

**“APROXIMACIONES A UN ANÁLISIS SONORO DEL DISCURSO CINEMATográfico:  
BLADE RUNNER DE RIDLEY SCOTT”**

**Autor: Pablo Iglesias Simón**

## 1- INTRODUCCIÓN

Es habitual ver estudios de diferentes películas que se centran en analizarlas desde un punto de vista dramático (es decir, a nivel de guión) o desde un punto de vista discursivo, interesándose sobre todo en los aspectos visuales. Siendo el cine un medio audiovisual nosotros vemos como necesaria la generalización de la apreciación y análisis sistemático de la funcionalidad, significación, implicaciones y aportaciones de la parcela sonora.

Por esta razón, el motivo principal del presente artículo es acometer el análisis fundamentalmente sonoro de una película tan emblemática como *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, para intentar vislumbrar algunos de los aspectos que pueden ser apreciados con referencia a este extremo<sup>1</sup>.

Para ello, tras comentar a modo introductorio las declaraciones que realizó Vangelis con respecto a su trabajo en *Blade Runner* y en el cine en general y las diferencias entre las dos versiones de *Blade Runner* que existen (la primera versión de 1982 y “El montaje de director” de 1992), pasaremos a analizar la música propiamente dicha de la película centrándonos en dos puntos fundamentales: sus características generales y su funcionalidad.

Como puede verse con una consulta al apartado Fuentes Documentales del presente trabajo hay diversas publicaciones en castellano y páginas en Internet en las que se escribe sobre *Blade Runner*. No obstante prácticamente nadie habla de la música a excepción de los puntuales comentarios que pueden encontrarse en el libro *La música en el cine* de Michel Chion<sup>2</sup> y las breves referencias que realizan Fernando Ángel Moreno Serrano en su artículo *De la novela ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? al largometraje Blade Runner*<sup>3</sup>, Juana Macías Alba en *Metamorfosis del encuadre. Una aproximación a la noción de encuadre cinematográfico a través de Blade Runner*<sup>4</sup>, Dennis Lodewijks en su artículo escrito para *Los Angeles 2019*<sup>5</sup> o Miguel Ángel Prieto en *Blade Runner*. Por ello la mayoría de los juicios y aseveraciones que componen este artículo son fruto de nuestro estudio personal de la película y su universo sonoro.

Por último, debemos aclarar que en aquellos momentos que sea posible nos referiremos a las composiciones de Vangelis con el nombre con el que se las designa en la Banda Sonora Original de *Blade Runner* publicada por Warner Music UK Ltd. en 1994<sup>6</sup>.

## 2- DECLARACIONES DE VANGELIS ACERCA LA DE LA MÚSICA EN BLADE RUNNER

Vangelis, como es sabido, es un músico no demasiado dado a hacer declaraciones. Por si esto fuera poco en todas las entrevistas que hemos podido leer del mismo, la mención a su trabajo de composición para *Blade Runner* es poco menos que inexistente. No obstante, hemos creído que la manera más oportuna de comenzar este análisis de la música en *Blade Runner* es reseñando, a modo de prólogo, algunas de las escasas declaraciones que a este respecto y en relación a la música en el cine en general ha realizado Vangelis:

- En la Entrevista realizada por Laura Putti a Vangelis en el periódico *La Repubblica* del Martes 28 de marzo de 1989<sup>7</sup>, Vangelis realiza las siguientes declaraciones en relación a la música en el cine y su trabajo para *Blade Runner*: “Hice la música en relación a lo que sentía mientras miraba las imágenes. [...] La música para las películas, proviene de muchas emociones y no son sólo de uno mismo: hablar con los actores y con el director también es importante. Nunca he leído un guión...”
- En la entrevista de Howard Maxford a Vangelis titulada *Vangelis: Past and Present* y publicada en el *Replay Magazine* de Agosto de 1993<sup>8</sup>, éste afirma refiriéndose a su relación con los directores en general y con Ridley Scott en particular: “Me gusta saber exactamente cómo se siente el director en relación a la película y si somos compatibles, ya que esto puede evitar problemas más adelante. Ridley Scott y yo somos realmente compatibles: él no es un director de cine convencional y yo no soy un compositor convencional.” En esta misma entrevista Vangelis se refiere a su forma particular de composición con las siguientes palabras: “Nunca experimento y suelo quedarme con la primera prueba. Cuando compongo, interpreto la música al mismo tiempo, de forma que todo sea realizado en vivo, sin nada pre-programado. No hago maquetas. ‘Improvisación’ no es la palabra para describirlo, pero utilizo la primera idea o impresión que me

viene a la cabeza. He realizado todas mis bandas sonoras siguiendo este procedimiento [...]. Lo más importante es captar el espíritu de la película.”

De todas estas declaraciones podemos entresacar que Vangelis para componer música para el cine en un primer momento escucha aquello que el director quiere transmitir con su película (que en definitiva es lo que va a guiar el concepto musical que va a dirigir su composición) e incluso comentarios de los actores que participan en la misma y, posteriormente, se sienta frente al material visual que conforma la película y deja que este le transmita las emociones que él imprimirá a la música. Para Vangelis, lo más importante a la hora de componer música para el cine es ser capaz de entender y transmitir el espíritu de la película. Como nota curiosa podemos apreciar que él mismo afirma que en ninguna de sus colaboraciones cinematográficas ha leído los guiones, por lo que podemos entender que su fuente de inspiración fundamental es el material visual que compone la película.

### 3- DIFERENCIAS ENTRE EL *BLADE RUNNER* DE 1982 Y “EL MONTAJE DEL DIRECTOR” DE 1992

Como es sabido actualmente existen dos versiones de *Blade Runner* disponibles:

- o La película original estrenada en 1982
- o El “Montaje del director” de 1992

Los cambios del “Montaje del director” pueden parecer a simple vista incluso ridículos ya que son mínimos, pero hacen que la película alcance el verdadero sentido que le quería dar Ridley Scott y que en su momento los productores no le permitieron. Las variaciones del “Montaje del director” con respecto a la versión de 1982 son fundamentalmente tres:

- Se añade un plano de un unicornio en la escena en la que Deckard dormita sobre su piano. Dicho plano está sacado de la película *Legend* (1985) de Ridley Scott y hace que una de las aspiraciones del director (algo sugerida en el montaje original) se materialice. Como es sabido Ridley Scott se había planteado desde que se interesó por esta película la posibilidad de que el propio Deckard, sin saberlo, fuera un replicante<sup>10</sup> (cosa que no es de extrañar ya que la propia Rachel no sabe que lo es). Los productores se negaron a que esto fuera así ya que opinaban que era necesario que el protagonista fuera un humano y Ridley Scott no pudo más que sembrar la película de pequeños rastros que, sin ser concluyentes, hacían que el personaje se presentara al espectador de una forma ambigua<sup>11</sup>. En el “Montaje del director” el hecho de que Deckard tenga este sueño nos lo convierte automáticamente en replicante si recordamos que al final de la película Deckard descubre en el pasillo que va de su apartamento al ascensor una figura de *origami* dejada por Gaff que representa un unicornio. Como sabemos por la escena entre Rachel y Deckard en el que este último le cuenta al ella sus sueños y pasado revelándole su naturaleza replicante, sólo los *blade runners* y el personal de la Tyrell tiene acceso al banco de datos de las memorias implantadas de los Nexus. Por tanto, sólo Gaff (que es un *blade runner*) puede saber lo que soñó Deckard si este es un replicante y sus sueños se encuentran en el banco de datos.
- La eliminación del *Happy End* (Final Feliz). El montaje original concluye con un final feliz en el que se ve a Deckard y Rachel recorriendo unos idílicos campos en el *spinner* (coche volador) del primero, mientras oímos la voz en *off* de Deckard que nos informa de que Rachel no tiene “fecha de terminación” y por tanto pueden estar toda la vida juntos. Por el contrario, el “Montaje del director” termina en el momento en el que Rachel y Deckard entran en el ascensor del bloque de apartamentos de este último. De esta forma el final queda mucho más abierto<sup>12</sup> y la canción de Vangelis que cierra la película con la llegada de los títulos de crédito finales (*Blade Runner (End Titles)*) cobra un mayor significado ya que la misma sugiere el clima de eterna persecución que gobernará la vida de los personajes.
- Se elimina la voz en *off*. La inclusión de la misma fue un aspecto impuesto por la productora para el montaje de 1982 por dos razones: hace más comprensible la película<sup>13</sup> y hace potencia su conexión con el cine negro<sup>14</sup>. La eliminación de la voz en *off* en el “Montaje del director” hace que en la película se apueste por una exposición ambigua en la que no todo está explicado de una forma simplista. Además se consiguen potenciar dos aspectos que son la base del filme:
  - o La parcela visual. En el “Montaje del director”, el espectador se ve obligado a interpretar las imágenes a través de lo que ve y oye, sin la ayuda de una didáctica voz en *off*.
  - o El universo sonoro de la película (que ahora no está parcialmente ocultado por la voz en *off*) adquiere una mayor relevancia. De esta forma todos los sonidos que componen este universo en el que se mueve *Blade Runner* adquieren un mayor protagonismo y las músicas compuestas por Vangelis ocupan el verdadero lugar que les corresponde como creadoras de significados (que en la mayoría de las ocasiones la voz en *off* venía a redundar) y atmósferas.

Teniendo en cuenta estos aspectos, debemos señalar que el análisis de la música en *Blade Runner* no afecta de una manera significativa la versión que se maneje ya que el segmento sonoro es el mismo (a excepción de la voz en *off*, como ya hemos indicado). Por tanto las referencias que haremos a lo largo del trabajo son prácticamente válidas para ambas.

#### 4- CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN BLADE RUNNER

En este apartado nos proponemos analizar los diferentes parámetros que configuran la música de *Blade Runner* en un sentido general.

##### 4.1- COMPOSICIONES DE VANGELIS Y COMPOSICIONES AJENAS

Antes de pasar a hablar de características generales de la música en *Blade Runner* cabe destacar que no toda la música que se escucha en la película ha sido compuesta por Vangelis.

En la *Blade Runner*, además de las composiciones de Vangelis, pueden escucharse<sup>15</sup>:

- Los coros japoneses asociados a las vallas publicitarias que pertenecen a *Japan: Traditional Vocal and Instrumental Music, Shakuhachi, Biwa, Koto, Shamisen*, Compact Disc interpretado por Ensemble Nipona y editado por Electra Asylum Nonesuch Records/Warner Communications Inc. en 1976.
- *Harps of the Ancient Temples* de Gail Loughton que se escucha al pasar los ciclistas junto a León y Batty cuando van a Chew's Eye World. Esta composición se encuentra en un álbum inventariado en antiguos catálogos de Compact Discs de la firma Laurel (Catálogo número 111).
- La pequeña musiquita tocada por Rachel al piano es una variación, según se dice en la versión pirata de la Banda Sonora de *Blade Runner* editada por Off World Music en 1993, de la Decimotercera Nocturna de Chopin.

En la versión de trabajo de *Blade Runner* asimismo se utilizaron *America is waiting* de Brian Eno y David Byrne y *If I didn't care* de Jack Lawrence, aunque posteriormente en la versión definitiva fueron eliminadas y sustituidas por las composiciones de Vangelis<sup>16</sup>.

##### 4.2- CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE LA MÚSICA DE BLADE RUNNER

En lo que respecta a la música de *Blade Runner* analizada desde un punto de vista exclusivamente musical cabe destacar:

- Prácticamente todas las **composiciones** son **instrumentales**, a excepción de "One More Kiss, Dear", cuya letra está escrita por Peter Skellern y cantada por Don Percival y "Tales of the Future", en la que interviene el vocalista Demis Roussos<sup>17</sup>.
- Los **instrumentos que utiliza** prácticamente en exclusiva son diferentes tipos de **sintetizadores** (con todas las posibilidades tímbricas que los mismos conllevan) a excepción del *Love Theme*, de carácter jazzístico, en el que introduce el saxofón tocado por Dick Morrissey.
- **Variedad en cuanto a referencias compositivas**. En la película se puede apreciar una gran multitud de referencias compositivas (jazz, blues, sinfonía, techno, motivos árabes y orientales, etc.) que dista mucho de ser gratuita. Éste responde, como analizaremos posteriormente, al universo multiétnico, intercultural e intertemporal (en el sentido de que conviven referentes pertenecientes a diferentes ambientes cronológicos) que configura la vida en Los Ángeles del 2019 que nos presenta la película. En estas fuentes de inspiración ciertamente se puede respirar un tono "retro" (especialmente en canciones como "One More Kiss, Dear"), muy característico de la música del cine de los ochenta, que combinado con el uso de sintetizadores crea esta intertemporalidad característica del ambiente que envuelve a la película. Asimismo también en algunas de ellas, como la música que abre la película y que acompaña los vuelos de los *spinner* (*Main Titles*) hay una cierta búsqueda de un sinfonismo a través de los timbres del sintetizador, lo que lo conecta con el nuevo sinfonismo también propio de las bandas sonoras de los ochenta.

##### 4.3- FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LA MÚSICA EN BLADE RUNNER

En *Blade Runner* la música se sitúa con la imagen en las tres relaciones posibles:

- **Relación directa o de empatía**, en aquellos momentos en los que refuerza lo que nos sugiere la imagen. Esto ocurre, por ejemplo, en un momento de la película en el que Deckard se encuentra sólo y melancólico en su apartamento y suena el *Love Theme* (en total armonía con el motivo de su estado emocional).
- **Relación inversa o antagónica**, en aquellos momentos en los que la música está en contraste con la imagen. Esto sucede en el asesinato de Zhora, que es claramente violento, al que se superpone la música tranquila y algo melancólica del *Blade Runner Blues* mezclada con lentos latidos de corazón (que continúan oyéndose cuando Zhora ya está muerta). Esta unión de elementos sonoros y visuales en contraposición hace que la escena adopte un nuevo significado revelándonos los sentimientos encontrados de Deckard ante la acción que ha cometido.
- **Relación Suplementaria**, en aquellos momentos en los que actúa como comentario de la imagen (y sugiere ciertos subtextos). Esto ocurre por ejemplo con la música que acompaña a los grandes anuncios luminosos orientales<sup>18</sup> cuyas letras relatan la trágica y total destrucción de un clan japonés a manos de otro (en clara alusión a la actitud de los humanos ante los replicantes) o la

entrada de "One more kiss, dear" que se oye de fondo cuando Deckard come en un puesto callejero durante el transcurso de sus investigaciones, y que nos sugiere que Deckard tiene más preocupaciones a parte de la mera caza de replicantes.

Cabe destacar para concluir este apartado que, como se verá a lo largo del trabajo, entre sonido (no sólo música) e imagen se da una convergencia más que una supeditación de uno con respecto a la otra.

#### **4.4- QUÉ TIENE DE BLADE RUNNER LA MÚSICA DE LA PELÍCULA**

En este apartado me propongo analizar las diferentes vasos comunicantes que se pueden establecer entre la película *Blade Runner* como conjunto y la música de la misma, para intentar dilucidar los posibles aspectos que influenciaron y determinaron la forma particular que adoptaron las composiciones de Vangelis. El papel concreto que desempeña la música a lo largo de la película lo analizaremos en un apartado posterior.

##### **4.4.1- Música electrónica, la música de la Ciencia Ficción**

No hay duda que, si bien hay multitud de películas de ciencia ficción en las cuales la música no es electrónica (*2001: Una odisea en el espacio*, por poner un ejemplo), parece haber una conexión entre este tipo de música y la ciencia ficción.

Quizás sea por el hecho de por regla general los relatos de ciencia ficción se desarrollan en universos muy tecnologizados y artificiales y nosotros al pensar en ellos de una forma sonora, nos remitimos de una forma directa al ámbito musical en el que más tecnología se usa: el electrónico<sup>19</sup>.

Por tanto, cabe decir, que el hecho de que la música en *Blade Runner* esté ejecutada en la mayoría de las ocasiones por medio de sintetizadores, no es un factor gratuito, sino que favorece su integración (como veremos posteriormente) con el universo narrativo, visual y auditivo que compone la película. No hay duda de que el director, Ridley Scott, decidió que Vangelis elaborara la banda sonora de la película por, entre otras, esta razón.

##### **4.4.2- Grandeza y decadencia**

De manera insistente se ha dicho que la música de Vangelis para *Blade Runner* transmite la oscuridad y decadencia de la realidad en la que se mueve la película. No obstante, y huyendo de lecturas reduccionistas, hay que destacar que en la película se nos muestran dos realidades que conviven en Los Ángeles del 2019:

- Por un lado la grandeza y esplendor de una era en la que la tecnología y la genética se han puesto al servicio del hombre, símbolo de la cual es el luminoso y dorado edificio de la Tyrell Corporation.
- Por otro, la decadencia que este mismo desarrollo tecnológico ha provocado, que se muestra en el resto de las localizaciones de la película, la continua lluvia y nocturnidad que constituye la ambientación atmosférica y temporal de gran parte del metraje (la Tyrell Corporation, en contraste, se nos mostrará con unos cielos despejados y envuelta en una gran luminosidad de origen incierto) y el mismo trabajo de los Blade Runners (que no dejan de ser los que hacen el trabajo sucio a la Tyrell retirando su "material defectuoso").

Teniendo en cuenta la existencia de estas dos dimensiones en la película, se puede apreciar que también la música compuesta por Vangelis para la misma las refleja: en determinados momentos se nos presenta grandiloculente y ceremoniosa<sup>20</sup> y en otros, por el contrario, decadente, melancólica o incluso hostil.

##### **4.4.3- Espiritualidad y realidad**

De la misma forma podemos decir que la película se mueve entre lo puramente real y físico y lo espiritual y metafísico. En *Blade Runner* se alteran momentos en los que prima la más absoluta fisicidad (como son los diferentes enfrentamientos que tiene Deckard con cada uno de los replicantes) y en los que impera lo espiritual y reflexivo (la muerte de Roy Batty, el asesinato de Tyrell por parte de Roy que merced a la música que lo acompaña se convierte en un verdadero deicidio, etc.).

La música de *Blade Runner*, en nuestra opinión, también bebe de este dualismo y lo refleja a través de las diferentes composiciones que se encuentran en la película.

##### **4.4.4- Frialdad y calidez**

En *Blade Runner* puede decirse que la frialdad (en el sentido de apatía) que deviene en calidez (en el sentido de emoción o empatía) es un hilo conductor que recorre toda la película: Deckard tiene un trabajo dominado por la indiferencia ante las víctimas que provoca y evolucionará hasta identificarse con los sufrimientos de las mismas<sup>21</sup>, unos seres que en principio deberían ser insensibles, los replicantes, acaban demostrando más emociones que los propios humanos<sup>22</sup>, etc.

Desde nuestro punto de vista, la música de Vangelis contribuye a intensificar esta dualidad presente en la película. La música electrónica, que en principio por sus características tímbricas particulares debería llevarnos a ambientes sonoros fríos, en manos de Vangelis genera, en ocasiones, climas que emanan una gran candidez (el *Love Theme* con la combinación de sintetizadores y saxofón es un claro ejemplo de este principio).

Por tanto esta dualidad no se traduce sólo de una forma narrativa y visual, sino que la música se impregna de la misma.

#### 4.4.5- Interculturalidad

Los Ángeles del 2019 que nos presenta la película es una ciudad en la que conviven diversas culturas entre las que destacan la norteamericana, la oriental y la árabe<sup>23</sup>.

Esta interculturalidad se evidencia de una forma directa en la música a través de temas como *Tales of the future* (en el que canta el vocalista Demis Roussos, que como ya vimos al tratar la biografía de Vangelis fue integrante de *Aphrodite's Child*, una melodía de claros tintes arábigos), los fragmentos de *Japan: Traditional Vocal and Instrumental Music*, *Shakuhachi*, *Biwa*, *Koto*, *Shamisen* que acompañan a los carteles luminosos (de claro origen oriental), las pinceladas orientalizantes del tema que abre la película (*Main Titles*), el jazzístico *Love Theme*, etc.

#### 4.4.6- Cine negro

*Blade Runner* se ha llegado a calificar como una película de cine negro futurista<sup>24</sup> y es cierto que comparte gran número de aspectos (ambientación, tipo de personajes, estructura argumental, voz en off del protagonista en el montaje original, etc.) con este tipo de género cinematográfico. No hay duda que la música se ha querido contaminar del clima propio de este género (influencia que en canciones como *Love Theme*, con su melancólico saxofón, se hacen más que evidentes).

### 4.5- INTEGRACIÓN Y COHESIÓN DEL UNIVERSO SONORO DE BLADE RUNNER

En lo que se refiere a la música de *Blade Runner* cabe destacar que su perfecta integración con el resto de elementos que componen el segmento sonoro de la película (diálogos y efectos de sonido) es total.

Ésta se debe en primer lugar a la coincidencia a nivel tímbrico que hay entre los sonidos producidos por los sintetizadores utilizados por Vangelis y los ruidos que la realidad tecnológica que domina Los Ángeles del 2019 produce. La fusión entre sonidos y ruidos es tal que en muchas de las ocasiones diferenciar unos de otros es prácticamente imposible sirviendo únicamente de guía para la localización de los primeros la existencia de algún principio melódico y para los segundos el descubrimiento del aparato en cuestión que los produce.

En segundo lugar cabe agradecer esta perfecta fusión al trabajo del ingeniero de sonido Graham Heartstone quien combina y ensambla de una forma magistral música, diálogos y efectos de sonido en la película. En este sentido, Michel Chion<sup>25</sup> define muy acertadamente el trabajo de Heartstone como una auténtica orquestación ya que en virtud de su trabajo no sólo se mezclan, sino que se suceden e interrelacionan todos los elementos de la paleta sonora de la película con una precisión casi musical.

Como nota curiosa cabe destacar que de esta perfecta unión entre música, diálogos y efectos de sonido también se reflejó en la Banda Sonora Original que se editara en 1994<sup>26</sup> en la cual las canciones como *Main Titles* o *Tears in rain* se encuentran mezcladas con diálogos y efectos de sonido de la película.

#### 4.6- DIÉGESIS Y EXTRADIÉGESIS: DOS VASOS COMUNICANTES

Posiblemente debido en parte a esta integración entre ruidos, música y diálogos en *Blade Runner* los términos música diegética o música extradiegética no se pueden aplicar de una forma directa.

Bien es verdad que hay determinadas músicas que se pueden definir como diegéticas por generarse de una forma más o menos explícita en la realidad de la película (las músicas orientales que acompañan los anuncios luminosos, la música techno que escuchamos en el local de Taffey Lewis, *One more kiss, dear* que suena mientras Deckard cena en un puesto callejero tras matar a Zhora y como si proviniera de una radio antigua, la tímida y pequeña melodía que Rachel toca al piano, etc.) y otras que son claramente externas a dicha realidad y podría decirse que son extradiegéticas (*Main Titles*, *Rachel's song*, *Blade Runner Blues*, *Love Theme*, etc.).

No obstante, en muchas de las músicas que podrían ser consideradas diegéticas que acabo de mencionar no se muestra de forma directa su fuente de procedencia (como ocurre por ejemplo, con *One more kiss, dear*) por lo que quizás para definir las habría que utilizar una terminología más moderna acuñada por Michel Chion: "Sonidos *on the air*". Chion, utiliza este término para referirse a: "...los sonidos presentes en una escena, pero supuestamente retransmitidos eléctricamente, por radio, teléfono, amplificación, etc. y que escapan, pues, a las leyes mecánicas llamadas 'naturales' de propagación del sonido."<sup>27</sup>

Por si esto fuera poco, muchas de las músicas que he calificado como posiblemente extradiegéticas en muchas ocasiones se integran con los ruidos y sonidos propios de la realidad de la película y adoptan una presencia pseudo-diegética.

Gracias a esta cercanía entre lo diegético y lo extradiegético en varios momentos música supuestamente diegética pasa a convertirse en extradiegética (por ejemplo, en la escena en la que Deckard toca el piano, en un comienzo el sonido del piano coincide con sus pulsaciones, pero después, una vez que Deckard ha dejado de tocar, el sonido del piano sigue y se mezcla con el *Love Theme*) sin que al espectador esto le suponga mayor problema.

Por tanto, podemos decir que en *Blade Runner* a nivel de sonido se da una interacción y comunicación, en momentos de una gran complejidad, entre lo diegético y lo extradiegético.

#### 4.7- CONTINUO SONORO Y SILENCIO

Unida a esta integración entre diálogos, efectos de sonido y música y a la intercomunicación entre lo diegético y lo extradiegético a nivel sonoro, cabe resaltar que desde que comienza la película hasta que termina no hay absolutamente ningún momento en el que se produzca un silencio en su sentido estricto o al menos en su sentido convencional (típicos ruidos ambientales que identificamos con el silencio).

Sin embargo habría que decir que en *Blade Runner* sí que se perciben determinados momentos como "silenciosos" que sólo pueden ser entendidos como tales inscritos dentro del universo sonoro que configura la película. Nos referimos, por ejemplo, a los viajes en *spinner* del principio de la película en los que desaparece todo efecto sonoro y una música se impone por completo sugiriéndonos el silencio que gobierna dichos viajes, o a en determinados momentos de la escena en casa de J. F. Sebastián en la que Deckard se enfrenta a Pris y Roy en los que sólo se oyen diferentes ruidos y sonidos sueltos sin una conexión melódica precisa.

Por tanto puede decirse que en *Blade Runner* hay un continuo sonoro que, no obstante, en determinados momentos, y dentro del contexto que genera la propia película, nos remite a atmósferas silenciosas en el sentido amplio del término.

#### 5- FUNCIONALIDAD DE LA MÚSICA EN BLADE RUNNER

Antes de hablar de los usos concretos que se dan a la música en *Blade Runner* cabría decir que la aparición y funcionalidad general de la misma se ciñe, más o menos, a los presupuestos del uso de la música dentro del "Cine clásico de Hollywood". Así en este sentido, como ya analizamos en un artículo nuestro<sup>28</sup>, las intervenciones musicales buscarán pasar desapercibidas, favorecer la continuidad, potenciar los climas emocionales, etc.

Siendo más concretos, podemos apreciar que la música en *Blade Runner* cumple al menos las siguientes funciones:

- **Definición y connotación del espacio.** No hay duda que la música en *Blade Runner* sirve para definir el espacio en el que se desarrolla la misma de diferentes formas. Por un lado se nos presentan Los Ángeles como un espacio global mestizo e intercultural en el que se pueden escuchar motivos que nos remiten a diferentes culturas y dominado por la tecnología (en *Main Title*, música con la que se nos presentan Los Ángeles, al comienzo de la película, queda todo esto claro). Por el otro, hay determinados lugares que se definen y connotan de una forma particular por medio de la música:
  - El Barrio Chino se presenta siempre asociado a música que nos remite al mundo oriental (la música procedente de las carteles luminosos (de origen japonés) o *Harps of the Ancient Temples* de Gail Laughton (que tiene claros tintes orientales) que se escucha al pasar los ciclistas junto a León y Batty cuando van a Chew's Eye World).
  - El Mercado de animales y sus alrededores se presenta asociado a *Tales of the future*, música de Vangelis con claros tintes árabes (no hay que olvidar que en dicho mercado se encuentra el comerciante de serpientes Abdul Ben-Hassan, gracias al cual encontrará a Zhora).
  - La discoteca de Taffey Lewis se caracteriza por la música techno con motivos árabes y que acompañará la presentación de "Salomé y la serpiente".
  - En casa de J. F. Sebastián suenan de fondo cuando éste está con Pris y Roy unos sonidos como de caja de música que nos connotan dicho lugar con la infantilidad que le es propia (J. F. Sebastian en el fondo tiene la psicología de un niño y los replicantes que él mismo se fabrica, no dejan de ser sus juguetes).
  - El interior de la Tyrell Corporation cuando la visita Deckard está acompañado de pausados sonidos como de campanillas que transmiten la espiritualidad (es prácticamente la casa del dios Tyrell) y tranquilidad que dominan ese lugar.
  - Las bulliciosas calles (como ocurre cuando Deckard persigue a Zhora) se mostrarán como tales merced a la mezcla de diferentes músicas y ruidos de origen diverso.

- **Definición temporal.** El uso de música electrónica por parte de Vangelis ayuda a remitirnos a un tiempo futuro como es el año 2019 en el que supuestamente se desarrollan los hechos que nos relatan. La aparición de *One more kiss, dear* (que nos remite a música ligera de la primera mitad del siglo XX) nos transmite que en este ambiente futuro ultratecnologizado también conviven aspectos del pasado (a los que se hace referencia generalmente desde la nostalgia).
- **Enfatización e intensificación de la acción.** No hay duda que en muchos momentos de la película, la música sirve para intensificar la acción. Claro ejemplo de este uso es las secuencias en las que se enfrenta Deckard a Pris y Roy en el apartamento de J.F. Sebastián o a Zhora en su camerino.
- **Representación de identidad.** Hay diversas músicas que se puede decir que actúan en la película como *leitmotive* al identificarse con determinados sucesos o personajes y reaparecer en la película para recordarlos: *Rachel's song* que suena por primera vez cuando Rachel descubre que es una replicante (por decírselo Deckard) y aparecerá siempre identificado con ella; *Love Theme* que aparece por primera vez cuando Deckard está rodeado de sus fotos y las de Rachel y se está dando cuenta de su enamoramiento, claramente representa el amor entre Deckard y Rachel; *Blade Runner Blues* que acompaña siempre los momentos en los que Deckard reflexiona sobre los replicantes y su posición ante ellos por lo que podría ser considerado el leitmotiv de la reflexión (e incluso, yendo más allá, de la identificación de Deckard con la causa replicante); y una pequeña melodía sin título que representa el amor entre Pris y Roy (aparece por primera vez cuando los dos se besan) y que se recuerda cuando este último contempla el cuerpo muerto de la primera.
- **Creación de contrapuntos significativos.** Como ya dije al referirme a la función narrativa de la música en *Blade Runner* hay en ocasiones en las que ésta se presenta en oposición a la misma (aunque por regla general de esta oposición surge un nuevo sentido). Esto ocurre de una forma clara en el asesinato de Zhora, de carácter claramente violento, que se presenta acompañado del tema *Blade Runner Blues*, tranquilo y melancólico. Como ya señalé anteriormente, la confluencia de estos dos elementos en contradicción nos transmiten los sentimientos encontrados del protagonista ante la reprochable acción que está realizando.
- **Evocación de atmósferas, sentimientos y estados de ánimo.** También es claro que la música en muchos momentos nos transmite determinadas atmósferas y sentimientos: el vacío (en *Main Titles*), la tranquilidad y la paz (al final de la película con *Tears in rain* que acompaña la muerte de Roy), la soledad (por medio del *Blade Runner Blues*), la melancolía (con el *Love Theme*), la inquietud (mediante las músicas y sonidos que se oyen al final de la película en el enfrentamiento entre Deckard y Pris y Roy), tensión (mediante la música que se oye cuando Deckard cuelga de la viga y está a punto de caer), etc.
- **Articulación del ritmo.** Es evidente que la música en *Blade Runner* cobra un gran protagonismo a nivel rítmico sirviendo como base organizadora de todos los ritmos (visuales y sonoros) que la componen.
- **Creación de símbolos y subrayados narrativos.** La música en *Blade Runner* en muchos momentos se puede decir que se convierte en un verdadero símbolo, es decir, nos transmite significaciones concretas. Esto ocurre, por ejemplo, con *Rachael's Song* que debido a su configuración melódica y tímbrica (nos recuerda a una caja de música) y a la característica reverberación (asociada en muchas ocasiones al recuerdo), nos remite al mundo de la niñez perdida (niñez que Rachel acaba de descubrir como falsa), contándonos por medios exclusivamente sonoros los pensamientos y emociones que en esos momentos tiene Rachel (esta música se quedará con Deckard cuando Rachel abandone su apartamento revelándonos que éste comparte sus pensamientos<sup>29</sup>); en el momento en el que Roy asesina a Tyrell se convierte en un deicidio (Roy mata a su creador) gracias a que está acompañado de unos coros casi eclesiásticos; al final de la película con la llegada de los títulos de crédito finales se nos cuenta exclusivamente mediante el sonido (*End Titles*) que Rachel y Deckard deberán vivir una vida de fugitivos<sup>30</sup> (esta música claramente remite a la persecución como concepto); con la letra de *One more kiss, dear* o de los fragmentos de música japonesa que acompañan a los carteles luminosos (que, como ya he mencionado con anterioridad, relatan la destrucción de un clan japonés a manos de otro) que es de una clara simbología; etc.

## 6- CONCLUSIÓN

Con el presente artículo esperamos haber conseguido analizar diferentes aspectos en torno a la funcionalidad del segmento sonoro en una película concreta como *Blade Runner* de Ridley Scott. Esperamos que el mismo sirva para fomentar nuevos análisis en esta dirección y una mayor valoración de la parcela sonora en la apreciación del discurso cinematográfico.

## 7- FUENTES DOCUMENTALES

### 7.1- BIBLIOGRAFÍA

- ALTEN, Stanley R. *El manual del audio en los medios de comunicación*. Guipuzkoa: Escuela de Cine y Video, 1994.

- BARRERA CALAHORRO, José Luis. *Guía práctica para ver Blade Runner*. Valencia: Wau Libres, 1991.
- BENITEZ, José María y CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper Ediciones, 1996.
- CAMPOS, Juan. *Blade Runner. Cine negro futurista*. Valencia: Midons Editorial, 1998.
- COLÓN PERALES, Carlos. *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1993.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1996.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial Piados, 1997.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el período mudo", *Área Abierta* N° 7. Enero 2004. <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/portal2.htm> o <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/7%20Area%20Abierta/articulos/PabloEdit.pdf> (descarga directa del artículo).
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. "El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo", *ADE-Teatro* N° 101.
- LATORRRE, José María. *Blade Runner / Amarcord*. Barcelona: Editorial Dirigido, 1994.
- MOYA LORENTE, Fernando. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books, 1993.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1992.
- PEREA, Juan Miguel. *Ridley Scott*. Madrid: Ediciones JC, 1992.
- PRIETO, Miguel Ángel. *Blade Runner*. Barcelona: T&B Editores, 2005.
- VALLS GORINA, Manuel y PADROL, Joan. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar Editores, 1990.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- V.V.A.A. *Blade Runner*. Barcelona: Tusquets, 1998.

## 7.2- DISCOGRAFÍA

- VANGELIS. *Blade Runner*. Warner Music UK Ltd., 1994.

<sup>1</sup> En nuestro artículo "El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo", *ADE-Teatro* N° 101, aunque nos centramos fundamentalmente en el ámbito teatral, hacemos referencia a la práctica totalidad de posibilidades de los recursos sonoros en relación a un discurso audiovisual.

<sup>2</sup> Ver epígrafe dedicado a la Bibliografía del apartado Fuentes Documentales.

<sup>3</sup> En <http://personal2.redestb.es/critica/REPLICA.html>.

<sup>4</sup> Incluido en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/53juana.htm> y extraído de la *Revista Latina de Comunicación Social* N° 8 de agosto de 1998.

<sup>5</sup> En <http://www.tyrell-corporation.pp.se/soundtrack.shtml>.

<sup>6</sup> Sobre las diferentes Bandas Sonoras de *Blade Runner* publicadas se pueden consultar las diversas páginas web que incluyo en el epígrafe dedicado a las Páginas Web del apartado Fuentes Documentales. La referencia a la Versión Original que yo utilizaré se encuentra en el epígrafe dedicado a la Discografía del apartado Fuentes Documentales.

<sup>7</sup> Dicha entrevista se puede encontrar en inglés, en la página web de *Elsewhere* <http://elsew.com/data/repubb89.htm>. La traducción al castellano es nuestra.

<sup>8</sup> Dicha entrevista se puede encontrar en la página web de *Elsewhere* <http://www.elsew.com/data/replay.htm>. La traducción al castellano es nuestra.

<sup>9</sup> Aunque en la página web [http://usuarios.tripod.es/esreficcionmisc/Docs/Blade\\_Runner\\_versiones.htm](http://usuarios.tripod.es/esreficcionmisc/Docs/Blade_Runner_versiones.htm) en la que se encuentra un artículo titulado *¿Qué versiones distintas de Blade Runner hay?* se llega a hablar de hasta cinco versiones distintas (Preestreno de prueba de Denver (Dallas)/Copia de trabajo (1982); Preestreno de prueba de San Diego (1982); Estreno americano (1982); Edición europea (1982); y Montaje del director (1992)) con diversas diferencias (algunas muy pequeñas), nosotros no referiremos a las dos versiones que han llegado al público y que hoy en día se pueden obtener.

<sup>10</sup> En multitud de páginas web se debate sobre este asunto. En <http://www.hollywood.com/news/topstories/07-12-2000/html/1-1.html> hay una entrevista a Sean Young de Fiona Ng para *Hollywood.com* en la que ésta habla sobre este tema. En <http://www.btinternet.com/~d/BR/whatis.htm> hay un artículo titulado *What is the significance of the Unicorn?* escrito por Murray, en el que se habla sobre la simbología del mismo y se recogen declaraciones de Ridley Scott en las que se apunta el principal sentido del mismo como indicativo del hecho de que Deckard es un replicante.

<sup>11</sup> Entre estos pequeños "apuntes" podemos destacar: la obsesión de Deckard por las fotos, el brillo característico de los ojos propio de los replicantes que muestra en una escena en su apartamento, el hecho de que en la película se mencione la existencia de seis Nexus 6 y Deckard sólo "retire" a cuatro y se diga que otro murió intentando entrar a la Tyrell (por lo que falta uno cuyo destino desconocemos que podría ser el propio Deckard), etc.

<sup>12</sup> No sabemos si les perseguirán otros *blade runner* o si ellos mismos morirán por sí solos al tener "fecha de terminación".

<sup>13</sup> La voz en *off* adquiere una función principalmente explicativa.

<sup>14</sup> Recordemos que en este género es característico el uso de la voz en *off* del protagonista para contarnos la evolución de sus avatares.

<sup>15</sup> Se puede encontrar información sobre estas composiciones presentes en *Blade Runner* no compuestas por Vangelis en <http://usuarios.tripod.es/esreficcionmisc/Docs/BLADERUNNERBSO.htm> donde se encuentra el artículo titulado *¿Cuántas versiones de la BSO de Blade Runner hay?*



<sup>16</sup> Esta información se encuentra en <http://www.ctv.es/USERS/canetor/BladeRunner2.htm>, página web titulada *All the musics of the Workprint version* en la que se encuentran todas las canciones utilizadas de forma provisional para *Blade Runner* y que no se utilizaron en el montaje definitivo.

<sup>17</sup> En la Banda Sonora Original editada por Warner Music UK Ltd. en el tema “*Rachael’s song*” la voz de Mary Hopkin se integra con el resto de los instrumentos como uno más, aunque este pasaje de dicha canción no aparece en la ninguna de las dos versiones cinematográficas de *Blade Runner*.

<sup>18</sup> Que pertenecen, como ya he indicado anteriormente, a “*Japan: Traditional Vocal and Instrumental Music, Shakuhachi, Biwa, Koto, Shamisen*” interpretado por Ensemble Nipponia y editado por Electra Asylum Nonesuch Records/Warner Communications Inc. en 1976. Esta información está sacada del artículo *¿Cuántas versiones de la BSO de Blade Runner hay?* que se encuentra en <http://usuarios.tripod.es/esrecficcio/misc/Docs/BLADERUNNERBSO.htm>.

<sup>19</sup> A esta conexión entre música electrónica y ciencia ficción Jorge Munnshe se refiere en su artículo *La ciencia ficción en la música* en los siguientes términos: “*El género fantástico o de ciencia-ficción dentro de la música, ha venido siempre de la mano de la música electrónica. Y, sin ir más lejos, Hugo Gernsback, el inventor del término "Ciencia-Ficción", trabajaba en electrónica musical y llegó a diseñar un instrumento musical electrónico controlado por teclado. Dicho de otro modo, y aunque por supuesto, hay excepciones, hablar de "Música de Ciencia-Ficción" casi siempre equivale a hablar de Música Electrónica o "Cósmica". (...) La imaginación es el nexo de unión. En la música electrónica hallamos sonidos que no existen en la naturaleza, y que resultan imposibles de crear por medios acústicos no electrónicos (...) El caso de Blade Runner ilustra lo idóneo que resulta que un film de CF posea música de CF. No tiene por qué gustar la música de Blade Runner, pero creo que nadie piensa que esa visión aérea de Los Angeles en el 2019 del inicio del film hubiese resultado más futurista con música convencional acústica. Un argumento fantástico necesita música fantástica*”. (<http://www.amazings.com/articulos/articulo0046.html>).

<sup>20</sup> Como ocurre al principio de la película, en el momento en el que se nos muestran por primera vez Los Ángeles del 2019 enseñándonos precisamente su región “luminosa”; o en los viajes que realiza Deckard en *spinner* a la comisaría de policía y a la misma Tyrell.

<sup>21</sup> Como puede verse tras la muerte de Roy Batty y con su fuga con Rachel.

<sup>22</sup> Las historias de amor entre Roy y Pris y Rick y Rachel contrastan con la absoluta falta de emotividad que domina a personajes como Gaff, Tyrell, Bryant, etc.

<sup>23</sup> En este sentido es curioso como la presencia de la cultura latina, de la que quizás Gaff sea el único representante, o africana es prácticamente inexistente.

<sup>24</sup> El título del libro de Juan Campos *Blade Runner: Cine negro futurista* no deja lugar a dudas a este respecto.

<sup>25</sup> Ver Michel Chion. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

<sup>26</sup> Vangelis. *Blade Runner*. Warner Music UK Ltd., 1994. Ver el epígrafe dedicado a la Discografía en el apartado Fuentes Documentales.

<sup>27</sup> Michel Chion. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1996. Pág. 78.

<sup>28</sup> Que nosotros ya analizamos, en concreto durante el período mudo, en nuestro artículo “La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el período mudo”, *Área Abierta* N° 7. Enero 2004. <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/portal2.htm>  
<http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/7%20Area%20Abierta/articulos/PabloEdit.pdf> (descarga directa del artículo).

<sup>29</sup> Este último extremo se remarcará además en la versión de 1982 por medio de la voz en *off*.

<sup>30</sup> Si bien esto está claro en el “Montaje del director” de 1992, en la versión de 1992 esta música de los créditos finales contrasta con el *Happy Ending*.