

# **La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico**

Antonio Francisco Alaminos Fernández

II Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual MUCA

(2015)

## Introducción

Sí los ascensores hicieron posible los rascacielos, también es ciertos que, en su expansión, la música humanizó estos nuevos “no lugares”. En su momento histórico, ascensores y música forman parte de los desarrollos tecnológicos que transformaron la vida cotidiana hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los procesos de concentración urbana, y la progresiva tecnologización de los entornos sociales fueron creando nuevos espacios de convivencia y vivencias personales. Algunos de estos espacios eran una novedad en su empleo masivo, e incorporaban nuevos significados a la narrativa relacional. Fue el caso de la multiplicación de los "no lugares", así como su ambientación musical como rasgo de modernidad. La música siguió un proceso paralelo, donde la tecnología permitió su presencia en espacios hasta el momento impensables. Las transformaciones tecnológicas, como el telarmonio o el telarmin, permitieron reproducciones musicales independizadas y autónomas de la ejecución humana en directo. La posibilidad de difusión masiva que incorporaba el teléfono o la radio, dio el impulso definitivo a la popularización de la música descontextualizada de la fuente (Muzak), que ayudaba a construir ambientes.

En su fase de inicio y expansión, contribuían a la idea de modernidad al llevar la música a lugares y “no lugares” hasta entonces impensables. La música ambiental pertenece a la misma historia que los desarrollos tecnológicos de principios del siglo XX, estableciendo una relación esencial con otras tecnologías como el ascensor. Tras la Segunda Guerra Mundial, la “música de ascensor” llevó a la máxima expresión la simbiosis de estos dos procesos que convergieron ya desde sus primeras fases, hasta la maduración. La música ambiental en los ascensores daba respuesta a unas necesidades, aportando unos atributos especiales.

La música ambiental realiza un trabajo social que permite colapsar significados. Tanto en su empleo desde el punto de vista paradigmático (parte de los nudos de connotación y transferencia de emociones) como sintagmático (ya sea como acelerante de la acción o en función de paréntesis narrativos o espacios de espera). Es sorprendente el grado en que la narrativa espacial cinematográfica ha incorporado los ascensores, y el espacio de acción/no acción que definen, como parte de los escenarios donde desarrollar sus historias. Hasta el extremo que lo difícil, en contextos urbanos, es encontrar una película donde los ascensores no

tengan presencia. En cierto sentido, lo urbano exige entre sus códigos de referencia el espacio que delimita un ascensor. Su empleo como recurso narrativo hace que las películas efectúen continuos "homenajes" recurriendo a los significados acumulados por su uso en otros filmes. La intertextualidad es un elemento continuo en el empleo narrativo de los ascensores. En esa actividad, la música de ascensor (diegética), o la música extradiegética, permite apelar y asociar marcos referenciales que complementan, modifican o amplían los contenidos semióticos de la escena.

En este sentido, algunas de las preguntas que orientan este texto son las siguientes. ¿Qué significados aporta el empleo de un ascensor como espacio de acción narrativa dentro de un film? ¿Dónde se encuentran los anclajes emocionales, las cargas que le conceden una funcionalidad especial? ¿Qué papel cumple la ambientación musical de las escenas de ascensor? ¿Difiere el empleo de música diegética o extradiegética en función a su empleo sintagmático? ¿Qué aporta la "música de ascensor", ambientando una escena de ascensor? A estas y otras preguntas iremos dando respuesta en las líneas que siguen.

### **Las raíces emocionales**

En primer lugar, quisiera introducir brevemente el significado del concepto "ascensor". Aun cuando ahora está muy difundido su uso, no deja de ser un elemento tecnológico que las sociedades desarrolladas debieron incorporar como algo natural en su vida cotidiana. En tanto que nuevo producto puede considerarse un artefacto (Barthes) desde el punto de vista conceptual. Por ello nos preguntamos ¿qué es un ascensor?, ¿qué significa realmente?, ¿cómo se integra sus significados en el conjunto de significados culturales que practica una sociedad? Para ello paramos del concepto opuesto, en definitiva, la idea de "no- ascensor", que puede ilustrarse en el concepto de "escalera". Pongamos por ejemplo la serie "The Big BangTheory", en la que uno de los espacios centrales de la acción se articula sobre la idea de "no-ascensor". Existe un ascensor, pero siempre está averiado, dando la excusa necesaria para obligar al uso de las escaleras por sus protagonistas. Es evidente que, desde el punto de vista de la narrativa cinematográfica, el ascensor o las escaleras permiten repertorios y acciones muy diferenciadas. Esto incluye elementos como la música, que es compatible con el espacio "ascensor" y más difícilmente con el concepto "escalera". Fundamentalmente, por qué la música

ambiente fue habitual en los ascensores, llegando a crear un tipo de música especial denominada música de ascensor. Comparando el concepto "ascensor" con el concepto "escalera", podemos apreciar que en el caso del "ascensor" de los individuos se espera una actitud pasiva, a diferencia de las escaleras donde hay una actitud activa. En ese sentido, los ascensores connotan los significados de contención frente al concepto de libertad, de espera en oposición al movimiento, y especialmente el carácter digital de los ascensores frente al carácter de cultura analógica propia de las escaleras. Las referencias "tipo" refieren a las siguientes características como marco de interpretación cultural.

**Cuadro 1 La oposición “ascensor”-“no ascensor”**

<b>Ascensor</b>	<b>No-ascensor</b>
Pasiva	Activa
Contención	Libertad
Espera	Movimiento
Digital	Analógico

Fuente: Elaboración propia

Centrándonos en el significado del concepto ascensor, vamos a analizar parte de sus significados culturales, desarrollados junto con la modernidad. Asimismo, analizaremos el modo en el que el discurso cinematográfico recurre a dichos significados para buscar determinados efectos. En ese sentido, desde un punto de vista metodológico es evidente que los usos cinematográficos ayudan a descubrir sus significados sociales. Desde el punto de vista social el concepto "ascensor" contiene tanto unos significados manifiestos como latentes. En su empleo como recurso narrativo, las escenas se alimentan de las potencialidades semánticas que les facilitan los campos de connotación, especialmente en términos emocionales. La tabla siguiente muestra los sistemas de connotación y denotación. Estos significados sociales se insertan dentro de dos grandes campos semánticos: los generados por la “naturalización” del riesgo tecnológico, y por los códigos sociales que establece la proxémica.

**Cuadro 2 Campos de connotación y denotación: concepto “ascensor”**

	<b>Denotativo</b>	<b>Connotativo</b>
<b>Proxémica</b>	Colectivo	Individual
	Público	Privado
	Posición	Status social
	Música ambiente	Silencio
	Tranquilidad	Violencia
<b>Riesgo tecnológico</b>	Cotidianidad	Riesgo
	Contención	Tensión
	Habitáculo	Claustrofobia
	Espera	Impotencia

Fuente: Elaboración propia

Los ascensores implican la ruptura de los espacios personales, tal y como vienen definidos desde la proxémica. Esta establece que existen unas distancias espaciales entre las personas que deben ser respetadas, y que estas distancias varían según patrones culturales. Consideremos cuatro distancias: la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social-consultiva y la distancia pública. En la distancia íntima, es posible percibir el olor corporal de las personas, así como su calor o los ruidos o sonidos que emite (respiración, por ejemplo). Esta distancia puede establecerse hasta unos 45 centímetros entre personas. La distancia personal, aproximadamente entre 45 centímetros y ciento veinte centímetros. También se la llama esfera o burbuja protectora. Es la distancia socialmente correcta para tratar temas personales o privados. Permite mantener un volumen de voz relativamente bajo. La distancia social-consultiva se encuentra en el límite del nivel de voz normal. En estas distancias se tratan asuntos impersonales o laborales, con un radio espacial entre ciento veinte y trescientos cincuenta centímetros. Por último, la distancia pública está fuera del campo espacial que pueda definir socialmente una relación y refiere a interacciones con grupos en situaciones

formales.

En tanto que espacio colectivo las personas dentro de un ascensor tienden a adoptar por lo general una actitud de indiferencia y tolerancia. Sin embargo, por debajo de esa superficie late una profunda agresividad consecuencia de la invasión de los espacios que podemos considerar íntimos desde el plano individual. Si consideramos las conclusiones de los estudios sobre proxémica,

(Hall) un ascensor es un espacio tremendamente violento para la intimidad de las personas que lo ocupan. Especialmente cuando este se llena de personas. Queda bastante evidente que bajo esa capa de indiferencia y tolerancia que se puede apreciar en las escenas de ascensor late una profunda violencia producto de sentir agredidos los espacios que se pueden considerar íntimos. De hecho, el uso de música ambiental en los ascensores estaba en parte orientado a distraer la atención de los usuarios para atenuar la violencia psicológica que experimentaban. Los ascensores son un lugar de solapamiento entre lo público y lo privado. Por ejemplo, desde el punto de vista de lo público, este se caracteriza por el ruido, mientras que lo habitual en un ascensor es mantener el silencio, incluso interrumpiendo la conversación que se mantuviese antes de entrar en el ascensor. En la serie de televisión "House M.D", para acentuar el carácter poco convencional de su protagonista, este acostumbra a mantener conversaciones de carácter íntimo o personales en el ascensor rodeado de desconocidos. Como significado topológico, refiere a la escala social. La estratificación de status que se asocia a los edificios de oficinas, permite el recurso a los significados de ascenso o progreso social (El apartamento (1960), o más recientemente Mentiroso Compulsivo (1997).

El uso de ascensores es, en la práctica, una situación de riesgo tecnológico, insertada y "normalizada" en la vida cotidiana. Se anclan las oposiciones cotidianidad/riesgo, espera/impotencia. En ese sentido, cabe recordar que, aunque el uso de los ascensores y su presencia en la vida social se han convertido en algo cotidiano, en si misma expresa una situación de exposición a un riesgo tecnológico. Equivalente, por ejemplo, en sus significados a los que se vive en avión. Sí los ascensores tuvieran suelos de cristal muchas personas se lo pensarían antes de utilizarlos. La posibilidad de quedarse atrapado, o la realidad de estar suspendido dentro de una caja a decenas de metros del suelo, sobre un pozo oscuro, no son especialmente tranquilizadoras. Podríamos pensar, asimismo, que el empleo de la música ambiental en los ascensores cumplía una función semejante a la empleada

en los aviones en los momentos de despegue y aterrizaje, o en los previos de espera en los aeropuertos. Esa tensión que procede de la exposición al riesgo tecnológico se encuentra latente en el concepto de "ascensor" y permite, junto a la ambientación musical, desarrollar escenas de acción o terror. Otros contenidos asociados al concepto son: la contradicción que se produce entre el atributo de tensión y el de contención. En términos de significado manifiesto, los ascensores son espacios de contención personal. En definitiva, son espacios cerrados, donde se experimenta un movimiento mecánico. En ese sentido, se adopta una actitud con significado manifiesto de espera. Los ascensores son lugares de espera, que sin embargo, remiten al significado latente de impotencia. Esa espera para llegar a destino, practicada dentro de un habitáculo cerrado, asocia el significado de impotencia dado que no cabe ninguna acción para acelerar el proceso ni es posible, una vez en marcha, salir de él. Se vincula con ello el concepto de claustrofobia, de sentirse encerrado y atrapado. Los ascensores son espacios emocionalmente cargados de significado, lo que permite su empleo frecuente. Este espacio es el escenario privilegiado para diferentes planteamientos narrativos: comedia, acción, suspense, terror. Todos ellos son y han sido empleados en combinación con el concepto ascensor. La música, en ese sentido, representa un elemento central para "ambientar" y producir clima. Así, en la "La trampa del mal" (2010), de terror, quedan atrapados en un ascensor, una de las situaciones es poner música ambiente para calmar a los encerrados. La música de ascensor, con toda su potencia de evocación, intensifica aún más la tensión y el terror. La "música de ascensor", como música ambiental, es un elemento fundamental para incorporar sentidos a la narración. No solamente por su capacidad para generar emociones. También por ser parte de los campos semánticos culturales de los ascensores. La música de ascensor, que en su momento evocó modernidad, en la actualidad aporta una imagen "retro" que permite perfilar las situaciones y las relaciones entre los personajes. Un ejemplo evidente es la película "Resacón 3", en la escena del ascensor mientras dos de los personajes cantan la música ambiente que suena en el ascensor. La música "retro" y unos personajes transgresores y poco convencionales (en el espacio "ascensor") son la combinación perfecta. Vamos seguidamente, a introducir brevemente el método analítico que emplearemos para estudiar las funciones de la música de ascensor en el contexto narrativo cinematográfico. Para ello, consideraremos la narración cinematográfica como un discurso integrado por imágenes, música y narración, en el que el mensaje global es resultado de la combinación e interacción entre elementos.

## Metodología: Paradigmas y sintagmas

El componente estructural de los signos es vital en la interpretación del sentido de un discurso. Se plantea, en ese sentido relacional, la distinción entre estructura y proceso. Esta es en parte otra herencia de Saussure. Cuando empleaba la noción “sincrónico” quería decir analítico mientras que “diacrítico” implicaba la historia. Un análisis sincrónico estudia un discurso por la relación entre sus elementos (paradigma) mientras que el análisis diacrónico estudia cadenas de eventos que forma la narrativa (sintagma). Referentes claves en ambos tipos de análisis son V. Propp para el análisis sintagmático y C. Lévi-strauss para el análisis paradigmático. Para C. Lévi-strauss existe una diferencia importante en ambos tipos de análisis en lo que se refiere al sentido o significado de un discurso. Según ello, el análisis sintagmático ofrece el sentido manifiesto del discurso, su estructura explícita. El análisis paradigmático explora en el sentido latente del discurso, su estructura implícita. En definitiva, el análisis sintagmático se preocupa de lo que sucede, de lo que se hace, mientras que el análisis paradigmático se ocupa de su significado. El cuadro siguiente resume algunas de las características principales de ambos tipos de análisis.

**Cuadro 3 Análisis paradigmático y sintagmático**

<b>Paradigmático</b>	<b>Sintagmático</b>
Sentido latente	Sentido manifiesto
Sincrónico	Diacrónico
Simultaneidad	Sucesión
Estático	Evoluciona
Relaciones en un sistema	Relaciones en el tiempo
Posición	Función
C. Lévi-Strauss: “Antropología estructural”. 1967.	V. Propp: “Morfología del cuento popular”. 1928.

Fuente: Alaminos. A. (1999) Análisis de discurso: grupos de discusión y entrevistas en profundidad. Alicante: editorial Club Universitario

Un sintagma es una cadena, y un análisis sintagmático considera el discurso como una secuencia de eventos que dan forma a algún tipo de narrativa. En ese sentido, un análisis sintagmático se caracteriza por contener el componente tiempo como factor explicativo. Debe destacarse, asimismo, el concepto de “función”. En

definición de V. Propp “función debe entenderse como el acto realizado por un personaje, definido desde el punto de vista de su importancia para el curso de la acción”. En ese sentido, no toda acción puede ser definida como función, dado que su pertinencia dependerá de su contribución al sentido del curso de la acción desde una perspectiva global. La forma que adopta el proceso sintagmático puede ser lineal (cuando los elementos del relato se suceden en una progresión continua), circular (cuando el final vuelve sobre el comienzo del mismo), concéntrica (cuando los diversos elementos giran en torno a un núcleo central), en espiral (cuando a lo largo del discurso se vuelve sobre ciertos elementos, considerados desde una perspectiva más elevada). Así mismo otra distinción útil es entre proceso/estructura abierta (cuando un proceso es susceptible de ser continuado) y cerrado (cuando no es susceptible de cambios, o porque desde el principio del relato se conoce y establece el final del mismo). Los discursos emancipadores o revolucionarios acostumbran a ser abiertos, mientras que los discursos legitimadores lo son cerrados.

El análisis paradigmático intenta buscar pautas de oposiciones que generan un sentido en el discurso. Con frecuencia, la determinación de la estructura aporta contenidos no explícitos en el discurso. Esto es especialmente cierto en el caso de discursos fabricados como son los anuncios publicitarios. En cualquier caso, la explicitación de dichas estructuras requiere una lectura no trivial del discurso, así como de criterios objetivables de interpretación o de significación. Un ejemplo de análisis paradigmático podemos apreciarlo, en los procedimientos diagnosticados para la producción de verosimilitud en un discurso. En su análisis de los procedimientos para construir una verosimilitud tópica basados en el consenso Fages (1968) propone un repertorio de formas producción de verdad:

a) Razones/autoridades: Las razones manifiestas (que se despliegan a través de lo verosímil lógico) ocultan relaciones latentes del tipo dominante/ dominado cuyo síntoma es la cita de una autoridad reconocida.

b) Verdades y hechos: se admite como verdad lo que descansa en un consenso

generalizado; pero un hecho-objetivo- descansa también en el consenso (criterios de intersubjetividad o intrasubjetividad).

c) Al rem/ad hominem: criterios objetivos y subjetivos (coherencia del discurso y evidencia del interlocutor); desplazamiento hacia los argumentos "ad rem" (eliminación de la subjetividad).

d) Cantidad/cualidad: apelación, respectivamente, al sentido común, a la conformidad y a la mayoría, cual la libertad, a la autenticidad, a lo insólito, y 46

### *Música y Sociedad Antonio Alaminos Fernández*

a las vanguardias; desplazamiento hacia la cantidad (aplastamiento de las minorías, de la innovación).

e) Lo necesario para lo ejemplar: "certeza" científica versus "certeza" moral; desplazamiento a la "certeza" moral -ejemplaridad- a la identificación con autoridades reconocidas".

En opinión de J. Ibáñez (1979) resta por incluir "Podríamos añadir lo viejo y lo nuevo: "cualquier tiempo pasado fue mejor", frente a "el último grito de..." (el desplazamiento al segundo término genera la presunción -tan anclada en el capitalismo de consumo- de los últimos modelos superan a los anteriores)."

Es posible plantear un tercer tipo de relaciones, producto de la combinación entre paradigma y sintagma, como plantea Perelman. J. Ibáñez (1979) los comenta e ilustra de la siguiente manera:

- 1) Argumentos paradigmáticos: relaciones de confrontación entre términos. La suspensión (en forma de disyunción donde sólo es posible una de dos conclusiones. Esto genera el dilema dado que cualquiera de dos alternativas produce la misma conclusión-); la amalgama (identidad de los contrarios, colocar a varios adversarios bajo la misma denominación, etcétera); la relación ni... ni... (Acoplar dos hipótesis sin que se pueda salir de su espacio); la tercera solución (que reenvía a connotaciones de equilibrio moderación); la tautología (a planear todos los predicados sobre el sujeto); la reciprocidad (invertir la relación antecedente-consecuente); la inversión (reciprocidad negativa).

- . 2) Argumentos sintagmáticos: reacciones de consecución entre términos; Así la compatibilidad/incompatibilidad (argumentos de la regla y sus aplicaciones: lo democrático es votar; aunque votes en blanco, vota); inclusión de la parte en el todo (construcción de la totalidad por medio de indicios o indicadores); causalidad (post hoc, ergo propter hoc); finalidad (inversa a la anterior: el efecto domina a la causa, procesos con intención); dirección (escala: ir con pasos contados); propasamiento (y hasta el límite).
  
- . 3) Argumentos que implican una operación del paradigma sobre las combinaciones sintagmáticas: relaciones de consecución que generan, transitivamente, relaciones de confrontación. Por ejemplo, igualdad ( $a=b$ ) ( $b=c$ ) ( $a=c$ ); superioridad ( $a>b$ ) ( $b>c$ ) = ( $a>c$ ); superlativo (clausura de la superioridad en un término impasable); analogía ( $a/b = c/d$ , o con elisión del tercer término); implicación (SORITES: encadenamiento sintagmático de sintagmas).

Vamos a continuación a analizar la “música de ascensor” en el discurso cinematográfico.

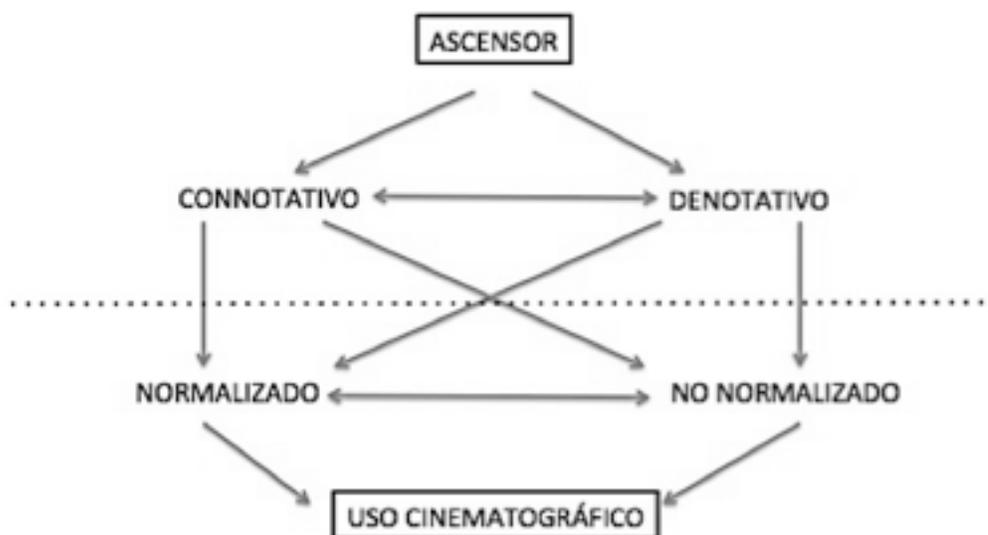
### **La música en su lugar: Análisis paradigmático**

Estos significados del concepto ascensor, adquiridos durante varias décadas gracias a su presencia en la vida cotidiana de las sociedades desarrolladas, son empleados por el cine como parte importante en la construcción de su discurso narrativo. En este estudio nos interesa exclusivamente el empleo de composiciones musicales. Los sonidos ambientes con carácter de “efectos especiales”, como son por ejemplo ruidos, disparos, gritos o risas, no son objeto de análisis. Vamos a plantear una clasificación del empleo narrativo del espacio “ascensor” en la medida que la música en general depende de este uso. En ese sentido, en el cine podemos apreciar el empleo del concepto ascensor tanto desde un punto de vista que podríamos considerar “normalizado”, es decir mediante un uso reconocido convencionalmente como correcto. Así como desde una perspectiva "no normalizada". Es decir, utilizado como espacio para escenas de violencia, sexo o terror, por ejemplo.

La carga emocional puede proceder de su empleo “denotativo” o manifiesto, es decir los elementos significantes que definen la ocupación y uso del ascensor, por

ejemplo, el pedo de Jim Carrey en Mentiroso Compulsivo (1997). Pero también puede anclarse en los significados connotados (hueco del ascensor, quedarse encerrados, la tensión de la proximidad con la ruptura de espacios, etc.). La combinación de ambos planos, produce una tipología en la que aparece un empleo "normalizado", con referencia emocional a significados manifiestos, y otro con referencia a significados connotados o latentes. Del mismo modo, es factible un uso "no normalizado" del espacio ascensor, con referencia a significados en ambos planos: un empleo "no normalizado" con significados denotativos (el caballo en el ascensor en Mentiras Arriesgadas (1994) o un empleo "no normalizado" con significados connotados. Veamos algunos ejemplos de ello.

**Gráfico 1: Ascensor: Combinación de significados y usos cinematográficos**



Fuente: Elaboración propia

En definitiva, proponemos un catálogo de usos posibles de los atributos del espacio ascensor. Esto no significa que todos ellos se empleen con la misma frecuencia, pero sí una cierta especialización de género. La música utilizada es con frecuencia característica de los diferentes usos narrativos del ascensor.

**Cuadro 4 Ejemplos de música de ascensor y escenas de ascensor**

	<b>Normalizado</b>	<b>No normalizado</b>
<b>Denotativo - manifiesto</b>	<p><b>Género: Comedias y románticas Ejemplos:</b></p> <p>Dick and Jane (2005)Charlie y la fábrica de chocolate (1971),The Blue Brothers (1980)Total Recall (2012).Negocios Sucios (2002)Mentiroso compulsivo (1997)Sr y Sra Smith (2005)Resacón 3 (2013),<i>Música extradiegética</i>Tortugas Ninja: TMNT (2015).El diario de Bridget Jones 2 (2004),</p> <p><b>Ambientación musical:</b></p> <p><i>Música de ascensor diegética</i></p>	<p><b>Género: Acción, comedia y SF Ejemplos:</b></p> <p>Charlie y la fábrica de chocolate (1971) Total Recall (2012)</p> <p><b>Ambientación musical:</b></p> <p><i>Música extraditética</i></p>

<b>Connotativo - latente</b>	<p><b>Género: Acción y drama</b></p> <p>House (2004-2012)La trampa del mal (2010)Drive (2011)The Cabin in the Woods (2012) La jungla de Cristal 3 (1995) Get Carter (2000),Capitán America: Soldado de invierno (2014).Mentiras arriesgadas (1994)</p> <p><b>Ambientación Musical:</b></p> <p><i>Frecuentemente sonidos de acción con música extradiegética. Sin embargo, los prosumidores ambientan con música de ascensor</i></p>	<p><b>Género: Acción, terror, erótica Ejemplos:</b></p> <p>La trampa del mal (2010)The cabin in the Woods (2012)</p> <p><b>Ambientación musical:</b></p> <p><i>Música diegética y extradiegética</i></p>
------------------------------	---	--

Fuente: Elaboración propia.

Consideremos en detalle como la narración cinematográfica combina “música” y “ascensor” según el empleo narrativo de este.

Uso normalizado con significado manifiesto. En este caso el ascensor se utiliza en el plano convencional. Define un espacio de interacción entre los personajes donde tanto las características físicas (cerrado, espacio pequeño, etc.) como las normas sociales (silencio, no molestar, minimizar el impacto de las rupturas de esferas personales) permiten todo un registro narrativo. Por lo general, la música empleada es música de ascensor, especialmente cuando se desea enfatizar el contexto de normalidad (como contrapunto a pequeñas transgresiones). En la actualidad la música de ascensor aporta rasgos “retro” (frente a la modernidad que enfatizaba entre la década de los años 50 a los 70). En ocasiones, los prosumidores señalan las carencias de montaje de algunos films. Un ejemplo es *El diario de Bridget Jones 2* (2004), tras ser liberada de la cárcel y regresar a casa, entra en un ascensor con sus padres. Ella y su padre comienzan a fumar dentro del ascensor, rodeados de otras personas. La música de ascensor hubiese aportado claramente un contrapunto sustantivo. Por lo general, el uso normalizado parece atraer la imagen sonora de la música de ascensor, como muestran los montajes del prosumidor. Los prosumidores aprecian la lógica narrativa, en ocasiones, mejor que lo hiciese en su momento el director. Este empleo narrativo es bastante habitual en comedias y películas románticas, especialmente de fábrica norteamericana.

Uso normalizado con significado latente: En este caso se utiliza el ascensor para expresar los límites de lo convencional, ya de forma sistemática (caracterizando psicológicamente un personaje) o de modo extremadamente violenta. Dependiendo del género, se sobrepasan los límites convencionales de forma violenta y brutal, o en modos más sutiles. Un ejemplo de ello es las consecuencias de “meter un caballo” en un ascensor, como sucede en *Mentiras arriesgadas* (1994). Puede ser un caballo o algo más sutil, siempre exponiendo los límites. Un claro ejemplo es en la serie de televisión *House M.D* (2004-2012) donde se usa el ascensor en situaciones convencionales, pero donde aflora la tensión introduciendo comportamientos y actuaciones no esperadas. Al igual que en una escena de la serie *Dexter* (2006-2013). Donde Debra Morgan utiliza el ascensor como lugar para gritar y expresar emociones de forma privada. Con este tipo de escena de ascensor se utiliza los significados que connota el espacio ascensor, poniendo en valor narrativo sus características “ocultas” (significados connotados) como son la

violencia personal, tensión, etc. Este último caso se trata del uso más recurrente en el cine. Escenas de acción en ascensores como puede ser el caso de la película Drive (2011), Get Carter (2000), Capitán América: Soldado de invierno (2014). Estas escenas se caracterizan principalmente por el uso de la violencia física en un espacio cotidiano como es en este caso el ascensor. Este tipo de escena suele ser común en películas donde se intenta producir efectos mediante la ruptura de los significados convencionales. En la medida que el espacio ascensor se utiliza en modo normalizado, sugiere el uso de música de ascensor para enriquecer los efectos emocionales. Esta necesidad se aprecia en las construcciones que los prosumidores efectúan, con sus propios montajes. Son múltiples los ejemplos, como es la versión del ascensor de Drive. En este caso los géneros que más utilizan este tipo de escenas son las películas de acción o terror.

Uso no normalizado con significado manifiesto: En este caso el ascensor se utiliza para expresar mundos donde su uso desborda el contexto normalizado. Son ejemplos películas como "Charlie y la fábrica de chocolate" (1971) o "Total Recall" (2012). En este tipo de escenas nos encontramos con ascensores que se utilizan como medio de transporte pero que se mueven en diferentes direcciones a lo natural, rompiendo con las orientaciones espaciales convencionales. En este caso, un ascensor mágico y un ascensor de un futuro apocalíptico. Como veremos en su función sintagmática, acostumbra a ser equivalentes a "puertas", que conectan narrativamente mundos diferentes. Por lo general, la música que se emplea es extradiagética con "efectos sonoros".

Uso no normalizado con significado latente: En este empleo continúa enfatizando la naturaleza de puerta de contacto entre mundos. Nutriéndose de los significados que le aporta "el riesgo tecnológico", los ascensores adoptan vida propia. Se independizan de la voluntad humana e imponen y visibilizan todas las dependencias que se asumen al utilizarlos. Son el caso de edificios inteligentes que destacan la falta de control de los personajes. En las primeras épocas, los ascensores eran manejados por el ascensorista (películas como El apartamento, Con faldas y a lo loco, Gran Hotel Budapest, y un largo etcétera). La tecnificación y el empleo cotidiano, permitió deshumanizar el control de los ascensores. Las puertas, arrancar, parar y una serie de tareas están automatizadas y en ese sentido, fuera de control. Esta dependencia (e impotencia) tecnológica es la raíz del terror. En estas películas, cuando la música es diegética, en forma de música de ascensor,

facilita elementos irónicos para expresar el contexto de terror. La variante del riesgo tecnológico se apoya sobre los significados topológicos del ascensor, ya sea de status, pero también de la iconografía religiosa que refiere a un infierno. Lo subterráneo, inserto en la noción de ascensor en la idea de descenso, permite un repertorio de películas de terror, dónde el ascensor es puerta que permite la entrada del mal. Un ejemplo de esto, de los múltiples que existen, es “La trampa del mal” (2010) o en “The Cabin in the Woods” (2012). Estas escenas se caracterizan principalmente por el uso de la violencia psicológica (con consecuencias físicas) en un espacio cotidiano, como es en este caso el ascensor. Los géneros que más utilizan este tipo de referente emocional son las películas de acción y especialmente las de terror.

### **El lugar de la música: Análisis sintagmático**

El análisis sintagmático nos habla de la dinámica de la narración. En términos muy generales, el patrón “chico busca chica, chico encuentra chica, chico pierde chica y chico recupera chica” es el sintagma motriz de multitud de películas. Como proponía Propp, los detalles como los escenarios, los enemigos y las dificultades o los aliados, son variaciones que dan densidad narrativa, dentro del proceso global. Desde esta perspectiva, el ascensor y la música asociada a él, aparece en dos funciones principales dentro de la cadena sintagmática. Por un lado, a) los ascensores son lugares que hacen que pasen cosas (aceleran el ritmo) o por el contrario, b) sitúan la narración en modo de “stand by” o espera. La pausa (estado de espera) puede ser dentro del ascensor (con los atributos de lo cerrado), o fuera de él con los atributos de lo abierto, como por ejemplo en “Con faldas y a lo loco” (1959).

Cuando el ascensor se utiliza para expresar una pausa o paréntesis en una secuencia narrativa muy dinámica, con frecuencia recurre a la música diegética de ascensor. Un ejemplo de esto se aprecia en el film de The Blue Brothers (1980). Los protagonistas se encuentran en una carrera, perseguidos y rodeados por la policía cuando utilizan el ascensor. Allí dentro adoptan actitud de espera y esa pausa se enfatiza destacando la música ambiente. Una canción típica de la música de ascensor: La chica de Ipanema en versión muzak. En este caso el ascensor y la música de ascensor impone una pausa dentro de una secuencia narrativa muy acelerada. Este mismo recurso se reproduce en otras películas, a semejanza de un

homenaje, como es el caso de Sr y Sra Smith (2005), donde en mitad de un tiroteo se refugian en un ascensor de un centro comercial y mientras cambian de planta, y al salir del ascensor continuar el tiroteo, suena de fondo "La chica de Ipanema". Desde un plano más elaborado, la misma lógica se plasma en Tortugas Ninja: TMNT (2015). En este último caso es interesante que en el ascensor no suena música ambiente, solamente el sonido que anuncia el cambio de piso. Ellos mismos improvisan la música sobre esa base, actuando como prosumidores diegéticos. En Negocios sucios (2002), el ascensor aparece como pausa de la acción, produciendo una discontinuidad en la relación entre los personajes. La música ambiente de ascensor desacelera la tensión. En estos casos, donde el ascensor aparece en función de pausa, es muy frecuente el empleo diegetico de música de ascensor.

El ascensor puede aparecer como recurso sintagmático actuando como acelerante del dinamismo en una escena. Son muy abundantes los ejemplos, especialmente en películas de acción y de terror: Capitán America: Soldado de invierno (2014), La jungla de cristal (1995). Cuando las escenas de ascensor actúan como acelerantes, acostumbran a utilizar música extradiegética y sobre todo efectos especiales.

## **Conclusiones**

Los ascensores son artefactos mecánicos creados para facilitar la acción de subir y bajar edificios, no son objetos naturales. Es por ello que pueden considerarse como "artefactos" en el sentido semiótico propuesto por Barthes. Culturalmente, sus significados se asocian a la música de ascensor. Aun cuando en los últimos tiempos la música de ascensor, como la mayoría de la música ambiental (con excepción de algunos "no lugares" como son los centros comerciales o de atención sanitaria) está desapareciendo, continúa siendo un recurso importante de la narrativa cinematográfica.

La música de ascensor aporta significados y emociones a la narrativa. En este texto, tras determinar los significados manifiestos y latentes de los ascensores, hemos analizado la función que la música realiza, dependiendo del "uso" narrativo que se le dé al ascensor. La música de ascensor, que fue signo de modernidad en las décadas de los años 50 a los 70, sirven ahora como ambientación "retro". En su empleo más habitual, corresponde con usos normalizados de los ascensores, recurriendo a sus significados manifiestos (denotados). Una segunda aparición significativa es en películas que recurren a usos no normalizados con carga

semiótica latente (por ejemplo, terror).

En ese sentido, la aparición de música de ascensor es más habitual cuando el ascensor refiere a su empleo normalizado y a sus significados manifiestos (convencionales), y también cuando refiere a su empleo “no normalizado”, cargando la escena con significados y emociones latentes. Ese binomio de uso del artefacto conceptual “ascensor” en la narración cinematográfica, “normalizado/ manifiesto” y “no normalizado/latente”, es el característico de la música de ascensor como ambientación diegética.

Desde el punto de vista sintagmático, la música de ascensor es propia del espacio ascensor empleado en las funciones de espera. Se asocian a pausas o transiciones dentro de la secuencia narrativa. Por lo general, el empleo del ascensor como agente acelerante de la acción recurre a efectos especiales sonoros.

Un elemento importante de análisis, que por motivos de espacio no se ha desarrollado en este texto, es lo que podríamos denominar “los montajes de los prosumidores”. En este material, disponible en internet, se puede apreciar como la lógica interna que contiene el ascensor y la música de ascensor, se superpone sobre las decisiones que adoptará el director en su momento para ambientar las escenas. Un caso especial es Drive, pero se pueden observar muchas otras secuencias de ascensor donde los prosumidores consideran que la música de ascensor “mejora” el funcionamiento de la escena. Lo que consideramos importante, es que estos montajes exploratorios se comprenden y explican perfectamente desde la estructura paradigmática y la dinámica sintagmática que en este análisis proponemos.

## Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona. Ariel. Adorno, Th. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid. Taurus.
- Alaminos, A. (1999). *Análisis de discurso: grupos de discusión y entrevistas en profundidad*. Alicante. Club Universitario.
- Alaminos Fernández, A. F. (2014) El "amueblamiento musical" de los "no lugares: música ambiente, espacios y relaciones sociales. II Congreso Internacional Espacios Sonoros
- Alaminos Fernández, A. F. (2014) La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. *OBETS*, Vol. 9, n.o 1,
- Alaminos Fernández, A. F. (2014). La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. *OBETS: Revista de Ciencias Sociales*, (9), 15-42.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París. Seuil.
- Barthes, R. (1964b). "Rhétorique de l'image". París. *Communications*, 4.
- Barthes, R. (1966) "Introducción al análisis estructural de los relatos", en R. BARTHES y otros, 1970a.
- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral. Barthes, R. (1967). *Le système de la mode*. París. Seuil.
- Barthes, R.(1968) "The death of the autor" en R. BARTHES: *Image, music, text*, New York, Hill and Wang, 1977a.
- Barthes, R. (1969a). "La escritura del acontecimiento, París, mayo 1968". Buenos Aires. *Tiempo Contemporáneo*.
- Barthes, R. (1969b), "Principios y objetivos del análisis estructural", *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid. Alberto Corazón.
- Barthes, R. (1970a). "El efecto de realidad", *Lo verosímil*. Buenos Aires. *Tiempo Contemporáneo*.
- Barthes, R. (1970c). "L'Ancienne Rhétorique", en *Communications*, 16. Barthes, R. (1970d). *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón.
- Barthes, R. y otros. (1970e). *Análisis estructural del relato (1966)*. Buenos Aires. *Tiempo Contemporáneo*.
- Barthes, R. (1994). "El análisis estructural del relato. A propósito de Hechos, 10-11", en . Barthes. *La aventura semiológica*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- BresononePadova, Liviana.(1981). *Semiótica, cultura e historia*. Barcelona. Seix Barral.
- BresononePadova, Liviana (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona. Crítica.
- Blommmiel, M. W. (ed.) (1981). *Allegory, Mith and Symbol*, Cambridge, Massachusetts, Harvard, Univ. Press.
- Bouza, Fermín (1983). *Procedimientos retóricos del cartel*. Madrid. CIS. Dubois, J. (1970). *Rhétorique générale*, París. Larouse.
- Dubois, J. (1977). *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*. Bruxelles. Complexe.
- Dubois, J. (1979). *Diccionario de lingüística*. Madrid. Alianza.

- Ducrot, O., y Todorov, T. (1972). Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Eco, Umberto (1977). Tratado de semiótica general. Barcelona. Lumen.
- Eco, Umberto (1989). El signo de los tres: (Dupin, Holmes, Pierce). Barcelona. Lumen.
- Eco, Umberto (1994). La estructura ausente. Barcelona. Lumen.
- Eco, Umberto (1997). Interpretación y sobreinterpretación. Cambridge. Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1994). Signo. Labor, S.A.
- Eco, Umberto (1995). Semiótica y filosofía del lenguaje. Barcelona. Lumen. Fages, J. (1.968): El estructuralismo en proceso. México. FCE.
- Fernández, Pelayo H. (1981). Estilística. Estilo, figuras estilísticas, tropos. Porrúa Turanzas. S.A.
- Fontanier, P. (1968). Les figures du discours (1830). París. Flammarion.
- Foucault, M. (1966b), Les mots et les choses. París. Gallimard.
- Foucault, M. (1970a). La arqueología del saber. Méxco. Siglo XXI.
- Freud, Anna (1949). El yo y los mecanismos de defensa. Buenos Aires. Paidós.
- Freud, S.(1967b). El chiste y su relación con el inconsciente (1905), en Obras Completas, vol. I, Madrid. Biblioteca Nueva.
- Freud, S.(1969). Tótem y tabú. Madrid. Alianza.
- Freud, S.(1970c).Psicoanálisis del arte. Madrid. Alianza.
- Guiraud, P. (1972). La semiología. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Hall, E (1966) The hidden dimension. Paperback Collection
- Ibañez, Jesús (1979). Más allá de la sociología. El grupo de discusión: teoría y crítica. Madrid. Siglo XXI.
- Ibañez, Jesús (1997). Por una sociología de la vida cotidiana. Madrid. Siglo XXI. Jakobson (1975). Ensayos de lingüística general. Barcelona. Seix Barral).Le Guern, M. (1976). La metáfora y la metonimia (1973). Madrid. Cátedra. Lefebvre, H. (1967). Lenguaje y sociedad. Buenos Aires. Proteo.
- Levi-Strauss (1968), Antropología estructural. Buenos Aires. Eudeba)
- Levi-Strauss (1969), Las estructuras elementales del parentesco, Buenos Aires. Paidós).
- Levi-Strauss (1968). Mitológicas: lo crudo y lo cocido. México. FCE.
- Maning, Peter K. (1987). Semiotics and fieldwork.London. Sage.
- Mayoral Ramírez, José Antonio (1994). Figuras retóricas. Madrid. Síntesis.
- Miles, M., &Huberman, M. (1984) Qualitative data analysis. Newbury Park, CA: Sage.
- Morris, Ch. W. (1938).“Foundation of the theory of signs”, International Encyclopedia of Unified Science, IV, núm. 2. Chicago. University of Chicago Press.
- Morris, Ch. W. (1968).Signos, lenguaje, conducta (1946).Buenos Aires. Losada.
- Morris, Ch. W. (1974). La significación y lo significativo. Madrid. Alberto Corazón.
- MortaraGaravelli, B. (1991). Manual de Retórica. Madrid. Cátedra.
- Ogden, C.K., y Richards, I. A. (1954). El significado del significado. Buenos Aires. Paidós.
- Peirce, Ch. (1974). La ciencia de la semiótica. Buenos Aires. Nueva Visión.Perelman, Ch. (1.958): Tratado de la argumentación. La nueva retórica. Madrid. Gredos.

- Piaget, J. (1968). El estructuralismo. Buenos Aires. Proteo.
- Piaget, J. (1970), *Épistémologie des sciences de l'homme*. París. Gallimard.
- Prandi, Michele (1995). Gramática filosófica de los tropos. Visor Distribuciones, S.A.
- Rodríguez Gómez, G. y otros. (1996). Metodología de la investigación cualitativa. Aljibe.
- Salvador Fernández, Julio; Ferré Chiné, M.R. (1992). Figuras retóricas fundamentales. Zaragoza. Autor-Editor.
- Saussure (1945). Curso de lingüística general (1916). Buenos Aires. Losada.
- Sebeok, Thomas A. (1996). Signos: una introducción semiótica. Barcelona. Paidós.
- Segre, C. (1976). Las estructuras y el tiempo. Barcelona. Planeta.
- Taylor, S.J.; Bodgan, R. (1998). Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de los significados. Barcelona. Paidós.
- Williams, Thomas Rhys (1974). Métodos de campo en el estudio de la cultura. Taller JB.