

# El discurso musical en las series de televisión: propuesta de un modelo de análisis y aplica- ción a *Doctor Who* como estudio de caso

*Musical discourse in television series:  
proposal of a model of analysis and its application  
to Doctor Who as a case study*

**IRENE MATAS**

Universidad Complutense de Madrid  
irematas@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0002-3976-9066>

**LAIA FALCÓN**

Universidad Complutense de Madrid  
lfalcon@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0001-7434-6328>

Recibido: 28/02/2024

Aceptado: 17/07/2024

## Resumen

Frente a la rotundidad de las funciones desempeñadas por la música en las series, su estudio específico no cuenta con una aproximación metodológica y un corpus académico equivalentes a los de los estudios sobre música para cine. El objetivo de esta investigación es responder a esta carencia, presentando un método de análisis específico y exhaustivo sobre el uso del discurso musical en las series de televisión. Para comprobar su eficacia se escoge el caso de la serie de la BBC *Doctor Who* como objeto de análisis, particularmente pertinente para la validación por sus exigentes características de longevidad (treinta y ocho temporadas, a través de cinco décadas de Historia) y riqueza musical.

## Palabras clave

Ciencia ficción; estudios sobre música para televisión; *Doctor Who*; metodología; serie televisiva.

### Abstract

Despite the key role played by Music in television series, its specific study does not have a methodological approach and an academic corpus equivalent to those of Film Music Studies. Facing such an important disciplinary lack, this paper presents a specific and exhaustive method of analysis on the use of musical discourse in television series. To verify its effectiveness, the case of the BBC series Doctor Who is chosen as the object of analysis.

### Keywords

Sci-fi; Television Music Studies; *Doctor Who*; methodology; television series.

**Referencia normalizada:** MATAS, IRENE – FALCÓN, LAIA (2024): “El discurso musical en las series de televisión: propuesta de un modelo de análisis y aplicación a Doctor Who como estudio de caso”. En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 26 (octubre, 2024), págs. 275-300. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1. Introducción: la necesidad de modelos de análisis exhaustivos y específicos para el uso de la música en las series de televisión. 2. Metodología. 3. Resultados. 4. Discusión. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

---

## 1. Introducción: la necesidad de modelos de análisis exhaustivos y específicos para el uso de la música en las series de televisión

Uno de los principales propósitos de este artículo es proponer herramientas de análisis específicas y unificadas con las que estudiar cómo el discurso musical opera en las series de televisión. Es un objetivo que aspira a sumarse a los esfuerzos y logros del especializado marco disciplinar de los estudios sobre música para televisión. Pero que también, y de forma muy subrayada, quiere ser útil para estudios sobre series de televisión en su dimensión más amplia: investigaciones centradas, por ejemplo, en mecanismos narrativos, discursivos o emocionales de las series, en sus posibles fines educativos e impactos sociológicos o en dimensiones publicitarias y empresariales, donde la música quizás no es el elemento central pero sí un factor muy determinante. La revisión de investigaciones insertas en este amplio segundo grupo y la constatación de que en ellas la música es frecuentemente considerada de for-

ma imprecisa u olvidada entre los elementos de escritura de las series, es uno de los principales motivos que cimentan este artículo: disponer de herramientas específicas y accesibles de análisis musical puede ser de gran utilidad para completar estudios que, de lo contrario, corren el riesgo de omitir una parte tan importante del conjunto (hablamos de forma y contenido, de estrategia e impacto) de este tipo de producciones audiovisuales.

Porque, es evidente, el discurso musical desempeña un papel crucial en el engranaje de los muy distintos formatos de series de televisión. En el extenso recorrido histórico de este tipo de escritura (es muy significativo que ya en 1928, como menciona (De la Torre, 2016: p. 31), una orquesta presente en el Proctor's Theatre de Schenectady acompañara la pionera emisión en un aparato televisivo de *The Queens Messenger*) el uso de la música ha marcado la evolución histórica de las series. Ha servido como elemento de definición de formatos, géneros, subgéneros e incluso temas. Ha sido ingrediente esencial de renovadas técnicas de reunión de audiencias, interacción con los públicos y fidelización. Y, en tanto una de las banderas centrales de la identidad de cada serie (con un rango identitario parecido al del propio título o los personajes protagonistas), se ha revelado como cómplice de excepción a la hora de trazar puentes entre los distintos medios, convirtiéndose en eficaz ingrediente de prolongación de la serie fuera de sus estrictas fronteras iniciales: en diversos usos publicitarios, aplicaciones móviles y los progresivos y muy diferentes fenómenos de extensión a otras esferas sociales, como, por ejemplo sucede con la *fanfiction*. Efectivamente, ya sea en el estricto marco televisivo original como en las sucesivas nuevas alternativas de producción y distribución que tanto impulsan y renuevan la escritura de las series, a la música se le confían funciones de determinante responsabilidad. Podemos resumirlas en cuatro áreas fundamentales:

- 1) Su intervención es clave para la construcción narrativa y estética de los capítulos, ya sea en su concepción interna (en tanto piezas con entidad individual), como en su definitoria e imprescindible dimensión seriada (en tanto componentes de ese conjunto hilado que conforman).
- 2) Supone uno de los principales ingredientes para el diseño de las estrategias con las que conducir la implicación emocional del público, su identificación con los personajes y, por tanto, el calado de las series en el imaginario colectivo y el tejido social.

- 3) Es un recurso imprescindible con el que las series afrontan sus específicas condiciones de recepción, ayudando a retener al público (en esa permanente lucha contra su eventual cambio de elección), a reunir *targets* y a sostener una cierta atención de seguimiento del relato incluso mientras las audiencias pueden estar realizando otras actividades simultáneas.
- 4) Desempeña un papel esencial en la definición publicitaria de la identidad de la serie y su posterior rendimiento comercial.

Frente a la rotundidad de estas funciones desempeñadas por la música en las series, su estudio específico no cuenta con una aproximación metodológica y un corpus académico equivalentes a los de los estudios sobre música para cine. Para explicar esta diferencia, puede ayudar recordar los tres principales obstáculos que Shawn VanCour destaca al examinar las complejidades de análisis del discurso musical de la televisión: el del rango disciplinar, el de los lindes de definición conceptual y el de documentación (VanCour, 2019: p. 398-399). Atendiendo a los dos primeros, como venimos de apuntar, la investigación sobre música para series parece tener todavía que reivindicar unas fronteras disciplinares propias, en una incipiente fase de búsqueda metodológica y construcción de bagaje teórico. Los esfuerzos de compendio y comparación científicos específicamente concentrados en la música del ámbito televisivo, como los conseguidos por Ron Rodman (2010) o James Deaville (2019), son aún muy contados. Y, como subraya este último, no pueden aún alcanzar la magnitud del corpus académico que los estudios sobre música para cine ostentan con publicaciones como *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (2014) y *The Routledge Film Music Sourcebook* (2012) (Deaville, 2019: p. 403). Probablemente esa tercera dificultad resaltada por VanCour, la relativa a la documentación, explica buena parte de tal diferencia, porque la compleja conservación de los archivos de la música para el audiovisual (Martin Marks, 1979) con frecuencia se torna aún más difícil en el específico caso televisivo y esto deriva en un grave obstáculo para el crucial paso inicial de encontrar los materiales y disponer de ellos para la investigación (Reba A. Wissner, 2019) Pero, antes aún de la complejidad para disponer de importantes materiales, hay otro reto metodológico al que los estudios sobre música para series deben hacer frente: la consolidación de modelos exhaustivos, especializados y que faciliten no solo los análisis individuales sino también la posterior comparación entre casos.

En esta línea, este artículo quiere proponer un modelo amplio y exhaustivo, con el que atender, como objetivos principales, a esas tres necesidades:

- 1) Poder analizar el uso del discurso musical aspirando, cuando la investigación así lo requiera, a abarcar la totalidad de cada serie, sin que suponga un impedimento la exigente duración que algunos formatos pueden alcanzar (compuestos con frecuencia por varias temporadas, cada una a su vez como compendio de un abundante número de capítulos).
- 2) Atender a una sistematización y unificación de criterios, aplicables a la muy diversa variedad de este tipo de escritura: sea cual sea su formato y su género, atendiendo tanto a producciones de imagen real como de animación y contemplando incluso el poder ser aplicado también a las series de no ficción, para facilitar no sólo la investigación en torno a casos individuales sino también la comparación entre casos, tan necesaria para la investigación y el diálogo científico. Es evidente que la progresiva reunión de criterios de análisis supondrá un gran avance metodológico para los estudios de música para series. Es un dato muy revelador sobre el estado de la cuestión el que, más allá de ese fundacional esfuerzo panorámico de los citados Rodman o Deaville, el resto de las publicaciones científicas en torno al uso del discurso musical en las series de televisión configura una colección de aproximaciones notablemente aisladas entre sí desde el punto de vista metodológico. La mencionada extensión de los objetos de estudio puede explicar que, como tendencia mayoritaria, las investigaciones se centren en el análisis de casos individuales, esto es, una sola serie como objeto de estudio, con raras ocasiones para la comparación entre varias. Lo que en este proceder parece una rémora metodológica a superar es que tales análisis suelen examinar sus respectivos objetos de estudio desde perspectivas y criterios parciales y desiguales, casi escogidos a la medida de cada caso. A diferencia de asentados modelos compartidos que, desde hace décadas, conforman el corpus teórico y metodológico de los estudios sobre música para cine (Chion, Kalinac, Neumayer, etc.), los estudios sobre música para series no han alcanzado todavía un estadio similar. Propuestas como la que aquí presentamos quieren ayudar a superar esta barrera y avanzar así a una nueva fase de madurez investigadora.

- 3) Atender a una sistematización de criterios específicamente orientados a la escritura televisiva, con los que resolver las carencias e imprecisiones que resultan de aplicar a este ámbito las herramientas propias del análisis de música cinematográfica (Deaville, 2019; Chion, 1973; Butler, 2012). Es cierto que determinadas producciones seriadas han adoptado una musicalización de estética fílmica y que particularmente en la llamada fase de la “televisión compleja” (Mitchell, 2015) las fronteras de escritura entre uno y otro ámbito experimentan evidentes y muy interesantes procesos de cambio y mestizaje. Pero aún así, las características y estándares de producción televisivos y sus diferencias técnicas, de formato y recepción conducen a un tipo de estructura musical propia: “la música televisiva”, resume Donnelly, “no puede ser simple música fílmica para pantalla pequeña” (2005: p. 332). Puede resultar eficaz que el análisis de esta escritura específica se sirva de los términos ya asentados por los estudios sobre música cinematográfica, pero sólo si se insertan en metodologías propias.

Argumentar la relevancia de este tercer objetivo requiere quizás una explicación algo más desarrollada sobre las diferencias entre uno y otro tipo de escritura musical. Como acabamos de anotar, una buena parte de la idiosincrasia musical de las series se deriva de las propias características de producción y formato de esta esfera audiovisual, que condicionan aspectos tan variados y determinantes como pueden ser el tipo de presupuesto y tiempo destinados a la musicalización, la extensión, variedad y repetición de los materiales musicales necesarios o el modo en que la extraordinaria longevidad de algunas series puede afectar al planteamiento de permanencia o renovación de su música. Son diferencias muy evidentes si las comparamos con las que generalmente condicionan la musicalización de los largometrajes cinematográficos, incluso cuando forman parte de sagas narrativas. Y es clave subrayar que además se entrelazan con otra distinción fundamental entre las series de televisión y el universo fílmico: las diferencias relativas a la recepción y los hábitos de consumo entre las audiencias de uno y otro ámbito. “Aunque comparten algunas aproximaciones en el modo de musicalizar”, explica David Butler, en torno al caso concreto de las ficciones narrativas de uno y otro medio, “la música para televisión y la música para cine no son iguales y esperar que operen de forma similar es ignorar la específica naturaleza de cada medio

y la forma en que las audiencias acceden inicialmente a cada uno" (Butler, 2012 en Donnelly y Hayward, 2013: p. 164). Efectivamente, este último es un factor esencial. Desde el asentamiento del fenómeno cinematográfico como espectáculo, las películas se han orientado durante largas décadas hacia una audiencia que, una vez comprada la entrada, presumiblemente permanece cautiva en el patio de butacas, con una mayoritaria predisposición a quedarse en la sala hasta el fin de la sesión (o, al menos, hasta el fin del relato; las actitudes del público de sala hacia los títulos de crédito finales varían de acuerdo con muy distintas tradiciones culturales). Este marco inicial de recepción ha marcado históricamente largos capítulos de la estética musical cinematográfica, manteniéndose incluso en las sucesivas fases de reinención a las que la distribución de películas ha tenido que hacer frente.

Sin embargo el diseño musical televisivo, rara vez liberado de la exigente carencia de públicos cautivos, se ve condicionado por tres importantes misiones exclusivamente ligadas a las características de su marco de recepción: debe contribuir a la fidelización de la audiencia, consiguiendo alargar el recuerdo de la serie hasta el próximo capítulo (pocos recursos igualan la capacidad de pregnancia de una buena melodía pegadiza) y trazando un verdadero puente con el que conducir el camino entre entregas para que el público vuelva; retener a la audiencia durante la propia emisión para que no cambie de elección; y sostener su atención para que mantenga cierto vínculo con el relato incluso desde una atención flotante, mientras realiza esas otras muchas actividades que pueden convivir con el consumo de televisión (Negus y Street en Butler, 2012: p. 165). En este sentido, la música para series puede ser entendida como el resultado de una progresiva y exigente sofisticación de los planteamientos originales con los que nació la música para el audiovisual: los mismos con los que se desarrolló la radio, de la que la televisión es heredera directa, con el sonido como primer eslabón de significación (Chion afina hasta tal punto esta idea que describe la televisión como una "radio ilustrada"; 1993: p. 149); y los mismos también con los que, mucho antes, el propio lenguaje fílmico inició su andadura, con música destinada a que el público prefiriese una sala frente a las demás y a hilar y sostener la atención de la audiencia durante la proyección, en permanente lucha contra las muchas distracciones que caracterizaron las primeras veladas de cine.

Para comprobar la eficacia del modelo aquí propuesto, presentamos su aplicación a un caso de notable exigencia analítica. Como explicaremos en el apartado de metodología, la elección de *Doctor Who* como objeto específico de estudio resulta particularmente oportuna para testar si el modelo efectivamente es adecuado para una aplicación exhaustiva que aspire a examinar series en su totalidad<sup>1</sup> y a aplicarse a un abanico de materiales y planteamientos musicales extraordinariamente variado.

Esta comprobación del modelo en el discurso musical de una serie de tan exigentes características aspira además a indagar en el modo y el grado en que este tipo de análisis puede contribuir a un conocimiento más completo y preciso de cada serie, examinada en su conjunto. Podemos articular este otro horizonte en torno a dos hipótesis interrelacionadas:

- 1) La atención al uso del discurso musical en las series facilitará también información precisa y relevante sobre cruciales áreas de definición e identidad de las series, como pueden ser los recursos narrativos, los mecanismos de implicación emocional de la audiencia o las estrategias de reunión de públicos.
- 2) El rol desempeñado por el discurso musical, aun desde planos de acción relativamente discretos, puede tener una influencia de gran relevancia para el resultado final de la serie, consiguiendo buena parte de la resultante de otros niveles de enunciación como pueden ser la ambientación y dirección de arte, el contenido de los diálogos o la propia construcción de la trama.

## 2. Metodología.

El importante objetivo metodológico de favorecer y procurar la replicabilidad del estudio es un reto aún más relevante, si cabe, en el caso de disciplinas como esta. Como hemos expuesto, los estudios de música para televisión se encuentran todavía inmersos en una fase de consolidación disciplinar, en aras de construir un corpus académico rotundo e independiente que necesariamente requiere de una metodología específica y aplicable al mayor número posible de investigaciones. Favorecer herramientas unificadas y específicas con las que promover la comparación de casos y el diálogo científico es, como hemos ex-

---

<sup>1</sup> *Doctor Who* está compuesta por treinta y ocho temporadas, hasta el momento de elaboración de esta investigación.

puesto, uno de los principales motores de esta investigación. Para ello, el método de análisis aquí propuesto ha buscado que sus criterios cumplan tres requisitos: ser relevantes para todo tipo de serie de televisión (sea cual sea su género o subgénero); ser aplicables a todo tipo de serie de televisión (sea cual sea su extensión); ser accesibles y realistas también para investigaciones no centradas específicamente en el discurso musical. Es un planteamiento que aspira a aplicaciones de especialización y notable exhaustividad pero que, como hemos explicado, quiere ser útil también a un espectro más amplio de investigaciones: ayudando a responder con mayor precisión a preguntas fundamentales (qué tipo de música usa la serie, qué relación se establece con el montaje, qué información enuncia desde su específica parcela, de escritura...) que pueden dar muy valiosa información, por ejemplo, sobre el engranaje narrativo de una serie de televisión, su estrategia de identificación emocional entre audiencia y personajes o sobre sus diseños de extensión publicitaria.

El modelo organiza el análisis de acuerdo con el esquema que, en líneas generales, sigue la estructura musical de las series televisivas: (original o pre-existente; diegética o incidental).

1. Secciones musicales del marco de la serie, como elementos de delimitación del relato: la apertura y la finalización.
  - 1.1. Características de la sintonía: ubicación, permanencia al final de relato, modificaciones.
  - 1.2. Las opciones de procedencia compositiva: música original o música previamente existente.
2. Música inserta en el relato.
  - 2.1. Uso de música preexistente: contexto, forma, análisis de letra (en el caso de las canciones), estilo e intérprete, relación narrativa que establece con la imagen, funciones desempeñadas (continuidad, énfasis, contraste...) y posición con respecto a la diégesis (uso diegético o incidental).
  - 2.2. Uso de música original: autoría, estilo, análisis del eventual seguimiento de estereotipos marcados por la imagen, relación narrativa establecida con la imagen y funciones desempeñadas (continuidad, énfasis, contraste) y posición con respecto a la diégesis (uso diegético o incidental).

La comprobación de la eficacia del modelo demandaba escoger un caso específico de análisis con exigentes características de duración interna y variedad de materiales musicales. Además, en un plano secundario, pero también relevante, un tercer factor a tener en cuenta era la propia popularidad de la serie escogida (su éxito y pervivencia en un determinado tejido social y su imaginario colectivo), por la valiosa información que tal condición puede facilitar acerca de los posibles mecanismos de identificación entre público y personajes. De acuerdo con estos criterios de búsqueda, la elección ha sido la serie británica *Doctor Who*. Al abarcar treinta y ocho temporadas y atravesar cinco décadas de emisión, *Doctor Who* ha experimentado una marcada evolución en sus componentes narrativos y estéticos y, dentro de ellos, los musicales. Su evolución, de hecho, la convierte en un caso de especial interés para los estudios de música para series porque atraviesa dos de los principales periodos técnicos y estéticos de este tipo de escritura audiovisual:

- 1) Sus primeras veintiséis temporadas, desde su primera emisión en la BBC en 1963 hasta 1989, se inscriben en la estética del periodo televisivo clásico y se emite íntegramente a través de la BBC.
- 2) Las siguientes trece temporadas, desde el año 2005 hasta la actualidad, configura su desarrollo en la etapa moderna, extendiendo su emisión en la BBC a diversas plataformas digitales dependiendo del país de recepción. Pero si *Doctor Who* destaca como un caso de tanto interés para los estudios sobre música para series no es solo por su notable extensión y evolución interna. La extraordinaria variedad de materiales musicales de la que hace uso responde también a la temática de la serie y el mestizaje de subgéneros en que se inscribe. El argumento narra la vida de un viajero del tiempo con capacidad para moverse entre futuro y pasado y para trasladarse a otras galaxias y mundos desconocidos, gracias a una máquina del tiempo camuflada bajo la apariencia de una cabina de policía de los años sesenta. Tanto el protagonista como algunos de sus acompañantes tienen la capacidad de regenerarse y modificar su aspecto físico e identidad, pieza fundamental de justificación para que haya podido ser encarnado por varios intérpretes (quince actores y una actriz, hasta la fecha, para el caso del papel protagonista del Doctor) y permitir así que la serie haya podido atravesar tantas décadas conciliando continuidad y renovación. Está considerada como una de las

primeras series televisivas de ciencia ficción, género que en mayor o menor grado, y siguiendo la máxima de la BBC de entretener y educar, ha ido entrelazando con contenidos históricos. En cuanto al aspecto musical, *Doctor Who* destacó desde su inicio por otorgar un papel de suma importancia al discurso musical: es uno de sus principales elementos de creación de personajes y ambientación y, ya desde la primera emisión, marcó un pionero punto de innovación musical televisiva por su uso de la música electrónica.

### **3. Resultados.**

El análisis ha podido aplicarse a la serie en la totalidad de capítulos disponibles en los archivos de la BBC: treinta y cuatro temporadas íntegras y los capítulos que, entre la tercera y la sexta temporadas, han sobrevivido a la desafortunada desaparición. La pérdida esos episodios merma la plena exhaustividad del estudio, pero el análisis de los capítulos de esas cuatro temporadas que sí se han conservado permite detectar que se mantuvo la línea de musicalización impuesta en las primeras temporadas. Aunque con un crecimiento paulatino de la presencia de discurso musical. El modelo confirma así su validez, incluso para casos tan extensos como el escogido, y permite establecer conclusiones muy significativas sobre la evolución del objeto de estudio a lo largo de sus treinta y ocho temporadas. Exponemos a continuación los resultados obtenidos, agrupándolos de acuerdo a los distintos criterios del modelo.

La autoría musical de las dos citadas etapas describe una evolución caracterizada por el cambio de compositores ligado a etapas de exigente renovación y por la labor de todos ellos en dar continuidad e hilazón a la serie entre fase y fase. La etapa clásica destaca por la proliferación de compositores. La mayoría fueron integrantes de la BBC Radiophonic Workshop, responsable de la confección de la banda sonora para los programas del canal público británico y notable centro de confluencia en Reino Unido para los músicos de vanguardia. Ron Grainer y Delia Derbyshire son los dos primeros nombres a tener en cuenta. Grainer fue elegido para componer la sintonía principal que contaría con los arreglos electrónicos de Delia Derbyshire. Dudley Simpson es el músico que más veces aparece acreditado en la serie clásica, inaugurando su trabajo para *Doctor Who* en la segunda temporada (1964-1965) y convirtiéndose en los años setenta en el compositor principal de la serie hasta la decimoctava

temporada (1980-1981). En total, compondría la música de sesenta episodios e incluso llegó a aparecer como director de orquesta en 1977 en el capítulo “The Talons of Weng-Chiang” (02/1977). Otro de los compositores a citar es Brian Hodgson creador de la mayoría de los efectos sonoros. Entre ellos se encuentra el sonido de la máquina del tiempo TARDIS confeccionado a partir del ruido de sus llaves arañando las cuerdas de un piano.

La composición de la banda sonora en la etapa moderna corre a cargo de dos compositores. Desde el año 2005 hasta el 2017, el director musical será Murray Gold. Su labor ha consistido en crear nuevos arreglos para el tema principal y en confeccionar materiales para una nueva estrategia de leitmotiv. Los efectos sonoros más característicos se mantienen con pequeños arreglos adecuados para cada nuevo actor que interpreta al Doctor. En 2017 la serie entra en una etapa de notables cambios narrativos y técnicos orientados por el nuevo productor Chris Chibnall en aras de una modernización rotunda, con la transformación del personaje principal del Doctor en una mujer (interpretada por Jodie Whittaker) como hito de renovación más acentuado de la producción. Junto a estas transformaciones estratégicas de renovación se hace necesario mantener ciertos elementos de continuidad en la identidad central del relato, y la música es una de las encargadas de ello: aunque la musicalización pasa a ser encomendada a un nuevo director musical, Segun Akinola, mantiene rasgos similares a la línea trazada por Gold, con muy leves diferencias y tan solo relativas a la cantidad de música en los episodios.

El análisis de la construcción musical del marco de la serie ha detectado los siguientes resultados:

- a) Entre las distintas opciones que las series tienen con respecto al uso de sus planteamientos musicales de apertura y finalización, *Doctor Who* escoge como recurso y rasgo de continuidad de sus treinta y nueve temporadas utilizar la misma sintonía al inicio y al final de cada capítulo, con una única excepción a la que aludiremos más adelante. Consigue así un rotundo elemento de identificación en tanto producto audiovisual (frente a otras series y otros programas) y refuerza su dimensión lineal y de conjunto pese a la extraordinaria variedad de entornos y épocas que caracteriza su trama. La primera productora de

*Doctor Who*, Verity Lambert, fue consciente desde el principio que la sintonía debía desempeñar esta función. Cuando acudió a la BBC Radiophonic Workshop para la composición de ese material que debía definir la identidad de serie Ron Grainer pareció el más idóneo: el compositor australiano llevaba años en el organismo y ya había participado en ficciones televisivas como *Maigret* (1960-1963), *Steptoe and Son* (1962-1974) y *Comedy Playhouse* (1961-1975). Grainer escribió una partitura abstracta en la que usaba indicaciones como “burbujas de viento” y “nubes de viento”. Con estas descripciones, los arreglos electrónicos los realizó Delia Derbyshire a partir de técnicas de la música concreta: primero grabó cada uno de los sonidos, después los cortó en pequeños trozos de cinta y los pegó con el fin de crear una cinta magnetofónica. La necesaria revisión de la Historia de los medios audiovisuales requiere que casos como este puedan ser señalados desde el ámbito académico: a pesar de que ambos fueron coautores de la famosa sintonía, y a pesar de la insistencia de Grainer, la política de la BBC no permitió que se la acreditara como coautora y solo en los últimos años Delia Derbyshire ha podido reivindicarse como una de las pioneras en el ámbito de la música electrónica.

- b) Las posibilidades tímbricas de la música electrónica desempeñan un papel fundamental en la caracterización de la serie como conjunción de los relatos de ciencia ficción y la realidad contemporánea al Londres de la década de 1960. Permite también reunir ese contraste identitario de la serie que se establece entre el mundo conocido y el desconocido, encarnado por el propio Doctor, extraterrestre con apariencia humana.
- c) La sintonía se ha mantenido en su esencia melódica y tímbrica durante todas las temporadas, actuando como notable elemento de continuidad entre la etapa clásica y la moderna. Sus leves modificaciones han consistido en arreglos que, como se puede visualizar en la Tabla 1, responden a significativas alteraciones en otros aspectos de la serie (como el cambio de intérpretes o el paso del blanco y negro al color), a modo de elemento de puntuación de tales transformaciones y, a la vez, de garantía de continuidad.

Arreglista de la sintonía	Periodo	Intérprete que encarna al Doctor	Productores	Género	Respuesta de la audiencia
Delia Derbyshire	1963 - 1970	William Hartnell (1963-66)	Verity Lambert (1963-65)	Ciencia ficción Histórica	Éxito
Delia Derbyshire	1966 - 1970	Patrick Troughton (1966-69)	Innes Lloyd (1966-68)	Ciencia ficción	Éxito
Brian Hodgson y Paddy Kingsland	1970 Transición al color	Jon Pertwee (1970-74) Tom Baker (1974-81)	Barry Letts (1969-74) Philip Hinchcliffe (1974-77) Graham Williams (1977-80)	Ciencia ficción Cómico Moderno	Éxito
Peter Howell	1980	Peter Davison (1981-84) Colin Baker (1984-86)	John Nathan Turner (1980-89)	Ciencia ficción Misterio	Descenso
Dominic Glynn	1986	Sylvester McCoy (1987-89)	John Nathan Turner (1980-89)	Ciencia ficción Misterio Reflexivo	Descenso
Keff McCulloch	1987	Sylvester McCoy (1987-89)	John Nathan Turner (1980-89)	Ciencia ficción Misterio Reflexivo	Descenso Suspensión del programa
Murray Gold	2005-2017	Christopher Eccleston (2005) David Tennant (2005-10) Matt Smith (2010-13) Peter Capaldi (2013-17)	Russell T. Davies (2005-10) Steven Moffat (2010-17)	Volver al origen de la serie con una versión modernizada. Mezcla entre ciencia ficción e historia.	Éxito

Según Akinola	2017-actualidad	Jodie Whittaker (2017 – actual..)	Chris Chibnall (2017-actualidad)	Mayor modernización de la serie. Primera mujer que interpreta al Doctor. Mezcla entre ciencia ficción y relatos históricos.	Éxito
---------------	-----------------	-----------------------------------	----------------------------------	---	-------

Tabla 1. Evolución de las modificaciones de la sintonía y su relación con otras alteraciones.

La descripción detallada de esta parte del análisis puede resultar demasiado exhaustiva en investigaciones no centradas en el discurso musical, pero brinda a las investigaciones especializadas una información de gran interés, al demostrar la responsabilidad y eficacia con que la música puede actuar en series con tanto éxito en ese difícil equilibrio entre longevidad y renovación. Consideramos por ello útil explicar la información obtenida a este respecto. La primera variación se realiza por la propia Delia Derbyshire ante la incorporación de Innes Lloyd como nueva productora ejecutiva en 1966 y el relevo en la interpretación del Doctor a Patrick Troughton. En 1970 se produjo la transición hacia la imagen en color que tuvo como consecuencia una edición de la cabecera, así como del ajuste de la sintonía a las imágenes. Brian Hodgson y Paddy Kingsland junto a Delia Derbyshire pretendieron modernizar la melodía del tema usando los sintetizadores modulares que tenía la Radiophonic Workshop. Al final la idea se desechó y se duplicaron y acortaron algunas secciones de la melodía.

La inclusión de los sintetizadores en el tema principal la acabaría desarrollando Peter Howell en los años ochenta. El objetivo era elaborar una melodía menos inquietante que coincidiese con el nuevo enfoque que pretendía otorgarle el recién elegido productor John Nathan-Turner. Quiso iniciar un nuevo periodo en *Doctor Who* caracterizado por continuas alteraciones que vieron su reflejo en la música. En 1986, el tema musical se reemplazó por una nueva versión de Dominic Glynn. Se añaden sintetizadores más modernos dándole un toque más misterioso. Al año siguiente, Keff McCulloch haría un nuevo arreglo para la etapa del séptimo Doctor en 1987. Fue editado para que coincidiese con la nueva secuencia de créditos. Sin embargo, *Doctor Who* cada vez tenía menos audiencia por lo que el programa sería cancelado en 1989.

Con el regreso en 2005, una las preferencias para volver a captar al espectador era incidir en la banda sonora. Russell T. Davies no sólo esbozó el contenido básico para la realización de cada episodio, sino que también lo hizo para la música. Para ello, designó a Murray Gold con quien ya había trabajado en su otra serie de éxito *Queer as folk* (2000-2005). En *Doctor Who* supera el abuso de la música electrónica de la etapa anterior para dar paso a nuevas perspectivas musicales. Volvió a los orígenes modificando la sintonía a partir del primer tema de Delia Derbyshire de 1963. En 2007, tuvo que editar la melodía de nuevo para que coincidiese en montaje con la apertura. Fue una versión donde se conservaba la línea original de la melodía electrónica.

El siguiente cambio viene determinado por la primera remodelación del periodo moderno de *Doctor Who*. El puesto de *showrunner* fue ocupado por Steven Moffat y el personaje del Doctor interpretado por Matt Smith. Gold hizo una reelaboración completa para encajar el nuevo elenco, diseño de producción y diseño de la secuencia de títulos. Se alejó de los arreglos que había seguido hasta entonces y rehizo la melodía electrónica. La sintonía también fue revisada en 2013 para coincidir con el cambio de el Doctor, interpretado por Peter Capaldi. La llegada en 2017 del nuevo productor Chris Chibnall provocó la reestructuración más importante de la etapa moderna donde Segun Akinola asume el rol de director musical, para mantener la esencia de la sintonía aunque adaptándolo a unos nuevos títulos de apertura y al nuevo reto de identificación en esta del cambio de género del personaje principal.

El análisis de la música preexistente inserta en el relato desempeña un rol muy importante en la caracterización de los personajes, la construcción de las escenas y la propia dirección de arte. Es escogida por supervisores musicales y en ocasiones aparece en el propio guion como elemento fundamental para la elaboración del relato.

En su uso diegético, como música que los personajes escuchan en su propia esfera de acción, resulta muy eficaz para marcar las situaciones en su época y ámbito geográfico o social. Destacan dos fórmulas principales ligadas a este tipo de material musical: su inclusión como música en las escenas vividas por los personajes en tanto vía de conexión con la realidad contemporánea de la audiencia y su utilización como parte (o incluso desencadenante) de la trama del capítulo.

La primera de estas dos estrategias se inaugura desde la primera emisión de *Doctor Who*. En el primer capítulo de la serie, "An Unearthly Child" (23/11/1963) Susan Foreman escucha en la radio al grupo musical británico de la década de 1960 John Smith and the Common Men cuando entran en escena los profesores Barbara Wright e Ian Chesterton, en la primera aparición en pantalla de los tres personajes: ambos profesores están inquietos por el desconcertante bagaje histórico que ha mostrado Susan en las clases y para acercarse a ella y averiguar cómo ha llegado a obtener esos conocimientos, entablan una conversación sobre el exitoso grupo británico. Gracias a esta música se liga el contexto de la serie con el del público y se inaugura una de sus principales estrategias de identificación entre audiencia y personajes. Esta fórmula será una constante a lo largo de la evolución de la serie. Ejemplos particularmente significativos pueden ser los siguientes: la aparición del grupo The Beatles en el capítulo "The Executioners" (22/05/1965) interpretando "Ticket to Ride" en el programa de la BBC *Top of the pops* (la que fuera una de sus primeras apariciones en televisión), valorados por los personajes como la música clásica del futuro; en el capítulo "The End of the World" (2/04/2005) el planeta Tierra es recordado en una fiesta intergaláctica con los éxitos pop "Tainted Love" (1981) de Soft Cell y "Toxic" (2003) de Britney Spears, aludida en el diálogo como una balada tradicional; en "Rise of the Cybermen" (13/05/2005) la canción "The Lion Sleeps Tonight" (1982) de Tight Fit permite al personaje malvado ocultar los gritos de las personas que se están quemando; en "Love & Monsters" (17/06/2006) se utilizan "Regresa a mí" (2004) y "Daniel" (1973), cantadas respectivamente por la agrupación lírica Il Divo y el intérprete británico Elton John, con sendas alusiones explícitas por parte de los personajes; y en "The Impossible Astronaut" (23/04/2011) se incluye el single de Adele "Rolling in the Deep" (2011), coincidiendo con el momento en el que la cantante lanza su segundo álbum de estudio 21.

Son también muy significativos los casos donde el guión recurre a música preexistente como elemento de desarrollo (o incluso de inicio) de la propia trama: en "The Girl Who Waited" (10/09/2011) la famosa canción de "La Macarena" (1993) es el detonante para que Emily y Rory recuerden su primer beso; en "Asylum of the Daleks" (1/09/2012) el relato se estructura articulando la escucha radiofónica de la ópera *Carmen* (1895) de Bizet por parte de Oswin Oswald como elemento con el que marcar la principal característica deshumanizadora de los antagonistas del Doctor, los daleks, máquinas de matar

caracterizados por no pueden escuchar música; en "Before the flood" (10/10/2015) el Doctor expresa su interés por conocer a Beethoven, toca a la guitarra eléctrica los famosos primeros acordes de la "Quinta sinfonía" (1808) y decide viajar al siglo XIX para comprobar si el compositor existió verdaderamente; en "Arachnids in the UK" (28/10/2018) los personajes consiguen vencer a las arañas invasoras encerrándolas en una habitación gracias a la canción "Know from me" (2015) de Stormzy.

La aplicación extradiegética de materiales musicales no originales se destina fundamentalmente para acentuar situaciones puntuales del relato. Además, el análisis de esta música preexistente incidental confirma de nuevo una importante característica estilística de la serie: su vocación de incluir música de muy diversos estilos, como seña de identidad y recurso de ambientación de los viajes entre épocas y espacios. Dos buenos ejemplos de comparación pueden ser los capítulos "The Web Planet" (03/1965) y "The enemy of the world" (23/12/1967). En "The Web Planet" (03/1965) cuando el Doctor y sus acompañantes pierden su máquina del tiempo en un planeta desconocido y deben enfrentan a unas misteriosas criaturas para poder encontrarla, el discurso musical se constituye a partir de composiciones del grupo Esculturas sonoras Lasry-Baschet, cuyas texturas experimentales casan a la perfección con los paradigmas tímbricos de la ciencia ficción, en claro coherencia con la naturaleza musical con la que *Doctor Who* inauguró su escritura. Con el paso de las temporadas se hace necesaria una pausa en los relatos de alienígenas, y el episodio "The enemy of the world" (23/12/1967) centra su historia en una aventura de espionaje futurista: este respiro supone a su vez una separación del molde musical en el que la serie parecía estar enquistándose (asentada en la línea compositiva y los efectos sonoros de la BBC Radiophonic Workshop) y recurre a las piezas *El mandarín maravilloso* (1918-1924) y *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) del compositor Bela Bartok para construir la atmósfera de tensión y misterio que requiere la trama.

Es interesante cómo en la etapa moderna de la serie disminuye sensiblemente la utilización incidental de música previamente existente y parece convertirse en un recurso excepcional con el que, en un universo narrativo plagado de rarezas y misterios, marcar tramas o situaciones aún más excepcionales. Así lo confirmarían los dos únicos usos de música preexistente incidental de esta fase: la canción "Englishman in New York" (1987) de Sting suena en "The angels take

Manhattan' (29/11/2012) para avisar al espectador de que los personajes se saldrán de su ruta habitual de viajes en el tiempo y de planetas desconocidos para trasladarse al presente de la aludida ciudad estadounidense; y el episodio "Rosa" (21/10/2018), finaliza con la pieza "Rise up" (2015) de Andra Day como única excepción, en treinta y ocho temporadas, a la fórmula de terminar cada capítulo con la sintonía principal como vía de enunciación con la que subrayar la monumental excepcionalidad y relevancia histórica de Rosa Parks.

La música original de uso diegético es la parte del discurso musical que más ejerce de diferenciación entre la etapa clásica y la moderna. Mientras que en la clásica su uso se reduce a breves melodías en momentos estelares, en la fase moderna se reune el discurso con la técnica del leitmotiv y mayor presencia musical con elaboración de guiones musicales paralelos a los guiones del relato.

Destaca en la etapa clásica el capítulo "The Gunfighters" por su inauguración en la serie del uso de una narración musical. Ambientado en el pueblo de Tombstone, el episodio hace un homenaje a los clichés de las películas del oeste, incluyendo un tiroteo, el característico *saloon* y la pieza musical "The ballad of the last chance saloon", compuesta por Tristram Cary de acuerdo a los patrones estéticos del western. Como reactualización de este episodio en la fase moderna, el capítulo "A town called Mercy" (15/04/2011) vuelve a trasladar la caracterización del western al discurso musical.

La música original destinada a un uso incidental está presente en todos los episodios de *Doctor Who* y su evolución es una de las marcas más evidentes del cambio estético de la serie. A este respecto, el periodo clásico puede dividirse en tres subetapas: la década de 1960, con predominancia de efectos sonoros y muy breves ráfagas electrónicas de ambientación; la década de 1970, con la introducción del sintetizador y un creciente aumento del material musical; la década de 1980, con un cierto abuso del sintetizador y el cierre de la era de la BBC Radiophonic Workshop.

El periodo clásico se inicia con un uso escaso de melodías, más centrado en el entusiasmo por los efectos sonoros de la BBC Radiophonic Workshop y sin contrastes reseñables entre la primera y la segunda temporada. Sí se detecta una variación entre los capítulos más centrados en el marco histórico y los consagrados principalmente al universo de la ciencia ficción. En los primeros se tiende a eludir la música como recurso de caracterización tópica y en los se-

gundos se recurre más a las texturas de música electrónica como marca genérica de la ciencia ficción. "The aztecs" (23/05/1964) es un buen ejemplo del primer grupo: el Doctor y sus acompañantes se trasladan a la América precolombina y, aparte de la sintonía, toda la ambientación se confecciona con ruidos y efectos sonoros, sin recurrir a la elaboración de un estereotipo musical que identifique a esa época. Esto contrasta con los relatos regidos por la ciencia ficción donde, continuando con el espíritu de la sintonía, las texturas electrónicas sostienen la ambientación de la ciencia ficción. Sirve como ejemplo "The Dalek Invasion of Earth" (11/1964): la ambientación de un Londres derruido en el año 2164, donde los personajes deben enfrentarse a los daleks para conocer lo sucedido y tratar de poner remedio, corre a cargo de breves melodías electrónicas destinadas a subrayar el contenido de la imagen cada vez que aparece algún repentino elemento inquietante o cuando, finalmente, la situación se resuelve.

En la década de 1970, época de mayor éxito de la etapa clásica, se consolida una línea de modernización con el paso a la imagen en color, la inclusión de nuevos personajes y tramas más complejas y un replanteamiento musical caracterizado por la creciente presencia de composiciones originales y por el uso del sintetizador como emblema tímbrico. Efectivamente la presencia del sintetizador se torna casi ineludible, con muy escasos ejemplos (como "Terror of the Zygons", 08/1975) donde la ambientación prescinde de él.

Con la llegada de los años ochenta tiene lugar una de las alteraciones fundamentales para el desarrollo de la serie y de su discurso musical: la incorporación del productor John Nathan-Turner y la decisión de actualizar la música, sustituyendo a Dudley Simpson como director musical y finalizando la participación de la BBC Radiophonic Workshop. El compositor principal pasó a ser Keff McCulloch con aportaciones de Dominic Glynn y Mark Ayres. Breves melodías sintetizadas dominarán las últimas temporadas, como se aprecia en "Survival" (11/1989), último capítulo emitido del periodo clásico. El cambio de rumbo que había tomado *Doctor Who* no pareció agradar al público y los bajos índices de audiencia provocaron la suspensión temporal de su emisión en 1989.

También la etapa moderna puede subdividirse en tres fases en el uso de la música original, motivadas en este caso por los cambios de productor: entre 2005 y 2010 (las cuatro primeras temporadas), con Russell T. Davies al frente; del 2010 al 2017 (de la temporada cinco a la diez), con Steven Moffat; y entre 2017 a la actualidad (tres últimas temporadas emitidas) con Chris Chibnall.

Con la llegada de Russell T. Davies en 2005 se realiza una reestructuración completa de todos sus elementos exceptuando dos: la línea básica de la trama con el Doctor como viajero del tiempo, y la sintonía. Murray Gold actualiza la música original de la serie creando una atmósfera con toques orquestales y más atrayente que los sonidos electrónicos de las temporadas pasadas. Durante esta primera etapa asienta las particularidades de sus composiciones. Los capítulos contarán con 45 minutos de música en los que predomina el uso del leitmotiv y un estilo sinfónico. Cada episodio cuenta con dos partes musicales. Por un lado, se escuchan los motivos musicales de los personajes tradicionales como es el Doctor o sus acompañantes. Las temporadas están unidas por estos hilos musicales. Por otro lado, temas musicales que identifican al capítulo por sí solo. Estas características quedan reflejadas en capítulos como "Father's Day" (14/05/2005). El Doctor y Rose viajan al pasado para encontrarse con el padre fallecido de la chica. Se unen los temas musicales del Doctor y de Rose y el específico del capítulo llamado "Father's Day". Las alteraciones musicales que se dan en las partituras de Murray Gold atienden a cambios en los personajes. En la temporada tres se cambiará a Rose por una nueva compañera. Se caracteriza a Martha con un nuevo leitmotiv. Este uso no se ceñirá únicamente a los personajes principales. Sucederá lo mismo con personajes esporádicos como el capitán Jack o con la hija del Doctor.

Con la quinta temporada, la producción ejecutiva pasa a estar dirigida por Steven Moffat. Esto se ve traducido en cambios en los personajes y en los lugares de rodaje. El Doctor saldrá de Reino Unido y aparecerán historias en las que se traslada a otros países, principalmente Estados Unidos. Estas alteraciones verán su reflejo en la música original. Murray Gold continuará como el compositor de esta etapa. Se modificarán sus melodías adaptadas al nuevo elenco. Compone un nuevo tema para el Doctor acorde con el cambio de actor y, a su vez, realiza temas para sus nuevos acompañantes. La diversidad temática que singulariza a *Doctor Who* es trasladada por Gold al discurso musical. En las siguientes cinco temporadas se sigue la estela de la recreación de situaciones y leitmotivs que le obligan a cambiar continuamente de registros. Las particularidades de la música original de Murray Gold se sintetizan en los siguientes puntos:

- 1) Las modificaciones en el elenco provocan cambios en la música original y en la técnica del leitmotiv, alterando los temas musicales del Doctor y sus acompañantes según se suceden sus reencarnaciones.

- 2) Se recurre a un estilo más sinfónico dejando atrás la herencia de la BBC Radiophonic Workshop.
- 3) La música contextualiza al espectador en épocas y lugares.
- 4) Aumenta la presencia de banda sonora llegando a los 45 minutos de duración del capítulo.

Estos puntos básicos serán mantenidos por Segun Akinola, pero llevándolos a su propio estilo. Se mantiene la elaboración de motivos musicales para marcar personajes y episodios. Sin embargo, reduce la presencia musical relegados a momentos de tensión de la trama. En la mayoría de los diálogos, los personajes no cuentan con discurso musical, algo muy poco habitual en el caso de Murray Gold. La música original incidental de la etapa moderna se diferencia del periodo clásico. Gold y Akinola se distinguen por tener un estilo propio cada uno. Aunque ambos mantienen la esencia de la etapa moderna de tener motivos musicales para personajes y tramas.

#### **4. Discusión.**

La aplicación del modelo confirma la posibilidad y pertinencia de estudios exhaustivos y específicos en el campo de la música para series de televisión, que verá muy reforzado su camino hacia la madurez disciplinar mediante el uso de herramientas de este tipo, favorecedoras de la comparación entre casos de estudio y del diálogo científico.

La comparación de hipótesis y resultados permite también confirmar que la atención al uso del discurso musical en las series revela también información precisa y muy relevante sobre áreas que resultan cruciales para definir y conocer la identidad de las series: su uso potencia el de otros recursos narrativos y desempeña un rol muy activo en los mecanismos de implicación emocional de la audiencia. El camino iniciado por investigaciones sobre estrategias de permanencia de series muy longevas (Marta y Tovar, 2011) o sobre mecanismos de empatía entre audiencias y personales (Sánchez-Castillo, 2012) pueden así continuarse y completarse atendiendo al específico papel que la música desempeña en tales engranajes. El rol desempeñado por el discurso musical, aun desde planos de acción relativamente discretos, puede ejercer una muy poderosa influencia en el resultado final de la serie, consiguiendo buena parte de la resultante de otros niveles de enunciación como pueden ser la ambientación y dirección de arte, el contenido de los diálogos o la propia construcción de la trama.

## 5. Conclusiones.

Se confirma la viabilidad de la metodología propuesta. A pesar de ser *Doctor Who* recorre varias décadas y, por tanto, se ha visto sometida a numerosos y notables cambios, el método de análisis ayuda a clarificar las diferencias y similitudes de su discurso musical.

La comparación entre la música original, la música preexistente y la sintonía, permite detectar y describir los importantes elementos de contraste y similitud entre etapas, claves para entender la evolución de toda serie. Así, en el caso de este objeto de estudio, la evolución puede resumirse en torno a las siguientes conclusiones:

- La sintonía es el cimiento musical sobre el que se asienta la serie y hace que el espectador la conforme como un todo. Es imprescindible para fidelizar e identificar a *Doctor Who* entre cualquier otro producto audiovisual. Cada intérprete que encarna al Doctor se identifica con un arreglo del tema principal. Sus modificaciones se ven determinadas por los cambios en la producción y el montaje de los títulos de apertura. Además, supone un avance para el discurso musical de la ciencia ficción al relacionar música electrónica con dicho género. La importancia de *Doctor Who* reside también en la apuesta por la experimentación musical en la etapa clásica.
- La utilización de música preexistente es también constante en ambas etapas, pero difiere en los usos de música diegética e incidental. Se pueden citar varias características dentro de la música preexistente diegética. Por un lado, cuenta con el objetivo de situar en contexto al público: al conseguir que los personajes y los espectadores escuchen la misma música establece un rápido mecanismo de identificación. Esta finalidad se mantiene tanto en el periodo clásico como en el moderno. Sin embargo, la música preexistente también marca diferencias entre ambas etapas: en el periodo moderno se usa la música preexistente como hilo narrativo mientras que en el periodo clásico no existen estos ejemplos. En cuanto a la música preexistente incidental no presenta una línea común en todas las temporadas de la serie: en la fase clásica es mucho más abundante y sigue el estilo estético y compositivo de la música original para acentuar momentos álgidos de la trama; los muy escasos ejemplos del periodo moderno se utilizan para marcar la excepcionalidad de determinados aspectos de la trama.

- La música original muestra una subdivisión interna similar a la de la preexistente. La música original diegética une ambas etapas, situando al espectador en épocas y géneros narrativos. En cuanto a la música original incidental el *Doctor Who* clásico se rige por melodías electrónicas que atienden al interés innovador de la BBC Radiophonic Workshop. Murray Gold supera este interés por hacer de la música electrónica la banda sonora de la ciencia ficción a favor de una música más sinfónica. La serie se está realizando en el s.XXI y esto tiene que quedar patente en todos sus aspectos. El discurso musical se ajusta a la renovación del elenco, las tramas más complejas, los vestuarios más elaborados y la una realización más sofisticada y energética. En la etapa moderna hay un argumento por temporada y uno por episodio (o episodios). Murray Gold refleja esto en la banda sonora. Existe un hilo conductor por temporada y también por cada historia individual. Hay discurso musical durante toda la narración. A su vez, realiza leitmotiv a cada protagonista. En el caso del Doctor, aunque sea el mismo personaje, cada reencarnación cuenta con un tema musical distinto. El último compositor, S. Akinola se despoja en parte del estilo sinfónico. Mantiene el leitmotiv, pero reduce el discurso musical a los momentos más relevantes.

El análisis confirma al discurso musical como una de las bases sobre la que se cimienta la innovación audiovisual y a *Doctor Who* como un referente en el discurso musical para la ficción seriada. Desde el inicio su vocación innovadora queda reflejada en la búsqueda experimental de nuevas músicas para acompañar el relato. Existe un arco musical que se sucede junto al arco argumental. La banda sonora participa al completo en la evolución de todas las temporadas y se ve determinada por las alteraciones de otros elementos.

Con estas conclusiones, queda patente que el método de análisis propuesto para examinar el discurso musical en la ficción seriada es factible. La banda sonora se ve determinada y determina las alteraciones de otros elementos: la producción, los guionistas, el presupuesto, el montaje. A lo que hay que añadir que cuanto más involucrados están los directores, creadores y guionistas en el discurso musical, más importancia se otorga al discurso musical. Desde que la primera productora de *Doctor Who* Verity Lambert marcara su interés por elaborar una sintonía impecable que destacara sobre las demás, los siguientes cambios de producción provocaron cambios en el discurso musical que benefician y perjudican a la serie hasta el punto de influir notablemente en la audiencia.

## **Bibliografía.**

- AGUILLERA, Christian, et al. (2013): *Historia del cine británico*. T&B eds. España.
- ALCALDE, Jesús (2007): *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos*. Fragua. Madrid.
- ARCOS, María de (2006): *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de cultura económica de España. Madrid.
- BARKER, Chris (2003): *Televisión, globalización e identidades culturales*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- BARTKOWIAK, Mathew (2010): *Sounds of the future: essays on music in science fiction film*. McFarland & Co Inc. Jefferson.
- BLANCO, Antonio (1996): *Televisión de culto*. Glenat.
- BOOTH, Paul (2013): *Doctor Who*. Intellect Books. Bristol.
- BOURDIEU, Pierre (2005): *Sobre la televisión*. Anagrama. Barcelona.
- BUTLER, David (2013): "The Work of Music in the Age of Steel: Themes, Leitmotifs and Stock Music in the New Doctor Who", en DONNELLY, Kevin; y, HAYWARD, Philip (Ed.), *Music in science fiction television: tuned to the future*. Routledge. Londres.
- CARLIN, Dan (1991): *Music in film and video productions*. Focal Press. Massachusetts.
- CHION, Michlel (1993): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós. Barcelona.
- CHION, Michel (1997): *La música en el cine*. Paidós. Barcelona.
- CHION, Michel (1999): *El sonido, música, cine, literatura*. Paidós. Barcelona.
- COCKERELL, Michael (1990): *La televisión inglesa y los primeros ministros*. Planeta. Barcelona.
- COLÓN PERALES, C., et al. (1997): *Historia y teoría de la música en el cine*. Alfar. Sevilla.
- DEAVILLE, James (2019): "Studying the Study of Television Music and Sound". *American Music*, 37(4), 400–418. <https://doi.org/10.5406/americanmusic.37.4.0400>
- DONNELLY, Kevin (2005): *The spectre of sound: music in film and television*. British Film Institute. Londres.
- GERANI, Gary. et al. (1983): *Fantastic Television*. Harmony. New York.
- HARPER, Graeme (2009): *Sound and music in film and visual media: an overview*. Continuum. Londres.
- HOWE, David; WALKER, Stephen (2004): *The television companion: the unofficial and unauthorised guide to Doctor Who*. Telos Publishing. Canterbury.
- LACK, Russell (1999): *La música en el cine*. Cátedra. Madrid.

- MARKS, Martin (1979): "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research". *Notes*, 36 (2), 282–325. <https://doi.org/10.2307/940186>
- MARTA, Carmen - TOVAR, Alejandro (2011): "Los Simpson, un fenómeno social con 20 años de permanencia en la programación televisiva", en *Revista Mediterránea de comunicación*, nº2, vol.1, pp. 125-139.
- MITTEL, James (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press. New York.
- OLARTE, Matilde (2005): *La música en los medios audiovisuales*. Plaza Universitaria. Salamanca.
- PASTOR, Doc (2016): *Doctor Who: el loco de la cabina. The golden years*. Dolmen. Palma de Mallorca.
- RICHARDS, Justin (2003): *Doctor Who: the legend, 40 years of time travel*. Random House. Nueva York.
- RODMAN, Ron (2010): *Tuning In: American Narrative Television Music*. Oxford University Press. Oxford.
- SÁNCHEZ-CASTILLO, Sebastián (2012): "Valores morales, empatía e identificación con los personajes de ficción. El universo representativo de *Cuéntame cómo pasó* (TVE)". *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 3, nº. 2, 83-110.
- SUPPER, Martin (2012): *Música electrónica y música con ordenador*. Alianza. Madrid.
- TELOTTE, J. P. (2003): *El cine de ciencia ficción*. Cambridge University Press.
- TORRE, Toni de la (2016): *Historia de las series de televisión*. Roca. Barcelona.
- TULLOCH, John; y ALVARADO, Manuel (1983): *Doctor Who. The unfolding text*. Macmillan. Nueva York.
- TULLOCH, John; y JENKINS, Henry (1995): *Science fiction audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*. Routledge. Londres.
- VV. AA. (Directores), BBC, y Bad Wolf Productions (Productores). (1963-1989, 2005-). *Doctor Who*. [Serie televisiva]. BBC, y Bad Wolf Productions.
- VANCOUR, Shawn (2019): "Foreword: Television Music Studies at the Crossroads". *American Music*, 37(4), 398–399. <https://doi.org/10.5406/americanmusic.37.4.0398>
- WALKER, John Albert (1993): *Arts TV: a History of Arts Television in Britain*. Indiana University Press. Bloomington.
- WISSNER, Reba (2019): "Archives and Sources for Television Music Studies: An Appraisal and Examination". *American Music*, 37(4), 419–434. <https://doi.org/10.5406/americanmusic.37.4.0419>