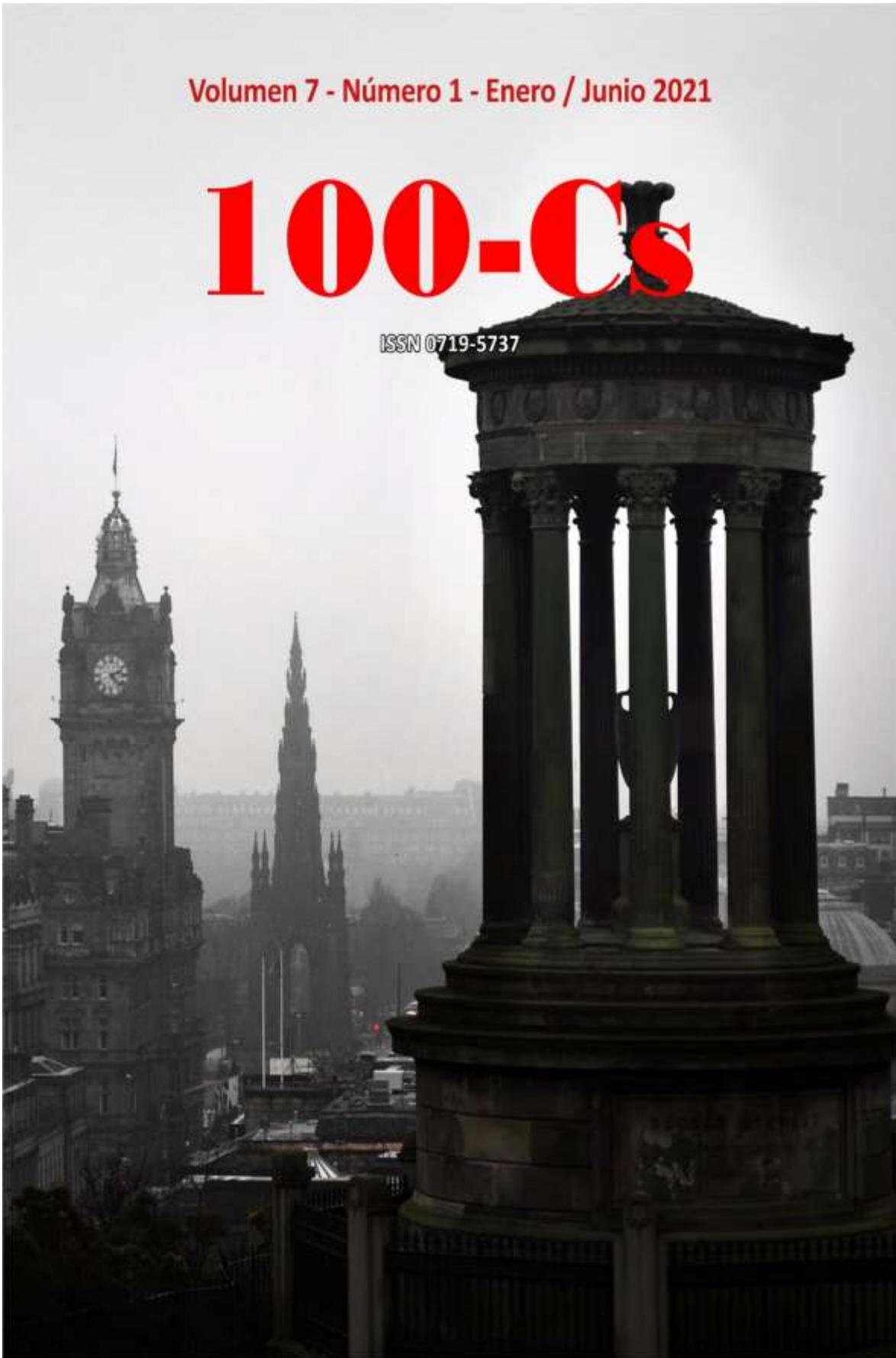


Volumen 7 - Número 1 - Enero / Junio 2021

100-Cs

ISSN 0719-5737



100-Cs

CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

CUERPO DIRECTIVO

Director

Dr. Francisco Giraldo Gutiérrez

*Instituto Tecnológico Metropolitano,
Colombia*

Subdirectora

Ph. D. Lyubov Ivanova

Universidad Suroeste Neofit Rilski, Bulgaria

Editor

Dr. José Manuel González Freire

Universidad de Colima, México

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Lic. Paulinne Corthorn Escudero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Lic. Graciela Pantigoso de Los Santos

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Jaime Bassa Mercado

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Beatriz Cuervo Criales

*Universidad Autónoma de Colombia,
Colombia*

Mg. Mario Lagomarsino Montoya

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Rosa María Regueiro Ferreira

Universidad de La Coruña, España

Mg. Juan José Torres Najera

Universidad Politécnica de Durango, México

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dr. Klilton Barbosa Da Costa

Universidad Federal do Amazonas, Brasil

Dr. Daniel Barredo Ibáñez

Universidad Central del Ecuador, Ecuador

Lic. Gabriela Bortz

*Journal of Medical Humanities & Social
Studies of Science and Technology, Argentina*

Dr. Fernando Campos

*Universidad Lusofona de Humanidades e
Tecnologias, Portugal*

Ph. D. Juan R. Coca

Universidad de Valladolid, España

Dr. Jairo José Da Silva

Universidad Estatal de Campinas, Brasil

Dr. Carlos Tulio Da Silva Medeiros

Diálogos en MERCOSUR, Brasil

Dra. Cira De Pelekais

*Universidad Privada Dr. Rafael Beloso Chacín
URBE, Venezuela*

Dra. Hilda Del Carpio Ramos

Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, Perú

Dr. Andrés Di Masso Tarditti

Universidad de Barcelona, España

Dr. Jaime Fisher y Salazar

Universidad Veracruzana, México

Dra. Beatriz Eugenia Garcés Beltrán

Pontificia Universidad Bolivariana, Colombia

Dr. Antonio González Bueno

Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Vanessa Lana

Universidade Federal de Viçosa - Brasil

Dr. Carlos Madrid Casado

Fundación Gustavo Bueno - Oviedo, España

Dr. Luis Montiel Llorente

Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Layla Michan Aguirre

*Universidad Nacional Autónoma de México,
México*

Dra. Marisol Osorio

Pontificia Universidad Bolivariana, Colombia

Dra. Inés Pellón González

Universidad del País Vasco, España

Dr. Osvaldo Pessoa Jr.

Universidad de Sao Paulo, Brasil

Dr. Santiago Rementería

Investigador Independiente, España

Dr. João Wesley de Souza

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Dr. Francisco Texiedo Gómez

Universidad de La Rioja, España

Dra. Begoña Torres Gallardo

Universidad de Barcelona, España

Dra. María Ángeles Velamazán Gimeno

Universidad de Zaragoza, España

100-Cs

CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

Indización

Revista 100-Cs, se encuentra indizada en:



CATÁLOGO



**POSIBILIDADES NARRATIVAS DE LA MÚSICA EN LA SERIE DE TELEVISIÓN
*EL TIEMPO ENTRE COSTURAS***

**NARRATIVE POSSIBILITIES OF MUSIC IN THE TELEVISION SERIES
*EL TIEMPO ENTRE COSTURAS***

Dra. Ana M. Malmierca Hernández

Universidad Internacional de La Rioja, España

ORCID: 0000-0001-7664-242-X

ana.malmierca@unir.net

Dra. Yolanda Martínez Martínez

Universidad de Zaragoza, España

ORCID: 0000-0003-3552-1810

yolandam@unizar.es

Fecha de Recepción: 06 de agosto de 2020 – **Fecha Revisión:** 03 de octubre de 2020

Fecha de Aceptación: 01 de diciembre de 2020 – **Fecha de Publicación:** 01 de enero de 2021

Resumen

El panorama actual de la ficción audiovisual televisiva presenta para el investigador un seductor horizonte, donde se aprecia cómo se difuminan los límites entre lo cinematográfico y lo propiamente televisivo. En cuanto al recurso narrativo musical, no sorprende advertir las huellas del cine en la inspiración de las composiciones para las series de televisión. La banda sonora de la miniserie *El tiempo entre costuras* constituye un caso especial en el paisaje serial español por su papel esencial en la estética global del montaje y en la narración. El objetivo de este estudio es analizar el empleo de la música y de los efectos sonoros en la serie, combinando la metodología musical con la narratología desde un enfoque comunicativo. El análisis muestra que tema musical principal y sus continuas variaciones rítmicas y melódicas ejecutadas al piano se identifican con el carácter y evolución vital de la protagonista en una suerte de metamorfosis sonora.

Palabras Claves

Serie de televisión – Estilo musical – Guion – Narración

Abstract

The current outlook of audiovisual television fiction presents a seductive and varied horizon for the researcher, in which the limits between cinema and television are blurred. Regarding the musical narrative resource, it is not surprising either to notice the traces of cinema in the inspiration of serial compositions, however, it also adheres to the communicative impact of this type of contemporary television productions. The soundtrack of the mini-series *El tiempo entre costuras* is a special case in the Spanish serial landscape for its essential role in the overall aesthetic of the montage and in the narration. The aim of this study is to analyze the use of music and sound effects in the series, combining musical methodology with narratology from a communicative approach. The main musical theme of the extradiegetic music and its continuous rhythmic and melodic variations played on the piano are identified with the character and vital evolution of the heroine in a sort of sonorous metamorphosis.

Keywords

Television serials – Musical styles – Script – Story telling

Para Citar este Artículo:

Malmierca Hernández, Ana M. y Martínez Martínez, Yolanda. Posibilidades narrativas de la música en la serie de televisión *El tiempo entre costuras*. Revista 100-Cs Vol: 6 num 1 (2020): 01-17.

Licencia Creative Commons Attribution Non-Comercial 3.0 Unported
(CC BY-NC 3.0)

Licencia Internacional



Introducción

Uno de los objetivos principales de este estudio es contribuir con su investigación al panorama académico de estudios sobre narrativas y comunicación que han suscitado las producciones audiovisuales en las últimas décadas. Cada vez es más evidente que “las diferencias entre el cine y la televisión se han acortado en los ámbitos narrativos, estéticos, industriales y tecnológicos”¹. Las productoras de series ven afianzado este formato de ficción en las pantallas digitales y compiten ya con las grandes cinematográficas, si bien continúa siendo innegable la procedencia e influencia de las segundas sobre las primeras. Además, cada país busca desarrollar y encontrar su nicho propio en este fulgurante espacio comunicativo. Las series de televisión producidas en España no son una excepción a este movimiento, aunque parecen seguir una dinámica propia acudiendo a sus raíces creativas.

La específica trasposición de la novela *El tiempo entre costuras* a la ficción televisiva produjo una obra con atributos fílmicos singulares. Según el testimonio de Emilio Pina,² productor ejecutivo hasta 2014 de Boomerang TV, con *El tiempo entre costuras* -emitida entre octubre de 2013 y enero de 2014-, se acometió un proyecto cinematográfico por entregas. Desde el principio se pensó en su puesta en escena a gran escala, en escenarios naturales de diversas ciudades, vestuario, casting etc. en definitiva, su desarrollo exigió los medios económicos propios de una producción cinematográfica.

En este contexto de límites difusos entre la producción para cine y televisión, no es sorprendente advertir las profundas huellas que la inspiración cinematográfica ha dejado sobre la música utilizada en las series de televisión contemporáneas. Como han hecho notar Padilla Castillo y Requeijo Rey³ asistimos en los últimos años a un proceso de convergencia entre sonido e imagen donde la serie “da fama a la música y la música da vida a la serie”, lo que posibilita que la banda sonora de una serie de televisión pueda convertirse en uno de sus valores principales a nivel comercial, narrativo y también estético.

Tal es el caso de la música de la serie *El tiempo entre costuras* (2013-2014), donde el elemento musical es algo más que mero acompañamiento o complemento, pues se trata de un recurso expresivo que concede a cada escena un distintivo particular. La música personaliza la serie en su conjunto e inviste cada escena, hasta identificarse melódicamente con el suceso que representa. Sobre la base de la popularidad sin precedentes que alcanzó esta emisión de Antena 3 Televisión⁴, se presenta en este artículo un análisis funcional de la música intra y extradiegética de la miniserie.

Para los manuales de filmografía, la música se considera una parte esencial de los elementos que componen la llamada banda sonora de una película, integrados por la palabra (en forma de comentarios, voces o diálogos sincronizados), los efectos sonoros

¹ Alberto Nahum García Martínez, *Cine y Series, la promiscuidad infinita* (Salamanca: Comunicación Social, 2018), 11.

² Entrevista personal con Emilio Pina (16.XII.2016).

³ Graciela Padilla Castillo y Paula Requeijo Rey, “Las series de televisión como nuevo vehículo publicitario de la música: los casos de Disney Channel y Alexandra Patsavas”, *Index comunicación*, 1 (2011): 69-87, 69.

⁴ Máxima audiencia de 5.600.000 espectadores en el último capítulo (dato disponible en <http://www.formulatv.com/series/el-tiempo-entre-costuras/audiencias/>)

ambientales y el silencio.⁵ La función narrativa del sonido se conjuga con la banda de imágenes para construir el relato, utilizando significados que han ido cristalizando en un proceso de ida y vuelta entre cine y música.⁶ Así, mientras la música diegética y los efectos sonoros recrean el ambiente histórico y cultural en el que transcurre la acción, a la no diegética se le asigna “el objeto de conseguir unos determinados efectos estéticos o funcionales”.⁷

En este sentido, el empleo de música no diegética es análogo al recurso de herramientas musicales comúnmente utilizadas y estudiadas en la literatura especializada, como el uso de uno o varios *leitmotiv* asociados a un personaje o situación concreta, la concatenación en la trama de variaciones musicales sobre el mismo tema melódico, el empleo de los modos mayor o menor para lograr ambientes alegres o melancólicos respectivamente, el uso de disonancias para reflejar situaciones de tensión o peligro, el aumento o disminución del volumen, o la identificación de un instrumento con un personaje.⁸

Con independencia de su calidad y difusión popular la composición exclusiva de César Benito para la miniserie *El tiempo entre costuras* constituye, como se verá a lo largo de este trabajo, un caso especial en el panorama serial español por su papel esencial en la estética global del montaje y en la narración.

Metodología

El uso de la música y su papel en el discurso narrativo dentro de la ficción audiovisual ha experimentado un impulso reciente de la mano de una nueva generación de investigadores quienes, partiendo de una sólida formación musical, y en palabras de López González,⁹ han “tomado conciencia de la importancia de su estudio desde una perspectiva interdisciplinar”. Por otra parte, el estudio de las miniseries españolas en el ámbito académico es todavía reciente y plantea perspectivas interesantes para el investigador.¹⁰ El presente trabajo pretende contribuir a esa literatura analizando el papel de la música en la miniserie *El tiempo entre costuras*. El método de análisis compagina la perspectiva musical dentro de un análisis narratológico, concebido este en un ámbito comunicativo más amplio. En concreto, se persigue identificar qué rasgos narrativos adquiere la música, tanto diegética como extradiegética, que la conforman como un elemento del discurso, una parte significativa de la narración. Para ello, se lleva a cabo un examen detallado de las partituras musicales de las dos composiciones principales utilizadas en la serie, explorando los temas melódicos principales utilizados e identificando las variaciones y demás recursos musicales utilizados para acompañar los distintos momentos de la trama. Además, se han identificado los momentos concretos de la acción en que se emplean las distintas piezas musicales con el fin de evidenciar su función narrativa.

⁵ Fernando Canet, *Narrativa fílmica. Estrategias y Recursos* (Madrid: Síntesis, 2010).

⁶ R. Chalkho, “La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film”, *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 66 (2018): 72.

⁷ Federico Fernández-Díaz y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y Narrativa audiovisual* (Barcelona: Paidós, 1999), 206.

⁸ Michel Chion. *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 1997).

⁹ Joaquín López González, “Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión”, *Trípodos*, num 26 (2010): 60.

¹⁰ Gema Bellido, “Ficción y no ficción en Adolfo Suárez: El Presidente”, *Área abierta*, Vol: 15 (2) (2015): 38.

Por otra parte, se investiga el empleo de la música diegética en la serie, así como el de los efectos sonoros ambientales, cuya misión principal es la recreación de los ambientes históricos y culturales en los que tiene lugar la historia. La identificación y contextualización de las piezas musicales que forman la música diegética de la serie, así como el análisis del empleo de los efectos sonoros ambientales que configuran el espacio diegético, constituyen la segunda parte de este artículo, completando así una visión general sobre la función de la música en la miniserie.

El análisis de la música de la miniserie se enriquece de las entrevistas mantenidas con el compositor César Benito y con Susana López Rubio, guionista principal de la serie, a quienes agradezco su disponibilidad para responder a mis preguntas. La información obtenida a partir de sus respuestas, aportan a este trabajo una visión relevante sobre algunos aspectos clave en el proceso creativo y en la búsqueda de significados por parte del compositor. La fuente principal utilizada para elaborar este trabajo ha sido la edición producida por Atres Media y Boomerang. *El tiempo entre costuras* (Serie Completa) 25 aniversario A3 © Atres Media y Boomerang. En Castellano con subtítulos para sordos. El pack está integrado por 5 DVD que contienen los 11 episodios además de en extras: Los secretos de "El tiempo entre costuras" correspondiente a una selección del "cómo se hizo" / escenas eliminadas / secuencias ampliadas / galería y Fichas. Entre sus características técnicas el sonido es 5.1 y 2.0 DTS-HD y la Ratio original 1'78:1. Su lanzamiento fue el 21 de enero del 2014 a través de la distribuidora Divisa Red, bajo el formato tanto de DVD como de *Blu-Ray*. El modo de citar las secuencias en el análisis del presente trabajo, según estos DVD, es el siguiente: Episodio nº :00(hora):00(minutos):00(segundos).

La plasticidad de la BSO de César Benito

La música no diegética de la serie corresponde a la banda sonora original (BSO) de *El tiempo entre costuras*, que se compuso expresamente para la producción¹¹, a excepción de 3 piezas musicales que se comentan más adelante, y está formada por obras de evidente originalidad avalada por sus múltiples premios. La BSO obtuvo el Premio Iris de la Academia de las Ciencias y las Artes 2013, en su XVI edición¹². César Benito había compuesto la música original para las series *La Chica de Ayer* (Idea y vuelta Producciones, 2009) y *Los Protegidos* (Boomerang TV, 2010-2012).

El proyecto que recibió el compositor de parte de los productores era muy ambicioso: pidieron a César Benito "una música muy bonita", "tenían en mente la música de grandes películas como *Casablanca* y *Lawrence de Arabia*". Pero también querían una "partitura moderna y no que sonara como si fuera una música hecha en la era dorada del cine de Hollywood. También mencionaron que la música en general no sonara a una España cañí cliché, sino más bien que tuviera un sabor a una España mediterránea elegante y atemporal. Y el resto lo dejaron libre a mi intuición musical".¹³

¹¹ La parte de la banda sonora compuesta por César Benito está disponible en: <https://www.cesarbenito.com/spotify/>

¹² Los Premios Iris son unos galardones otorgados anualmente y creados por la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión de España. Los candidatos nominados para la XVI edición, correspondientes a 2013, fueron anunciados el 9 de junio de 2014, celebrándose la gala al día siguiente en el Gran Casino de Aranjuez.

¹³ César Benito en entrevista concedida a Moviescore Media y Kronos Records y recogida en el blog asturscore <https://asturscore.com/especiales/entrevista-a-cesar-benito-el-tiempo-entre-costuras-antena3-kronos-moviescore-media/>

Benito se ha declarado admirador de John Williams, compositor de algunas de las bandas sonoras de películas más conocidas y reconocibles de la historia del cine como *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Star Wars* (George Lucas, 1977), *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981), *E.T. el Extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) o *Superman* (Richard Donner, 1978). Pero también reconoce la influencia de otros muchos compositores de cine y de musicales llevados al teatro -clásicos y actuales-, así como la de los compositores clásicos que ha estudiado e interpretado durante su formación musical. Como buen profesional, sigue con mucho interés el trabajo de sus coetáneos y no duda en manifestar su preferencia por el trabajo de algunos de ellos, como James Horner (*Aliens*, *el regreso*, *Braveheart* o *Titanic*) o Danny Elfman (autor de la música de la serie de dibujos animados *Los Simpson* y colaborador habitual en las películas de Tim Burton) o Alberto Iglesias (compositor en las películas de Almodóvar).

La BSO ha sido editada en CD y los títulos de sus temas son los siguientes: 1- Tema de Sira; 2- Madrid, 1922; 3- Una máquina de escribir; 4- Sus pupilas clavadas en las mías; 5- Mi madre y yo, dos extrañas; 6- En Marruecos; 7- Al borde del abismo; 8- Candelaria “La Matutera”; 9- Trapicheos y contrabando; 10- L’atelier; 11- Entre costuras; 12- La distinguida y elegante Rosalinda Fox; 13- El falso Delphos; 14- La sombra del Tercer Reich; 15- Amor entre guerras; 16- Tensión en el Protectorado español; 17- Agente Agoriuq; 18- Conspiración británica; 19- Nas ruas de Lisboa; 20- Misión: escapar; 21- Modista, espía, amante y mujer; 22- La muerte en cada esquina; 23- Los ecos de la guerra; 24- Lección de vida; 25- Final Abierto (tema de Sira).

Está compuesta por dos melodías principales que se escuchan de fondo -con variaciones- a lo largo de toda la miniserie y representan a la protagonista. Una de estas melodías se reitera a lo largo de los episodios, conformando un *leitmotiv* que colabora con la expresión de una atmósfera musical permanente y original.¹⁴

Una es *Madrid 1922* y la otra *Tema de Sira*. La primera aparece al inicio del Episodio nº1, a modo de presentación de la historia u obertura.¹⁵ Se trata de una pieza para orquesta, con aire alegre, en la que la melodía salta de un instrumento a otro, variando el tema principal: un instrumento introduce la melodía y otros responden sucesivamente repitiendo el tema.

El tema o melodía principal puede definirse como un “fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante sin cadencias que lo seccionen, constitutivo del elemento base de una composición, o de parte de ella y por lo mismo sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos”.¹⁶ Esta melodía principal se hace más pausada y fuerte, por ejemplo, en la imagen en la que Sira niña llega a la zona de casas elegantes de Madrid. La introducción de esta pieza musical coincide con una etapa feliz y sin preocupaciones, la de la infancia y primera juventud de la protagonista. El tema de la pieza *Madrid 1922* aparecerá más adelante con variaciones y en solo de piano bajo el título *El falso Delphos*.

¹⁴ Jennifer García Carrizo y Sara Johnson Huidobro, “Leitmotiv y creación de personajes. La evolución del leitmotiv asociado al personaje de Sira en la serie de ficción *El tiempo entre costuras*, un primer ejemplo para el análisis musical”, *Creatividad y Sociedad*, 24(2015): 111-137.

¹⁵ Una obertura es una introducción instrumental de una obra dramática, musical o no (Zamacois, 1982).

¹⁶ Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales* (5ª ed.). (Barcelona: Labor, 1982), 7.

La otra melodía principal, *Tema de Sira*, es una pieza para piano (escrita en compás cuaternario de subdivisión ternaria y tonalidad de Re menor) con un tema que se escuchará repetidamente en toda la serie (con variaciones o no) y que adquiere un protagonismo gradual por representar narrativamente a la protagonista. Del análisis de la partitura de esta pieza principal, puede extraerse el tema musical principal, constituido por no más de cuatro compases, tal como muestra la Imagen 1. Este tema o fragmento melódico central se presenta simulando un acorde de notas arpegiado, lo cual le da un dinamismo específico que simboliza la idea de evolución, crecimiento o superación. Pero también inquietud, desvelo y búsqueda, por momentos angustiosa, de un sentido, de un lugar en el mundo. Este tema musical constituye un *leitmotiv* asociado a la protagonista, Sira Quiroga.

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Tema de Sira'. The first staff, starting at measure 19, shows the main theme in the right hand, marked with a bracket and the word 'Tema'. The left hand provides a steady accompaniment. The second staff, starting at measure 22, continues the theme. The third staff, starting at measure 25, also continues the theme. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (G minor), and a 4/4 time signature. The right hand features a complex, arpeggiated texture, while the left hand has a simpler, rhythmic accompaniment.

Imagen 1

Detalle del tema musical principal (efecto arpegiado) en la pieza *Tema de Sira*
[Fuente: elaboración propia a partir de <http://cesarbenito.com/sheetmusicetec>]

El autor de la BSO, César Benito, introduce el tema principal, el motivo, y lo incluye en distintas repeticiones. El motivo, según Zamacois, es la cabeza de éste (del tema), su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el tema tiene, normalmente, su perfil más relevante. La definición de repetición y transformación del tema consiste en que este puede ser sencillamente repetido –en el mismo tono o transportado, conservada o no su modalidad– y transformado, introduciendo en él modificaciones que le den distinta expresión. Un tema puede ser utilizado –y lo es casi siempre– para extraer de él elementos con que formar y fecundar nuevas ideas. La composición, a través de la pieza *El tema de Sira*, dibuja musicalmente la personalidad enérgica y decidida de la protagonista, transmitida tanto en la novela como en la serie. Este tema melódico se escucha a lo largo de los episodios, con insistencia, en distintos cortes musicales, transmutada en variaciones de velocidad y desnuda del recurso de las notas arpegiadas, tal como sucede en la pieza *Mi madre y yo, dos extrañas*. En este caso, el tema melódico se retoma a un ritmo mucho más lento que en el *Tema de Sira*, pero conserva íntegramente las notas del tema principal y de su motivo generador, tal como muestra la Imagen 2.

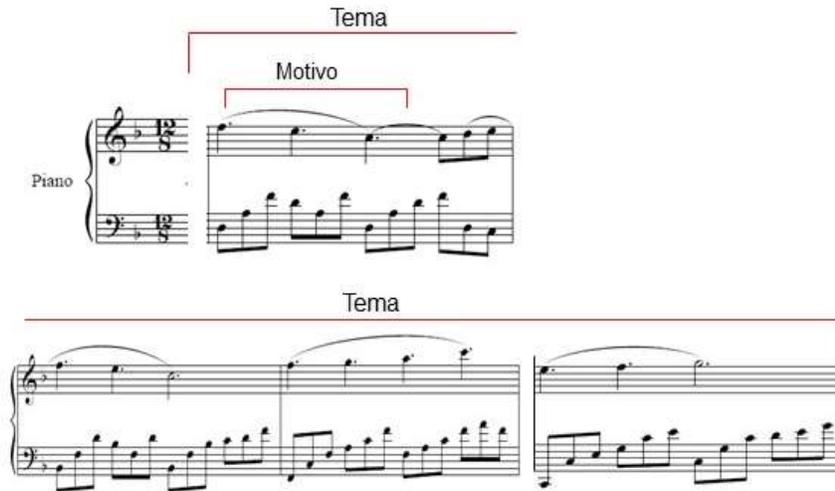


Imagen 2

Detalle del tema musical principal variado en la pieza *Mi madre y yo dos extrañas*.
 [Fuente: elaboración propia a partir de
<https://www.YouTube.com/watch?v=MdtEIS3O5BM&list=RDMdtEIS3O5BM#t=57>]

El efecto final es una pieza evocadora del sentimiento de tristeza, que se utiliza a menudo en la serie, desde que se produce el distanciamiento de Sira con su madre. El recuerdo de la madre está presente en la etapa difícil de Sira en Marruecos, por ejemplo, en el Episodio n.º 3, 00:34:43, en él se visualiza a una señora a la que han logrado evacuar de la guerra, que abraza su hija emocionada a la entrada del portal de su casa o en el Episodio n.º 4, 00:16:16 o en la emotiva escena del reencuentro de Sira con su madre a las afueras de Tetuán, escena que no posee correlativo en la novela.

La figura de la madre permanece en la psicología del personaje de Sira, y vuelve a reflejarse en el Episodio n.º 9, 00:39:39, en Lisboa; sentada en un banco en una plaza, contempla a una madre abrochar celosamente la chaqueta a su hija, peinada con dos trenzas, en este caso, imagen y música se asocian de nuevo para evocar ese refugio emocional, ante la tensión afectiva que padece. En ese momento suena el piano con el *Tema de Sira*. La protagonista se enternece (por un momento se le llenan los ojos de lágrimas). Tampoco esta escena está inspirada en la novela.

El *Tema de Sira* va evolucionando junto al personaje central con pequeñas variaciones, que, en la BSO, se titulan *Una máquina de escribir*, *L'atelier*, *Agente Agoriuq*, *Modista*, *espía*, *amante* y *mujer*, hasta el último corte *Final Abierto (tema de Sira)*. Se pueden apreciar además otras transformaciones del mismo tema musical provocadas por la acción, en ocasiones suena más rápidamente o con determinados instrumentos para crear suspense, son normalmente las ocasiones que la música acompaña a la situación de intriga. El piano, omnipresente durante toda la serie, termina por infiltrarse en el tejido narrativo mimetizándose con el estado psicológico de la protagonista principal: Sira y el piano, el piano y Sira.

Junto a las dos piezas principales a las que se ha aludido, existen otros cortes musicales asociados a las escenas románticas, estos son *Sus pupilas clavadas en las mías* y *Amor entre guerras*.

Sus pupilas clavadas en las mías, es una pieza que acompaña la presencia en escena de los enamorados Ramiro y Sira juntos, y las ocasiones en que Sira parece estar pensando en él. Se escucha de nuevo cuando Sira se traslada a Tánger, para intentar negociar la deuda pendiente que ambos dejaron en el Hotel Continental, transmitiendo el recuerdo de Ramiro en Sira, y de nuevo cuando el comisario le informa de su muerte.

Esta misma melodía se recupera en momentos en los que, por un motivo u otro, da la impresión de que Sira experimenta melancolía o nostalgia. Sucede así, por ejemplo, en el Episodio n.º 3, 00:28:15 en la celebración de su cumpleaños en la pensión de Candelaria, con vino y tortilla de patata; o en el Episodio n.º 6, 00:14:00 al despedirse de su amiga Rosalinda, en la escena, cargada de emotividad, ambas se intercambian simbólicos recuerdos (Sira le regala un costurero pequeño, confeccionado por ella misma con una caja de metal moruna y Rosalinda la fotografía que le hicieron en la fiesta del consulado cuando lucía el vestido “falso *Delfhos*”). También en el Episodio n.º 7, 00:13:30, en el que la protagonista regresa a su barrio, a su casa de Madrid y acuden a su memoria los recuerdos de la infancia. En general, se trata de un tema que imprime una especial fuerza evocadora a las imágenes que acompaña, aportándoles la connotación de recuerdo y nostalgia. Sin el acompañamiento musical, tales escenas perderían gran parte de su fuerza expresiva.

Ya en Lisboa, *Sus pupilas clavadas en las mías* se escuchará de nuevo, en la escena del club nocturno tras unas palabras de Sira con Marcus Logan durante el Episodio n.º 9, 00:32:06, está hablando Manuel Da Silva, pero su mente revive las palabras de Marcus. La música refuerza de nuevo la interpretación del estado de ansiedad de la espía protagonista.

Con respecto a *Amor entre guerras*, se trata de una pieza que aparece por primera vez en la estación camino a Lisboa, cuando Sira sube al tren y dos vagones más adelante, según se nos hace ver a los espectadores, M. Logan se encuentra sentado (Episodio n.º 8, 01:12:06). Esta melodía enmarca los momentos de la relación romántica con Logan, junto con los de *Sus pupilas clavadas en las mías*.

Las piezas *Al borde del abismo* y *Lección de vida* comparten idéntico tema melódico y custodian los momentos más difíciles de la vida de Sira: el abandono de Ramiro, su estancia en el hospital, su debilidad física y psicológica hasta que logra reponerse. Reaparece *Al borde del abismo* cuando debe enfrentarse a la visión de Ramiro fallecido (Episodio n.º 3) y en el Episodio n.º 6, ya en Madrid, cuando Sira, en plena acción de espionaje, se siente perseguida en Madrid bajo la lluvia.

De nuevo en el comienzo del Episodio n.º 7, durante los instantes que siguen a las exigencias de Ignacio con su pertinaz registro, exigiéndole que le muestre la documentación en su habitación. Se repite en el Episodio n.º 9, mientras vuelve a su casa abrumada, tras haber sido expulsada, abruptamente, de la cena en la que conoce a Da Silva, pues la dueña de la casa la ha reconocido por su pulsera. El tema reaparece por última vez, en el Episodio n.º 9, 00:16:37, en Lisboa después del encuentro fortuito con Marcus, en el Café “La Brasileira”, el desconcierto conduce sus pasos hacia el mar, la cara de Sira bañada en lágrimas indica que el tema musical se funde de nuevo con su estado anímico. Ambas piezas, sirven para identificar momentos de especial ansiedad y desasosiego en los protagonistas, especialmente en la narradora para acompañar los instantes de mayor dramatismo.

Los momentos de tensión de la serie están magistralmente acompañados por varios cortes en la BSO. Son *Marruecos*, *Trapicheos y contrabando*, *Tensión en el Protectorado español*, *Conspiración británica*, *Misión: escapar*, *La muerte en cada esquina* y *Nas ruas de Lisboa*.¹⁷

La pieza *Marruecos* se utiliza primordialmente en los capítulos de la serie que transcurren en Tánger y Tetuán, por ejemplo, cuando Candelaria le ayuda a colocarse las pistolas, enfatizan el suspense; pero también se vuelve a repetir un fragmento de esta pieza cuando, ya en Madrid, Sira está iniciando a sus empleadas en el trabajo de escuchar las conversaciones de sus clientas alemanas (Episodio n.º 6). También acompaña la tensión que sufre en su primera experiencia como espía en Marruecos, en la recepción a Serrano Suñer y ambienta además los espacios abiertos en Tánger y Tetuán (mercados o zocos). El resto de los fragmentos musicales enumerados están asociados a las escenas de mayor tensión de la narración y cumplen adecuadamente su función.

Junto a éstas, la pieza *La sombra del tercer Reich* acompaña inequívocamente a la aparición en escena de los personajes alemanes. En este caso es una música con redobles de tambor militar que pretende inspirar un miedo ineludible.

Además de estas piezas que persiguen ajustarse a los sentimientos de la protagonista mientras relata su historia, constan dos piezas más en la BSO tituladas *Candelaria La Matutera* y *La distinguida y elegante Rosalinda Fox* que se escuchan en momentos específicos de la serie. La primera, contrariamente a lo que cabría esperar por su título, se utiliza para acompañar el momento en que la voz en *off* de Rosalinda Fox narra a su amiga cómo conoció a Juan Luis Beigbeder (Episodio n.º 4) y más adelante cuando, ya en Madrid, Sira recorta fotografías en una revista de los diseños de Frau Keller, su principal competidora (Episodio n.º 6). Esta pieza de piano tiene un consciente aire español y recuerda a las composiciones de Manuel de Falla, autor de especial relevancia en la época en la que transcurre la historia.

La segunda pieza *La distinguida y elegante Rosalinda Fox* solo suena una vez en toda la serie, unida al sentimiento de tristeza y desamparo de Rosalinda, quien se encuentra enferma y temerosa por la pronta llegada de su marido (Episodio n.º 5). En este caso, el fragmento musical es introducido por el sonido simulado de una típica cajita de música mediante una celesta, que después es repetido por el piano, ayudando con este original recurso a crear la atmósfera de elegancia, fragilidad y melancolía deseada.

Dejando aparte la premiada composición de César Benito, la música no diegética está conformada por otras piezas:

-El *Universal Requiem* de Dave Hewson (1999) (*Metamorfosis I*), que se canta en el entierro de Ramiro, en el arranque del Episodio n.º 4

-*Adeste Fideles* en el arranque del Episodio n.º 8 (extraído con permiso de Mark Ford música lírica)

-*Morocco to Spain* compuesta por Jimmy Barnatán para ambientar la aparición de Ramiro de nuevo en la serie en el Episodio n.º 3.

¹⁷ Esta última pieza *Nas ruas de Lisboa* con un aire que recuerda a la composición *River* de Alexandre Desplat en la película *El árbol de la vida* (2011).

Un recurso musical, apenas imperceptible, digno de mención ocurre en el Episodio n.º 8, 00:26:25. La escena en que la filo-alemana, la Sra. Sterling explica la admiración que le producen las virtudes ensalzadas por los alemanes –obediencia, laboriosidad, fidelidad, sobriedad, orden, limpieza, veracidad, sacrificio y amor a la patria– están acompañadas por una nota a piano grave y repetida con insistencia que pretende expresar la conmoción que provocan en el ánimo de Sira al escucharlas. A lo largo de los episodios llama la atención el alcance y el poder evocador de la música no diegética escogida para la serie. La composición, por parte de César Benito, de las piezas musicales analizadas, constituyó una de sus principales fuentes de originalidad y el análisis detallado de las mismas muestran una función más allá de mero acompañamiento a las imágenes. La obra, examinada detalladamente y valorada en su conjunto, constituye un elemento vertebrador de la narración, sin la cual la ficción perdería efectividad dramática y emocional. Musicalmente es una obra muy sólida, con una idea central consistente y con numerosos matices que la hacen a un tiempo variada y equilibrada. La composición –y esto es quizá lo más relevante- adquiere entidad propia e independiente de la imagen, hecho poco común hasta ese momento en el panorama de la producción de series en España. Este carácter diferenciador es –entre otros elementos- uno de los signos que ha marcado a la serie y ha propiciado su éxito comercial.

“La música va directamente a la yugular emocional. Como si de un guardia de tráfico se tratara dirige nuestras respuestas emocionales, regula nuestras simpatías, hace brotar nuestras lágrimas, excita nuestras glándulas, nos relaja el pulso y activa nuestros miedos, usualmente en estricta conjunción con la imagen”.¹⁸

El compositor reconoció que se le permitió introducir la música en la serie una vez que el montaje ya estaba realizado, gracias a la confianza que los productores habían depositado en él¹⁹. La BSO de Benito se infiltra en la narración televisiva para obtener distintos efectos, de modo habitual se identifica con el estado anímico del personaje o con la emoción que suscita el suceso narrado: suspense, intriga o drama. También se desliza en los espacios-tema, originando una textura sonora que define las diversas localizaciones y a la vez unifica el espacio narrativo. El aire musical creado para Madrid, Marruecos o Lisboa parece transpirar el ambiente entre exótico y sofisticado del desarrollo vital de la protagonista.

Selección de la música ambiente: recreación de una época

La música diegética escogida para la serie debía servir para sostener y ambientar el momento histórico en el que se desarrollan los acontecimientos principales de la trama. En concreto, la historia discurre entre el Madrid de 1923, cuando la protagonista tiene 12 años, hasta su consagración como espía al servicio de los británicos en la postguerra española y su realización personal como mujer en la sociedad de Madrid en la primavera de 1941. En ese periodo la historia se desenvuelve en distintas ciudades: primero Madrid, luego Tánger y Tetuán, de nuevo Madrid y Lisboa. También es importante en la serie la recreación de distintos ambientes sociales: desde los barrios humildes de Madrid y Tetuán, en los que se desarrollan los primeros años de la vida de la protagonista y tiene lugar su formación como modista, hasta los ambientes más distinguidos de la sociedad de Tetuán, Madrid y Lisboa. En la serie se da una importancia considerable a la ambientación de los espacios públicos como zocos, verbenas, cafeterías, museos, hoteles y clubs nocturnos.

¹⁸ Robert Stam, *Teorías del cine: Una introducción* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2001), 255.

¹⁹ Correspondencia personal con César Benito (22.01.16)

Tanto la música diegética como los efectos sonoros empleados adquieren un protagonismo esencial en la adecuada ambientación de estos lugares y momentos históricos. Con respecto a la música diégetica está cuidadosamente seleccionada, como todo lo que respecta a la ambientación de la serie. Es de mencionar el uso de la música de época en momentos concretos: desde el pasodoble y los chotis en las verbenas del primer episodio, al jazz de los clubs nocturnos, claqué, mambo y charlestón de las fiestas nocturnas de los episodios posteriores.

Suena una copla –*Noche de luna*, original de Enrique Granados– cantada por Concha Piquer en la radio (los aparatos que figuran son siempre de época) en tres ocasiones, la primera en el Episodio n.º 1, 00:15:56 en el taller de costura de Madrid, las modistas, principalmente Sira, la cantan con ella. En el Episodio n.º 2, 00:34:22, a medida que el ánimo de Sira se rehace al entrar en contacto con la costura, la canta ella en la habitación de la pensión mientras cose la falda con la que va a sorprender a Candelaria y ser el detonante del futuro taller. Por último, en el Episodio n.º 5, 00:20:28, se utiliza de nuevo, en un tono más bajo, la misma canción: Sira está peinando a su madre, quien permanece abstraída tras los sufrimientos de la guerra, ella la intenta animar recordándole los tiempos del taller de Madrid y exhortándole a salir a la calle.

En el Episodio n.º 5, 00:23:28, Rosalinda, que es una persona culta, escucha mientras lee, el aria *La ci darem la mano* de la ópera de *Don Giovanni* de Mozart. El montaje ofrece, en este caso, un encabalgamiento sonoro, pues la música de Mozart ha comenzado a oírse en la secuencia anterior, en la que Sira entra de nuevo con su madre a casa, quien apenas sale a la calle, se asusta ante los ruidos porque le recuerdan a los de la guerra. Cuando ambas mujeres vuelven a la casa, la música que se oye es extradiégetica y cuando la imagen pasa a mostrar a Rosalinda, escuchándola directamente de su gramófono, es diegética. Estas escenas no están inspiradas en la novela.

Los vales de Strauss son propios de las fiestas alemanas que organizan los allegados al régimen, el *vals del emperador* es el primer vals que baila Sira con Marcus Logan en el Episodio n.º 4, después de que se hayan escuchado en esa fiesta también *El String Quartet in A mayor* de J. Haydn y el *Concerto Grosso in A Minor Op 3 No 8 “1 Movement”* de Vivaldi. En la fiesta a la que acude en la puesta de largo de la hija de un alto funcionario del gobierno de Franco (Episodio n.º 7, 00:50:16), la orquesta interpreta el *vals de los patinadores* de Strauss.

La selección de la música de Schubert incluye el *lied Winter Journey n.º 15: The Crow* y el *Impromptu n.º 4 Op. 90* en el concierto en el que se encuentran ingleses y alemanes y que se vuelve a emplear en el *flashback* en el que Arish Agoriuq reconoce, por el bolso, a la esposa de Hillgarth.

Cuando Sira pasea por Lisboa, la situación está bien ambientada por la interpretación del *fado* con la guitarra portuguesa a través del que se intenta identificar el *saudade*, sentimiento por el que atraviesa la pareja amorosa de la serie. La secuencia de Sira con los músicos se completa con los planos de Marcus también por la calle, y el resto de las imágenes de la ciudad, el tranvía, los edificios antiguos y el puesto de flores (Episodio n.º 9, 01:00:11).

En el Episodio n.º 4, 01:12:11, durante la fiesta que se celebra en el Protectorado con ocasión de la visita de Serrano Suñer, la orquesta interrumpe el vals, que en ese

momento están bailando los protagonistas, para interpretar la canción *Yo tenía un camarada*. Los asistentes se unen a la orquesta y cantan con el brazo derecho en alto y la mano extendida. Una agitada Sira responde a un reconocido Marcus que desea agradecer la información que acaba de recibir:

“Sira: de una manera muy sencilla

Marcus: ¿cuál? (comienza a sonar la canción *Yo tenía un camarada*)

Sira: Sáqueme de aquí”

En la novela se narra: “la orquesta jalfiana arrancó con brío el *Cara al sol* y decenas de brazos se alzaron de inmediato como movidos por un resorte. Me puse de puntillas y pegué mi boca a su oído. Sáqueme de aquí” (Dueñas, p. 327). En la novela y en la serie el suceso es el mismo, la canción no.

En la conversación mantenida con la guionista Susana López, se refirió a que tal diferencia se debiera, probablemente, a dificultades con los derechos de autor del himno *Cara al sol*. Sin embargo, Emilio Pina –productor ejecutivo– comenta en su entrevista, que pensaron que encajaba mejor con el ambiente la otra canción *Yo tenía un camarada* de origen alemán²⁰

El *Cara al sol* es una composición de Juan Tellería Arrizabalaga. La letra tiene un origen entre mítico y épico. Fue escrita en el café vasco Or Kampon, de Madrid, por José Antonio Primo de Rivera, Agustín de Foxá y José María Alfaro. En la letra participaron Rafael Sánchez Mazas, Pedro Moulane y el propio Dionisio Ridruejo. Letra y música se cantan conjuntamente y, parece ser, por vez primera en un acto público, el 2 de febrero de 1936, en el madrileño cine Europa (Edición impresa de *El País*, 8-II-96). En el año 2000 el Estado adquirió, por un importe cercano a los 14 millones de las antiguas pesetas, las partituras autógrafas del archivo musical del maestro Juan Tellería, entre las que destaca el himno *Cara al sol*, que fue subastado por 2,1 millones de euros por la casa Fernando Durán. El representante del Estado, que ejerció su derecho de tanteo sobre todos los lotes del citado compositor excepto uno, impidió que varios particulares, que pujaron tanto en directo como por teléfono, se hicieran con la obra del músico guipuzcoano en subasta (Diario *El Mundo*, jueves 6 de abril del 2.000). Da la impresión de que perteneciendo la canción al Estado y no a la familia, no hubiesen tenido demasiados problemas con los derechos de autor. Luego parece razonable tener en cuenta la opinión de Emilio Pina.

La historia al compás de una máquina de coser

En una serie como *El tiempo entre costuras*, en la que la ambientación se ha elaborado meticulosamente, es lógico deducir que los efectos sonoros se han seleccionado lo mejor posible. Según “...los efectos sonoros son un factor esencial a la hora de configurar el espacio diegético. Los efectos sonoros diegéticos están determinados por aquello que se considera verosímil socialmente [...] también pueden remitir al espectador a un espacio-tiempo no diegético”.²¹

²⁰ Entrevistas personales mantenidas con Susana López Rubio (guionista principal de la serie) y Emilio Pina (entonces productor ejecutivo de Boomerang TV, productora de la serie) (26.IX.2016) y (Octubre, 2016).

²¹ Fernando Canet Narrativa fílmica... 338.

El sonido diegético sobresaliente en esta serie es el de la máquina de coser manual, pues constituye el instrumento estrella de la filmación. Las antiguas máquinas de coser que funcionaban con pedal existieron primero,²² como objeto de lujo y después se fueron introduciendo en los hogares de cierto nivel económico. Eran habituales en los talleres de costura, donde muchas mujeres acudían a aprender a coser y otras ejercían la profesión de modista, una actividad profesional femenina muy frecuente en la época.

En el Episodio n.º 1 a partir del 00:04:00, se dedican varios minutos a presentar el ambiente del taller, en el que, dirigida la cámara por las miradas de Sira-niña a la máquina de coser, esta se convierte en el objeto del primer plano, con su rítmico sonido y el de algún pedal, al que el equipo técnico deja sin engrasar deliberadamente. En el taller de Doña Manuela se aprecian de dos a cuatro máquinas de coser en el intervalo temporal de la niñez a la juventud de Sira. Siempre de la marca Singer.

En casa de Sira preside la acción una máquina de la misma marca, ante la que permanece sentada su madre. En los respectivos talleres, de Tetuán y Madrid, la máquina simboliza el trabajo incansable de la narradora, que en la novela ocupa sus noches (D. p. 296). Es el objeto central de varios primeros planos, (Episodio n.º 4, 00:31:50 y 00:32:50). Sira trabaja concienzudamente junto al sonido intradiegético de la máquina como acompañante y al de la música extradiegética, que en este caso es *Nas ruas de Lisboa*. En el mismo Episodio n.º 4, 00:49:04 y 00:51:05, la máquina suena mucho más deprisa casi al compás de las teclas del piano, que interpreta la pieza *El falso Delphos*, en un artístico juego de planos encadenados; todo acompañando la premura de Sira para concluir el vestido que va a llevar a la fiesta en El Protectorado, y caer dormida de agotamiento sobre vestido y máquina.

La máquina constituye el sonido de arranque, rítmico y acompasado del Episodio n.º 6, para dar paso enseguida al anuncio por la radio del parte del anuncio del final de la guerra.

Otro sonido especial es el del repicar de unas campanas al vuelo que integra también un elemento esgrimido para señalar el ambiente de victoria. Comienzan a oírse en el punto de arranque del Episodio n.º 6, después de que, en una típica radio de época, el parte anuncie que la guerra ha terminado. Las campanas vuelven a servir de sonido de punto de arranque en el Episodio n.º 10, en Estoril, esta vez el tañido es pausado, de difuntos, pero acompañan a los planos dotándoles de una singular belleza, una secuencia de edificios en la noche de Estoril, el ruido de las olas y gaviotas, armonizando con el contexto emocional de Sira en este punto de la historia.

El sonido de la máquina de escribir tiene también su protagonismo en el Episodio n.º 1, no solo en la tienda Hispano-Olivetti de la que Ramiro es el gerente, sino después, cuando se ve a Sira dormir y despertarse con la obsesión de Ramiro, donde se da un encabalgamiento sonoro a la escena siguiente formado por el sonido de las teclas n.º 1, 00:30:06. La clase de mecanografía que imparte Ignacio a Sira, el recurso que inventan en la serie para que Sira tenga que volver a la tienda.

²² En España en tiempo en el que está situada la serie (1911-1942) solo se comercializaban dos marcas de máquinas de coser Singer y Alfa. Disponible en www.raco.cat/index.php/HistorialIndustrial/article/download/62482/84794 y <http://www.elmundo.es/cronica/2001/CR304/CR304-08.html> Fecha de consulta 20.VII.2019.

Las llamadas a la oración de los muecines desde las mezquitas son habituales en la etapa de Marruecos: en el Episodio n.º 3, 00:11.10, se revela que ese sonido le gusta a Sira, en la novela, la narradora ha reflejado que le transmite cierta serenidad.

Se aprecia el tratamiento de estos sonidos rítmicos, casi musicales, colaborando con la música general de la serie y con el sentido cadencioso que se desea transmitir a la vez que cada uno de estos efectos sonoros caracteriza el ambiente propio del que procede, las campanas que contrastan con la llamada a la oración del mundo árabe, el taller y el tecleo de la máquina de escribir que va a cambiar el rumbo de la vida de Sira.

A todo esto, se unen los grillos en la noche, los cantos del gallo por la mañana cerca de lugares de campo y todos los demás sonidos ambiente (cafeterías, ruidos de los coches de la época que pasan por la calle, perros que ladran, etc.), los relinchos de caballos de la guardia mora en la fiesta del Protectorado, en el Episodio n.º 3, siempre adecuados al ambiente de la escena que se representa.

Paradójicamente, el silencio, su correcta dosificación dramática, constituye uno de los mejores aliados del cine sonoro. Sea como eficaz contrapunto de la palabra, como subrayado focalizador de la imagen, o incluso como vertebrador del montaje, el silencio puede resultar más importante incluso que el mismo diálogo.²³

A lo largo de la serie apenas existen estos momentos de silencio, se trata de una cinematografía muy expresiva auditivamente hablando, en la que, tanto la música como el abundante sonido ambiente, tienen un protagonismo específico como apoyo narrativo.

Se comprueba que la música de *El tiempo entre costuras* se configuró como un medio expresivo de primer orden. Los elementos del sonido se fusionaron con las imágenes en una realización técnica equilibrada. Como reconoce Chion (1997),²⁴ la palabra, la música y el sonido ambiente son tres niveles convencionales de montaje y de análisis, sin embargo, es preciso “al mismo tiempo, saber oír y reconocer en todos los elementos un mismo “sonoro”. Este conjunto armónico se percibe a lo largo de todos los episodios, logrando un efecto dramático evocador que refuerza la narración en general.

Conclusión

En síntesis, puede afirmarse que la música asume en la serie un papel central en la transmisión y canalización de sentimientos, emociones y ambientes al espectador. A este respecto, sobresalen la utilización de algunas técnicas habituales en la composición musical cinematográfica para transmitir un sentimiento específico, como es el empleo del modo mayor y menor en los momentos de alegría y tristeza respectivamente y la identificación de la protagonista con el sonido del piano. Se combinan otros recursos musicales sencillos pero muy eficaces en el reflejo de las emociones como, por ejemplo, el uso de los fragmentos melódicos arpegiados que es notablemente efectivo para trasladar al espectador el proceso de evolución y búsqueda de identidad que distinguen al personaje protagonista. Igualmente, el empleo de las variaciones sobre el mismo tema melódico logra un ambiente musical coherente y reconocible al instante por el espectador a lo largo de todos los episodios. Asimismo, la recreación sonora del carácter español en el aire de la pieza *Candelaria la Matutera* o de los ambientes exóticos en la pieza

²³ Daniel Aranda y Fernando de Felipe, Guion audiovisual (Barcelona: Editorial UOC, 2012).

²⁴ Michel Chion. La música... 210.

Marruecos que acompañan las escenas de Tánger y Tetuán resulta óptima para evocar determinadas localizaciones. Mención especial merece también el empleo de la música intradiegetica, que logra transportar al espectador a los ambientes propios de la época en la que se desarrolla la acción.

La intención narrativa de la música en la serie es indudable: penetra en la historia, se mimetiza con el temperamento de la protagonista, funciona como un potente amplificador de las imágenes y de la palabra. Teje una red emocional en la que el espectador queda atrapado sin remedio. La identificación de la música con la historia narrada es total.

Sin duda, uno de los logros más destacables de la adaptación musical que conlleva la producción audiovisual es que el espectador, a través de los episodios, permanece envuelto en una atmósfera melódica singular, reconocible como propia y exclusiva de la miniserie.

Bibliografía

Aranda, Daniel y de Felipe, Fernando. Guion Audiovisual. Barcelona: Editorial UOC. 2012.

Bellido, Gema. "Ficción y no ficción en Adolfo Suárez: El Presidente". Área abierta, Vol: 15 (2) (2015): 35-48.

Canet, Fernando. Narrativa fílmica. Estrategias y Recursos. Madrid: Síntesis. 2010.

Chalko, R. "La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film". Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, num 66 (2018): 71-86.

Chion, Michel. La música en el cine. Barcelona: Paidós. 1997.

Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José. Manual básico de lenguaje y Narrativa audiovisual. Barcelona: Paidós. 1999.

García Martínez, Alberto Nahum. Cine y Series la promiscuidad infinita. Salamanca: Comunicación Social. 2018.

García Carrizo, Jennifer y Johnson Huidobro, Sara. "*Leitmotiv* y creación de personajes. La evolución del *leitmotiv* asociado al personaje de Sira en la serie de ficción *El tiempo entre costuras*, un primer ejemplo para el análisis musical". Creatividad y Sociedad, num 24 (2015): 111-137.

López González, Joaquín. "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión". Trípodas, num 26 (2010): 53-66.

Padilla Castillo, Graciela y Requeijo Rey, Paula. "Las series de televisión como nuevo vehículo publicitario de la música: los casos de Disney Channel y Alexandra Patsavas". Index comunicación, num 1 (2011): 69-87.

Stam, Robert. Teorías del cine: Una introducción. Barcelona: Paidós Comunicación. 2001

Zamacois, Joaquín. Curso de formas musicales (5ª ed.). Barcelona: Labor. 1982

100-Cs

**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **100-Cs**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista 100-Cs**.