



## La banda sonora del programa «Rá-Tim-Bum» *The soundtrack of the programme «Ra-Tim-Bum»*

*Mônica De Almeida Duarte*  
*Rio de Janeiro (Brasil)*

### RESUMEN

Esta comunicación trata de los resultados parciales de la investigación vuelta para el análisis de la banda sonora del programa televisivo Rá-Tim-Bum, de TV Educativa, empresa gubernamental. Se utiliza un cuadro teórico-metodológico de análisis de los discursos aplicado a la música propuesto por Amparo Porta por medio de tres niveles de aproximación: verosimilitud referencial (las calidades sonoras), poética (tratamiento de frases y de finalización) y tópica (ideología difundida). El cuadro del programa Rá-Tim-Bum escogido para un análisis más profundo es constituido por cuatro escenas de ballet por medio de las cuales se trabajan los conceptos «equilibrio x desequilibrio». Las tres primeras escenas (de ahora en adelante escena A) muestran dos parejas de bailarines clásicos bailando. El primero, con trajes blancos, utiliza movimientos en sincronía con la música. Un narrador dice «Equilibrio». El segundo, con trajes negros, baila con movimientos sincronizados, pero va se desequilibrando hasta que desiste y sale de escena. El narrador dice «Desequilibrio». En la última escena (de ahora en adelante escena B), cuatro bailarinas, de blanco, bailan. Cuando una bailarina ejecuta pasos diferentes del grupo, simulando un delirio, es expulsada por las demás. No hay narrador. Al final, queda bailando sólo una bailarina, la única negra presentada en todas las escenas. En relación a la verosimilitud referencial, la escena A presenta, como instrumentación, teclado con sonido de piano. En el momento «Equilibrio», la textura es de melodía acompañada, es tonal, el compás es binario, la marcha es Andante, el estilo es erudito clásico, música de danza. En el momento «Desequilibrio», el estilo es erudito moderno, sin métrica, sin tonalidad. La escena B presenta, en el momento «Equilibrio», como instrumentación, orquesta sinfónica, la textura es de melodía acompañada, tonal, el compás es binario, la marcha es Moderato, el estilo es erudito romántico. En cuanto a la verosimilitud poética, se observa en la escena A frase musical completa, de cuatro compases, y una semi-frase (tema para Equilibrio). En el tema Desequilibrio, oímos tres compases más con el tema melódico y entonces un tramo de melodía aleatoria. En la escena B, el mismo tramo del ballet de Tchaikovsky es oído en todos los momentos, y es siempre cortado sin conservar de la fraseología en el momento de la expulsión de la bailarina, dando lugar a silencio seguido de sonorización (ruidos). Ya en el nivel de verosimilitud tópica, a despecho de la intención educativa propagada por la concepción del programa Rá-Tim-Bum, se verifica la propagación de asociaciones que se consideran inadecuadas. La asociación del concepto de equilibrio es hecha a repertorio con características de la música erudita del periodo clásico, inicio del romántico: tonal, métrica, resolución de las disonancias. Y reforzando la primera situación por la antítesis, el concepto de desequilibrio es asociado al ruido, a la no resolución de disonancias, a la relación aleatoria de sonoridades sin la preocupación de configurar una melodía tal como es concebida en los periodos de los estilos anteriores en una base sin métrica. Si estas últimas pueden ser tomadas como características de la música erudita contemporánea, estaría siendo establecida una antítesis, en términos de valor, entre la música erudita de estilo clásico-romántico y la de estilo contemporáneo. El color de los trajes de los bailarines (el blanco asociado al equilibrio y el negro al desequilibrio) y la propia configuración del equipo (sólo una bailarina negra), también llamó nuestra atención por la posibilidad de vehiculación de estereotipos culturalmente cuestionables.

### ABSTRACT

This study treats the partial results of research directed at the analysis of soundtrack of television program Ra Tim Bum, Educational TV, obtained by applying the methodology of analysis proposed by Amparo Porta (1997). The Spanish researcher arrives at the meanings of musical discourse by way of three levels of approach: (1) the provable point of reference, the nuclear level of analysis, referring to qualities of the sound, as well as to certain characteristics of style; (2) the poetic approach, taking as a text of reference the musical structure of the television program, observing how is constructed and its types of conclusion; (3) the topical approach, the topical dimension of the discourse is that which confers more stability, sharpness and coherence from the ideologic point of view, and so far as a topic is a discourse used by a group, sector or tendency. For this reason, the entire and enable of musical text is necessary. The analysis of one of the most profound aspect of the program, which seeks to transmit the meaning of the concept of equilibrium and disequilibrium, lead us to conclude that, the spite the educational intention advertised at the conception of the program, culturally questionable stereotypes have been transmitted: the concept of equilibrium was associated with the musical peaces with characteristics of erudite music of the classical period or the beginning of the romantic period: tonal, measured, resolution of dissonances, while the concept of this disequilibrium was associated with the non-resolution of dissonances, the random relationship of sound in an unmeasured bays. There was established and antithesis, in terms of value between the erudite music of the classical-romantic style and that of contemporary style.

### DESCRITORES/KEYWORDS

Música, mass-media, bandas sonoras, programas televisivos infantiles.

Music, mass-media, soundtrack, children's television program.

La comunicación es un proceso de transmitir ideas, sentimientos y emociones, llegando a alcanzar la sensibilidad del sujeto, buscando formar actitudes y opiniones. El proceso de comunicación implica tres aspectos: educar o informar (llamamiento a la inteligencia); hacer propaganda, persuadir (llamamiento a la afectividad) y divertir. Los tres aspectos se interpenetran y, en síntesis, comunicar es producir cierta reacción en el sujeto (Carvalho, 1998).

La comprensión del mensaje vehiculada por el cine y televisión depende del conocimiento del código simbólico del medio (montaje acelerado, por ejemplo), decodificación de elementos visuales generados por técnicas específicas (visuales: corte de una tomada a otra, rotación de la cámara de un lado a otro de la escena, close, división de la tela; auditivas: narrador invisible) (Greenfield, 1988).

Para Greenfield (1988), ni siempre los niños saben interpretar dos tomas de un programa de la televisión (toma es una secuencia continuamente focalizada por la cámara) y sus conexiones (fusiones y encadenamientos) dependen de su práctica de desarrollo.

Hasta poco más de siete años, los niños no consiguen inferir correctamente las relaciones entre escenas de programas para adultos. Niños menores tienden a tratar cada toma como entidad separada o no usan la orden de las tomas para interpretar una secuencia.

Según Greenfield (1988), aproximadamente a los diez años, la habilidad se completa, pero algunos recursos pueden aún confundirlos, más específicamente los que se relacionan al tiempo. Greenfield (1988) muestra que para la Psicología existen dos tipos de procesamiento cognitivo: el procesamiento paralelo, o sea, la persona recibe múltiples informaciones simultáneamente; y el procesamiento secuencial, o sea, la persona procesa un ítem de cada vez.

Un cuadro complejo supone un procesamiento paralelo y la lectura supone un procesamiento secuencial. La televisión promueve el procesamiento paralelo como estrategia para el recibimiento de informaciones. Eso implica que los niños son más envueltos con este tipo de recurso.

Postman (1994) muestra que hay una invasión de nuestra casa por la televisión, interfiriendo en nuestra concepción de realidad, la relación entre ricos y pobres, la idea de felicidad en sí. Lo que hacen los medios de comunicación, especialmente la televisión, con la idea de organización política y con el concepto de ciudadanía? Las nuevas tecnologías inciden sobre la estructura de nuestros intereses: las cosas sobre las cuales pensamos. Inciden sobre la naturaleza de nuestros símbolos: las cosas con que pensamos. E inciden sobre la constitución de las relaciones entre las personas de una comunidad: la arena en la cual los pensamientos se desarrollan.

Llevando en consideración todos esos aspectos, «es imperativo que padres, madres, profesores/profesoras y otros adultos comprendan de qué forma esas [las] películas atraen la atención y amoldan los valores de los niños que las ven y las compran» (Giroux, 1995: 58).

Frente a las cuestiones presentadas arriba, analizamos la banda sonora de cinco programas consecutivos del programa televisivo infantil «Ra-Tim-Bum» emitido por la televisión cultura/televisión educativa diariamente (de segunda hasta sexta - feria) y sus implicaciones con la ideología presente, con la producción escénica y de montaje, incluyendo los comerciales (propagandas) presentados en el transcurrir del programa. El universo de esta investigación es compuesto por los programas de la televisión infantiles presentados en la Ciudad de Río de Janeiro divulgados vía antena común y no por la televisión a cabo. La muestra fue escogida intencionalmente, el programa Ra-Tim-Bum, presentado en la televisión educativa, es el único programa infantil producido por red de televisión estatal. Los procedimientos involucraron la grabación de los programas vehiculados de 14/06/04 hasta 18/06/04, incluyendo los comerciales; el montaje de las plantillas con cronometraje, clasificación y análisis de los cuadros; análisis de la banda sonora del programa y sus implicaciones ideológicas.

El referencial teórico-metodológico utilizado fue el propuesto por Porta (1997). La autora presenta una traducción de la metodología de análisis de los discursos desarrollada por Ibañez (1985, citado por Porta, 1997) para el caso de las bandas sonoras observando el texto musical en tres grados de proximidad: (1) El verosímil referencial: es el nivel nuclear del análisis de contenido el cual está centrado en la palabra como elemento de verosimilitud más elemental del texto. A partir de ese hecho, Porta (1997) utiliza la parte más nuclear del lenguaje musical, la referida a las calidades del sonido, así como determinadas características de estilo; (2) El verosímil poético, este nivel está centrado en la frase o pequeño párrafo. En el ámbito musical, Porta (1997) toma como texto de referencia la estructura musical del cuadro/anuncio televisivo, observando como está construido y los tipos de finalización; (3) El verosímil tópico, la dimensión tópica del discurso es la que le confiere mayor estabilidad, nitidez y coherencia del punto de vista ideológico, en la medida en que un tópico es un discurso ocupado por un grupo, sector o tendencia. Por eso, requiere todo el conjunto del texto musical para su análisis.

Partiendo del ámbito del verosímil referencial, las calidades sonoras presentes en los elementos que constituyen los mapas sonoros, la voz, los instrumentos, el ritmo / compás, la melodía, la tonalidad y el modo, la polifonía, son entendidas como índices o síntomas de otros fenómenos. Se trata de utilizarlas como

indicadores de aspectos no observables o contradictorios del punto de vista cultural y de los valores sociales. Porta (1997) define los «mapas sonoros» tomando como base: (1) la presencia y frecuencia con que aparecen determinadas calidades sonoras, relacionando con la importancia, atención o énfasis sobre determinado aspecto sonoro; (2) las características estilísticas observando el equilibrio o desequilibrio entre los diferentes estilos musicales y, así, percibir la orientación o tendencia de la línea o red descrita; (3) la emergencia de los conflictos más significativos acontecerá por la cantidad de asociaciones y amalgamas que podrán ser interpretadas como una medida de la intensidad o fuerza de un determinado valor musical y/o estético.

## 1. La percepción de la banda sonora

La música, como toda poética, es un arte que tiene como meta alterar de alguna manera las creencias, los valores y actitudes de los auditorios, busca afectarlos (Mazzotti, 2002). Pero esto no es novedad, pues ya en la *Poética* Aristóteles aparece que los poetas se dirigen a un determinado público y su blanco, finalidad, es conmover las pasiones del mismo, expresarlas y modificarlas. De hecho, para que nos emocionemos (*ex movere*) con determinadas formas de expresión, necesitamos estar sumergidos, de alguna manera, en la *éndoxa* (Las premisas aceptadas y compartidas en un determinado grupo) del grupo humano que las produjo (Mazzotti, 2002).

Por ello, afirmamos que una de las limitaciones de las intenciones de un compositor está en el modo en el que se produce del lado del auditorio el proceso perceptivo de su trabajo. Existe, aquí, una tensión entre estos dos momentos o dimensiones —orador/creación, auditorio/recepción—, ya que el auditorio no recibe pasivamente el mensaje, lo reconstruye, convirtiéndose en uno de los agentes de la creación.

Definimos la percepción fundamentalmente como aprehensión de los significados, de los sentidos. Estos están socialmente repartidos, productos de un proceso de negociación. O sea, las respuestas perceptivas son el resultado de la negociación de significados tanto compartidos como divergentes respecto a diversos objetos sociales. Estas negociaciones tienen lugar en y entre los grupos sociales.

Este punto de vista sobrepasa el entendimiento de la percepción como respuesta motivada por algún estímulo, en nuestro caso el sonoro, pues consideramos el trabajo de producción de conocimiento desarrollado por las personas.

En la percepción de la banda sonora, la información sonora es seleccionada y recontextualizada. La selección es parcial, pero no por casualidad, ya que los elementos seleccionados son los que «coinciden» con el sentido que el sujeto puede o quiere atribuir al sonido. Se confecciona una selección en función de condicionantes culturales —acceso diferenciado a las informaciones— y, sobre todo, a los criterios normativos —guiados por el sistema de valores del grupo— de modo que se proporciona una imagen sonora coherente y fácilmente reconocible del objeto de la percepción. A través de la recontextualización los sujetos dan un nuevo valor y significado a los elementos seleccionados. Como resultado de esta selección y recontextualización se obtiene la formación de cogniciones centrales, o sea, la estructuración u organización de los elementos seleccionados en un complejo de imágenes sonoras configurando un «nuevo objeto musical», resultado del proceso de percepción o creación desarrollado por el sujeto. Un producto estructurado, organizado en un orden jerárquico de los elementos dados por el propio agente de la percepción o creación, en una «construcción estilizada del objeto» (Alves-Mazzotti, 2000: 60). Aquí está presente el proceso de metaforización. La metáfora, por sus características, es una condensación de significados producida a partir de la analogía siendo, por esto, considerada una analogía condensada. Estas características permiten sustentar que las metáforas se encuentran en el centro de las representaciones sociales (Mazzotti, 2002).

Toda metáfora, figura del pensamiento, producto y proceso de la significación, establece los predicados, se realiza por la predicación. La predicación es el proceso por el cual determinamos, definimos, establecemos los contornos del objeto en cuestión. Este proceso recorre las cualidades que se juzgan propias de algo. Por cierto, lo conocido es la expresión de las cualidades ya establecidas y mantenidas por un grupo social. Lo mismo no sucede con la «novedad», o «incluso lo desconocido». En el caso de la novedad, procuramos encontrar en ella predicados que conocemos y que pueden ser utilizados para percibir y asimilar lo «nuevo» para nuestro repertorio cognitivo. Es en este momento cuando la metáfora sufre un proceso de naturalización, o sea, en que sus elementos pasan a ser elementos de la «realidad» y no más del pensamiento, hasta que una nueva ocurrencia pase a llamar la atención de la persona y sustituya la anterior por el mismo proceso de formación por el cual la ocurrencia anterior pasó. Un ejemplo del proceso de naturalización es el uso, en una banda sonora, de las cuatro primeras notas de la Quinta Sinfonía de Beethoven para presentar un «clima» de suspense.

Este esquema general, hasta ahora expuesto, es un esquema de predicación. Tal esquema condensa y da sentido a las bandas sonoras, correspondiendo a la metáfora en sus tres regímenes semánticos: el cognitivo, en el que lo nuevo es dado a conocer por el esquema de semejanzas y de no semejanzas (A y no-A); el expresivo, la metáfora expone juicios de valor; y el pragmático, donde la metáfora orienta las acciones (Charbonnel, 1991, citada por Mazzotti, 2002).

A partir de este sistema de predicación o de interpretación, inherente al proceso de metaforización, se producen los procesos de denominación y clasificación de ese producto ya estructurado. Denominar o categorizar y clasificar son acciones cognitivas que se refieren a la asimilación de una banda sonora en un esquema o estructura cognitiva ya existente para categorizarla y darle un nombre.

Inherentes a este proceso también se encuentran las caracterizaciones, en una determinada banda sonora, de los acordes, cadencias o tonalidades y modos en alegre/triste, trágico/no-trágico, el modo mayor incorporando lo pastoral, lo cómico, lo triunfante, lo trascendente etc, mientras que el modo menor, es el considerado trágico o triste.

Del mismo modo, en el momento en que el sujeto asume la tarea de su quehacer musical y compone una banda sonora, estará promoviendo los procedimientos necesarios para ello y rotula, clasifica, cualifica el resultado de su acción con todo lo que implica designar un nombre, un sentido y un uso para ese resultado («esto es una banda sonora adecuada para películas de suspense»). La intervención social en el proceso de denominación y clasificación se traduce en la significación y en la utilidad que le son conferidas a la banda sonora. Esta estructura imaginante, resultado de la percepción y la propia representación construida por el sujeto en su relación social, a la que damos un nombre y la clasificamos se convierte en una guía de lectura, una referencia para comprender la realidad: un intervalo de tercera mayor fue percibido y clasificado como disonancia durante siglos, en el contexto de la primera polifonía medieval, y pasa a la consonancia en la música tonal con todas las consecuencias para las diversas prácticas musicales referentes a cada época histórica.

Partiendo del cuadro teórico desarrollado en este trabajo, afirmamos que la definición de banda sonora está aliada a las prácticas culturales en las formas definidas por diversas articulaciones. Necesitamos identificar, por analogía, el producto de las articulaciones que dan sentido a las prácticas que consideramos musicales para que podamos decir: «aquí hay música» o «esto es música».

Concluyendo, lo que da sentido a la música es su uso, el significado que pasa a tener al ser apropiada. La música adquiere significado en las interacciones entre las personas, en los movimientos de negociación de la distancia entre ellos. Y eso porque el proceso de construcción de todo el tipo de conocimiento coincide con el proceso de metaforización. En este proceso, nos detenemos con la banda sonora, construimos hipótesis sobre la existencia o efectos de la banda sonora en el entorno filmico, identificando sus cualidades. Este trabajo de predicación, cuyo resultado está expresado en una metáfora («analogía condensada» de significados, cualidades), permite la categorización y la consecuente clasificación. Al categorizar, denominamos, distinguimos por los nombres los elementos de la banda sonora, y entonces creamos clases. En la clasificación, los procedimientos se refieren a un proceso más abstracto, pues requiere el agotamiento de los predicados que permiten clasificar (colocar alguna ocurrencia en la clase) y, después, con su desarrollo, y siempre a partir de un marco conceptual específico, jerarquizamos las clases y tratamos aquello que juzgamos como «conocido» o «sabido».

Inmediatamente, una ocurrencia es considerada «música» a partir de metonimias, por las que se dice que determinado repertorio puede ser tomado como de terror o suspense. Al identificar la predicación de determinada ocurrencia construida por las personas, podemos desmenuzar todo el proceso de construcción del sentido elaborado por ellas.

La música deja de instaurarse en sí y porque sí ante nosotros o por la inmediatez de su sentido o significado o por haber sido puesta de determinada forma a lo largo de la historia. Límites de espacio y tiempo emergen cuando entendemos que la música es una producción humana. Y estos límites corresponden a las teorías que, en todo momento, estamos construyendo, o sea, nuestras interpretaciones a cerca de las ocurrencias que consideramos relevantes para nuestra vida social. Buscamos exponer estas teorías a los otros, aunque este otro seamos, inicialmente, nosotros mismos en nuestro diálogo interno. El significado de música, como cualquier otro conocimiento, se da en la interacción, en el diálogo social. Sólo al final del proceso de significación, es cuando se tiene alguna ciencia (conocimiento) de lo que ella «es» para los que se encontraban en el diálogo organizado por los cambios sociales.

El orador (compositor, intérprete-cantor, instrumentista etc.) busca, con su producción, alcanzar al auditorio, que es el que define las reglas de la producción. Pero, lo que es respuesta para el orador es cuestión para el auditorio, que rehace el trabajo de producción en la recepción, a partir de su propio cuadro conceptual. Esta relación orador-mensaje (banda sonora) - auditorio revela la manera como operamos en la construcción de los sentidos o conocimiento: la producción del conocimiento es siempre un proceso colectivo y calcado sobre la interacción entre las personas.

Partiendo de esta óptica, entendemos que en la construcción de las teorías de música son puestos en juego los *éndoxon* que, en cada momento histórico, serán algo que se presenten como tal. Siendo los *éndoxon* los marcos en los cuales se encuentran las premisas conocidas y compartidas por los grupos, a ellos se les deja «intactos» como el «telón de fondo» de toda la discusión sobre música, pues definen las opiniones y actitudes que contrastan o no con ellos. La música está en los grupos en el instante en que se producen los acordes que se hacen en la relación entre e intra-auditorios. Se desabsolutiza la música, por todo lo que puede/podría/podrá ser diferente por la propia dinámica de las negociaciones. Esta dinámica es muy compleja en el caso de la televisión.

## 2. Resultados preliminares

El programa Rá-Tim-Bum es producido por la televisión cultural, en convenio con La FIESP, CIESP y SESI, y fue al aire por primera vez en 1990. Transmitido de segunda hasta sexta feria por la mañana, tiene la duración de aproximadamente media hora. Edu Lobo hace la dirección musical. Con 150 programas grabados, ganó cuatro premios internacionales y dos nacionales de mejor programa infantil.

Fue desarrollado para servir de apoyo a la enseñanza de los niños en la fase de la pre-alfabetización (4 a 6 años), o sea, proporcionar condiciones más favorables al ingreso en la vida escolar. Cada programa trae diferentes situaciones y personajes, creando un universo que se propone ser coloreado, divertido y estimulante para los niños. Presenta contenidos como nociones básicas de raciocinio lógico-matemático, lateralidad, percepción visual y auditiva, socialización, comportamiento, nociones de higiene personal, de ecología, de ciudadanía. Aunque dinámicos, sus cuadros parecen recortes de una revista, no presentando conexión entre sí (web TV Cultura).

El análisis de la totalidad de los programas a través de los niveles de verosimilitud, propuestos por Porta, nos permitió destacar algunos elementos bastante relevantes. En el nivel del verosímil referencial, percibimos los siguientes elementos predominantes: (a) instrumentación eléctrica (sintetizador, guitarra eléctrica, batería e instrumentos de rock) y electrónica (sonidos manipulados electrónicamente, con timbres diferentes de los instrumentos conocidos); (b) textura de melodía acompañada; (c) tonalismo; (d) compás binario; (y) marchas vivas; (f) ritmo cómico; (g) citas de melodías conocidas, sean estas en el estilo erudito, popular brasileño y extranjero y folclórico; (h) ruidos con escalas y acordes representando movimientos en una escena. La ausencia de polifonía también debe ser apuntada, así como el hecho de que el canto se restringe a las viñetas de algunos cuadros presentando la función de énfasis, y el idioma es el portugués.

En el nivel del verosímil poético, fue observado que la mayoría de los cuadros tienen música. Cuadros más largos alternan silencio y sonorización de fondo. Hay un gran uso de viñetas para caracterizar los cuadros. Tanto la viñeta de apertura del programa cuanto las viñetas de los cuadros tienen sentido musical completo, es decir, aún cuando breves, nunca están cortadas (excepto la viñeta de apertura, la cual sólo la cadencia final es aprovechada para la entrada de los comerciales y el retorno al programa). En las sonorizaciones, hay gran presencia de periodos musicales completos, cortados o con *fade out* sólo en las repeticiones. Gran utilización de colada, donde dos o tres melodías tonales son enmendadas; o una melodía enmienda con un tramo aleatorio; o una viñeta enmienda en melodías o tramos aleatorios. Acordes son utilizados ciertas veces para auxiliar las enmiendas.

En relación al verosímil tópico, podemos inferir que la música recibe gran importancia en el programa. Las viñetas son como una identidad de cada cuadro, ayudan a definir un carácter bien específico, casi caricaturado. Pero, a despecho del valor educativo del programa, en general, la música utilizada en la sonorización de fondo es estructuralmente simple, poco elaborada, de instrumentación poco varia, aspectos característicos de la música de masa. Eso es razonablemente compensado por la variedad de estilos presentados, a pesar de la uniformidad de los mismos por composiciones en ritmo cómico, o por la instrumentación sintetizada. El más interesante viene representado por la propia viñeta de apertura: la gran variedad de timbres de ruido, sonidos onomatopéyicos, y coladas, pequeñas estructuras musicales que se conectan coherentemente con otras de estilo y carácter bastante distinguido. Será esa característica un aspecto representante de la banda sonora adecuada para el público visado por el programa, niños en la fase preescolar? Esa es una cuestión que aún buscamos responder.

El cuadro escogido para un análisis más profundizado a la luz de los niveles de verosimilitud fue la escena de ballet pela cual se trabaja la relación entre los conceptos «equilibrio x desequilibrio». Él aparece en el programa de segunda feria, día 14 de junio de 2004, cuatro veces. Este cuadro es formado por cuatro escenas que aparecen en momentos distinguidos al largo del programa. Las tres primeras escenas, las cuales llamaremos de escena A, aparecen (1) en el inicio del programa, inmediatamente después de la viñeta de apertura; (2) antes de la viñeta para el comercial, y (3) después de la viñeta de retorno. Son bastante semejantes, aunque posean duraciones un poco diferentes (28 segundos, 30 segundos, 18 segundos respectivamente). La última escena, la cual llamaremos de escena B, es bien diferente de las demás. Ella dura 1 minuto y 34 segundos, y aparece antes de la viñeta de término del programa. En esta, dos bailarinas comienzan bailando juntas, y dos más entran, una de cada vez. Entonces, una bailarina comienza a ejecutar pasos diferentes del grupo, simulando un delirio, lo que la lleva a ser expulsada por las otras. Las escenas muestran dos parejas de bailarines clásicos, la primera con trajes blancos, y la segunda con trajes negros. La primera pareja danza al sonido de la música utilizando movimientos armonizados, bien ejecutados. Ya la segunda pareja comienza bailando con movimientos sincronizados con la música y entre sí, pero va desequilibrándose hasta que desiste y sale. Durante la actuación de la primera pareja, oímos una música con textura de melodía acompañada, tocada en un teclado con sonido de piano, y un narrador que habla «Equilibrio». En el momento de la segunda pareja, el mismo instrumento es utilizado, pero se oyen notas aleatorias, no configuradas en el sistema tonal, y el narrador habla «Desequilibrio». Después de la expulsión, ellas vuelven a bailar, hasta que más una vez acontece un delirio. La penúltima bailarina también sale, pero debido a una herida en la rodilla, sobrando sólo una bailarina (la única negra), que danza sola hasta el fin de la escena. Como sonorización de toda la escena, oímos un tramo de un ballet de Tchaikovsky, tocado por orquesta sinfónica. En el momento de cada expulsión, la música es cortada, y hay la presencia de ruidos. No hay narrador. En esta, el mensaje de equilibrio x desequilibrio es mucho más sutil, pues dice respeto al equilibrio de un grupo mayor, y no de una pareja, y al desequilibrio por motivos más subjetivos

que lo de simplemente la complejidad de los pasos.

En relación al verosímil referencial, la escena A presenta como instrumentación teclado con sonido de piano. En el primer momento la textura es de melodía acompañada, es tonal, el compás es binario, la marcha es Andante, el estilo es erudito clásico, música de danza. En el segundo momento el estilo es erudito moderno, es sin métrica, sin tonalidad, no hay melodía, pero notas aleatorias. La escena B presenta como instrumentación orquesta sinfónica, la textura es de melodía acompañada, tonal, el compás es binario, la marcha es *Moderato*, el estilo es erudito romántico, ballet.

Sobre el verosímil poético, observamos en la primera escena de A una frase musical completa, regular, de cuatro compases, y una semi-frase. Hasta ahí, la primera pareja está bailando. Hay un compás en silencio, al mismo tiempo en que ocurre el cambio de parejas, hecho que se repetirá en las demasiadas escenas de A. Enseguida, oímos tres compases más con el tema melódico y entonces el tramo aleatorio. La segunda escena de A tiene su tramo melódico ampliado, y consecuentemente el aleatorio un poco disminuido, ya que este cuadro tiene sólo dos segundos de más que el primero. Posee siete compases con el tema, dos de silencio, y cinco compases más antes del tramo aleatorio. Ya la tercera escena de A es de más corta: sólo tres compases de tema, uno de silencio, y tres más de tema, seguido por el aleatorio. En la escena B, el mismo tramo del ballet de Tchaikovsky es oído en todos los momentos, y es siempre cortado sin preservación de la fraseología en el momento de la expulsión de la bailarina, dando lugar al silencio seguido de ruidos. Ya en el verosímil tópico, constatamos en la escena A que la situación de equilibrio está siempre asociada a la música tonal, la fraseología mínimamente proporcional, y que la de desequilibrio coincide con la ambientación contemporánea, sin tonalidad. Además, el traje negro de los bailarines también está aliado a los momentos de desequilibrio. En B, la utilización de música erudita con orquestración original puede venir a enfatizar, o dar cierta importancia al último cuadro, al cierre del programa, y del propio cuadro con sus informaciones. Es importante destacar el uso del silencio para enfatizar la tensión de la expulsión, y los ruidos representando los brazos de las bailarinas apuntando la calle. También observamos que la bailarina que no fue expulsada era la única de memoria negra, tal vez como una tentativa de redención de las otras escenas que asociaban el negro al desequilibrio.

### 3. Conclusión

Ese trabajo converge para tantos otros que se vuelven hacia la complicidad entre bandas sonoras (de películas, comerciales, etc.), sus tramas/imágenes y su influencia en las emociones del espectador y las implicaciones para la educación. Siendo la seducción una característica fundamental de los discursos audiovisuales, ella posee, en la música, su instrumento más valioso y eficaz para atender al permanente deseo del hombre de sentirse identificado y reflejado por el medio externo. Según Porta (1997), a través de recursos de manipulación del sonido y su asociación con las imágenes, se crea un juego de continuidades y discontinuidades que ayudan a crear un discurso impregnado de valores que refleja la ideología de quien lo produce. El efecto ideológico aún puede ser alcanzado por el empleo de diferentes estilos musicales, cuya selección es utilizada estratégicamente para instalar en el telespectador puntos de vista predeterminados y guiados, sirviendo, de esta forma, a un propósito allende el mero recurso estético. Además, la música se presenta como un lugar donde es posible leer textos. Para entender la posición de la banda sonora en la cadena de comunicación que el objeto analizado (película, comercial, etc.) supone, se desarrolla un análisis basado, inicialmente, en la observación de sus aspectos musicales concretos (timbres, por ejemplo) y posteriormente, en la interpretación de las ideas articuladas/sugeridas. En el caso del cuadro «equilibrio/desequilibrio», a despecho de la intención educativa propagada por la concepción del programa «Rá-Tim-Bum», verificamos la propagación de asociaciones que consideramos inadecuadas, especialmente en tratándose de un público de niños en la fase preescolar. La asociación del concepto de equilibrio a repertorio con características de la música erudita de periodo clásico, inicio del romántico: tonal, métrica, resolución de las disonancias. Y reforzando la primera situación por la antítesis, el concepto de desequilibrio es asociado a la no resolución de disonancias, a la relación aleatoria de sonoridades sin la preocupación de configurar una melodía tal como a concibe los periodos estilísticos anteriores en una base sin métrica. Si estas últimas pueden ser tomadas como características de la música erudita contemporánea, estaría siendo establecida una antítesis, en términos de valor, entre la música erudita de estilo clásico-romántico y a de estilo contemporáneo? El color de los trajes de los bailarines (el blanco asociado al equilibrio y el negro al desequilibrio) y la propia configuración del equipo (sólo una bailarina negra, la que permanece hasta el final del cuadro), también llamó nuestra atención para la posibilidad de vehiculación de estereotipos culturalmente cuestionables.

### Referencias

- ALVES-MAZZOTTI, A. (2000): «Representações sociais: desenvolvimentos atuais e aplicações à educação», in VERA, M.: *Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender*. Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino (ENDIPE). Rio de Janeiro, DP&A; 57-73.
- CARVALHO, I. (1998): *O processo didático*. 13.ed. Rio de Janeiro, Editora da FGV.
- Greenfield, P.M. (1988): *O desenvolvimento do raciocínio na era da eletrônica*. São Paulo, Summus.
- MAZZOTTI, T. (2002): «Analyse des métaphores: une approche pour la recherche sur les représentations sociales», in CHANTAL, O.: *Représentations sociales: nouvelles constructions*. Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PORTA, A. (1997): *La musica em las culturas del rock y las fuentes Del currículo de educación musical*. Tese (Doutorado em Teoria das Linguagens). Universidad de Valencia.
- Postman, N. (1994): *Tecnopólio. A rendição da Cultura à Tecnologia*. São Paulo, Nobel.

Giroux , H. A. (1995): «Dysneização da cultura infantil», in SILVA, T. y MOREIRA, A.F.: Territórios Contestados. O currículo e os novos mapas políticos e culturais . Petrópolis, Vozes; .49-81.

---

**Mônica Duarte** es profesora del Departamento de Educação Musical e Programa de Pós-Graduação em Música de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), (Brasil)  
([monduarte@terra.com.br](mailto:monduarte@terra.com.br)).

