*

#### NOTAS

- <sup>1</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El Spot Publicitario. La metamorfosis del deseo*, Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid, 1995, pág. 41.
- <sup>2</sup> PIAGET, Jean. *Psicología del niño*. Morata, Madrid, 1984.
- <sup>3</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Op. cit.*, pág. 103.
- <sup>4</sup> ADORNO, Theodor W., «Sociologie de la musique», en *Musique en Jeu* N° 2, Seuil, Paris, Mars 1971, págs. 5-13.
- <sup>5</sup> PORTA, Amparo, *La música en las culturas del rock y las fuentes del currículo de educación musical*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría de los Lenguajes, Octubre 1996, págs. 234-241.
- <sup>6</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*, Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid, 1995, pág. 189.
- <sup>7</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Op. cit.*, págs. 39-40.
- <sup>8</sup> IBÁÑEZ, Jesús. *Análisis sociológico de textos y discursos*. Int Sociol 1985.
- <sup>9</sup> LOZANO, Jorge, *Análisis del discurso*, Cátedra, 4ª edición, Madrid, 1990.
- <sup>10</sup> TALENS, Jenaro. *El ojo tachado*, Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid, 1986.
- <sup>11</sup> IBÁÑEZ, Jesús. *Op. cit.*



DOCUMENTOS DE TRABAJO  
ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

- Vol. 141.— Paul de Man: *El concepto de ironía*.
- Vol. 142.— J. Hillis Miller: *Los estudios literarios en la universidad transnacional*.
- Vol. 143.— Mijaíl Iampolski: *La teoría de la intertextualidad y el cine*.
- Vol. 144.— Viacheslav V. Ivánov: *Eisenstein y la encarnación del mito*.
- Vol. 145.— Lea Melandri: *De las diferencias de género a la individualidad del macho y la hembra*.
- Vol. 146.— Andrej Warminski: *Alegorías de la referencia*.
- Vol. 147.— Antonia del Rey: *El cine mudo mexicano. Tribulaciones de una industria emergente*.
- Vol. 148.— Juan Carlos Fernández Serrato: *La escritura transparente*.
- Vol. 149.— René Jara: *Los pliegues del silencio. Narrativa latinoamericana en el fin del milenio*.
- Vol. 150.— Fernando Cabo Aseguinolaza: *Infancia y modernidad literaria: entre la narración y la metáfora*.
- Vol. 151.— Carmen Aranegui Gascó: *Escenas de la ciudad ibérica*.
- Vol. 152.— Carlos Pérez Rasetti: *Epistemología para vigilantes. A propósito de Blade Runner*.
- Vol. 153.— Fredric Jameson: *El postmodernismo y lo visual*.
- Vol. 154.— Claudia y Pau Rausell Köster: *El conflicto entre periodismo y democracia*.
- Vol. 155.— José María Pozuelo Yvancos: *Barthes y el cine*.
- Vol. 156.— Juan Miguel Company: *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40*.
- Vol. 157.— Manuel Jiménez Redondo: *Sujeto y predicado en Aristóteles y Heidegger*.
- Vol. 158.— Wolfgang Janke: *La noche de la edad contemporánea. Fichte, Novalis, Hölderlin*.
- Vol. 159.— Vicente Gómez: *Pensar el arte que piensa. Hegel y Adorno*.
- Vol. 160.— Moisés R. Castillo: *Lo real en El obscuro pájaro de la noche, de José Donoso*.
- Vol. 161.— Gian Piero Brunetta: *El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière*.
- Vol. 162.— Montserrat Iglesias Santos: *La lógica del campo literario y el problema del canon*.
- Vol. 163.— Alfredo Saldaña: *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española postmoderna*.
- Vol. 164/165.— Claudio Guillén: *Europa. Ciencia e inconsciencia*.
- Vol. 166.— Thomas Elsaesser: *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine*.
- Vol. 167.— Terry Cochran: *El ajedrez automático de Lacan*.
- Vol. 168.— François Jost: *La epifanía filmica*.
- Vol. 169.— Andrew Ross: *Los estudios culturales y el desafío de la ciencia*.
- Vol. 170.— José Luis Castro de Paz: *La forma televisiva de Alfred Hitchcock*.
- Vol. 171.— Katia Stockman: *La poesía en la era de la difusión electrónica*.
- Vol. 172.— Luis Martín Arias: *La postmodernidad a través de sus textos. The silence of Lambs (Jonathan Demme, 1991)*.
- Vol. 173.— Cosimo Caputo: *Materia signata. Tras las huellas de Hjelmslev*.
- Vol. 174.— Anacleto Ferrer: *Hölderlin en la lírica española del siglo XX*.
- Vol. 175.— José Domínguez Caparrós: *La rima: entre el ritmo y la eufonía*.
- Vol. 176.— Seyla Benhabib: *Nous et les Autres. El diálogo cultural complejo en una civilización global*.
- Vol. 177/178.— R. Romanelli, A. Pons y J. Serna: *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual*.
- Vol. 179.— Wlad Godzich: *Literaturas emergentes y literatura comparada*.
- Vol. 180/181.— Thomas E. Lewis: *La transformación de la teoría*.
- Vol. 182.— Ángela Vallvey: *Cómo contar el tercer milenio*.
- Vol. 183.— Vicente Sánchez Biosca: *Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis*.
- Vol. 184/185.— Claudia Rausell Köster: *El género comedia y el discurso de la postmodernidad*.
- Vol. 186.— Hal Foster: *Contra el pluralismo*.
- Vol. 187/188.— Christian Metz/Viacheslav V. Ivánov: *Filme(s) en el film. El intexto filmico*.
- Vol. 189.— Nicolás Sánchez Durá: *¿El artista como etnógrafo? El caso Gauguin: tan lejos, tan cerca*.
- Vol. 190/191.— Javier García Gibert: *Shakespeare o el espíritu de la disolución*.
- Vol. 192.— Luis Ángel Abad: *El rock y su doble*.
- Vol. 193/194.— Stefan Morawski: *Arte fácil y arte difícil*.
- Vol. 195.— Antonia del Rey: *El cine español de los años veinte. Una identidad negada*.
- Vol. 196/197.— Santiago Juan-Navarro: *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*.
- Vol. 198.— Amparo Porta: *El metrónomo pulsional de El rey León*.
- Vol. 199.— Gabriel Villota: *El Rey dormido*.
- Vol. 200.— Kazimierz Bartoszyński: *Teoría del fragmento*.
- Vol. 201.— Joseph Lluís Seguí/Ignacio Cort: *La estructura del gag. Dos cortometrajes de Charles Chaplin*.
- Vol. 202.— Bradley Nelson: *Alegoría y tiempo irónico en dos cuentos de Borges*.
- Vol. 203/204.— Santiago Auserón: *La imagen sonora. Una lectura filosófica de la nueva música popular*.

