





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

"ULYSES Y EL *BLUEGRASS*, LA ODISEA NARRATIVA DE LA  
BANDA SONORA"

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR DE  
TITULACIÓN

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

PRESENTA

ANA LAURA BOLAÑOS CÁRDENAS

ASESOR: LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

DICIEMBRE DE 2004

A la *Universidad Nacional Autónoma de México* por ser la cuna de uno de mis grandes anhelos.

A *Juana Cárdenas* y *Javier Bolaños* por ser el pilar para la construcción de este sueño.

A *Bety, Myriam* y *Araceli* por ser parte importante en mi vida.

A *Ruben Rojas* por tu apoyo y compañía en todos los sentidos.

A *Sara Carmona* y *Naxhieli Martínez* por su amistad incondicional y compañía en este viaje.

A *Hugo Hernández* por sus valiosos consejos para el presente trabajo.

A *Lourdes López Alcaraz, Miguel Góngora, Laura Edith Bonilla* y *Graciela Zalce* por sus apreciables granitos de arena.

A mis compañeros del seminario con quienes comparto esta cerecita del pastel.

Y a todos aquellos que de manera directa o indirecta han colaborado en mi formación personal, académica y profesional.

Y por supuesto a *Waldo* y *Cleo* que interrumpieron mis jornadas de stress

**MIL GRACIAS**

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### CAPÍTULO 1.

##### LA MÚSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO 5

###### 1.1 Elementos de la narración cinematográfica 5

###### 1.2 La música como parte del lenguaje cinematográfico 11

###### 1.3 Utilización de la música para narrar una historia 16

###### 1.3.1 Uso expresivo de la música en el cine 16

###### 1.3.2 Funciones de la música en el cine 18

###### 1.3.3 Definición de música diegética y no diegética 23

#### CAPÍTULO 2

##### LA MÚSICA DE *O BROTHER WHERE ART THOU?* (¿DÓNDE ESTÁS HERMANO?) 28

###### 2.1 Características de la película *O Brother Where Art Thou?* 28

###### 2.2 Definición de banda sonora 30

###### 2.3 Características y composición de esta banda sonora 31

###### 2.3.1 Panorama histórico de la música de *O Brother Where Art Thou?* 32

###### 2.3.2 Características de los géneros musicales presentes en la banda sonora 34

###### 2.3.2.1 Bailando a ritmo country 34

###### 2.3.2.2 Un grito de esperanza: el gospel 35

###### 2.3.2.3 Un paseo por los campos del bluegrass 37

###### 2.4 Estructura de la banda sonora de *O Brother Where Art Thou?* 38

###### 2.4.1 Realizadores y participantes dentro del soundtrack 40

###### 2.4.2 Objetivo a lograr con la banda sonora 48

###### 2.4.3 Opiniones alrededor de la pertinencia de la banda sonora 51

<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>COMO NARRA LA MÚSICA DE <i>O BROTHER WHERE ART THOU?</i></b>	<b>54</b>
<b>3.1. Importancia de la banda sonora como elemento narrativo en <i>O Brother Where Art Thou?</i></b>	<b>54</b>
<b>3.2 Importancia del elemento musical dentro de la película</b>	<b>57</b>
<b>3.2.1 <i>O Brother Where Art Thou?</i> a nivel discurso</b>	<b>58</b>
<b>3.2.1.1 La música como elemento discursivo</b>	<b>60</b>
<b>3.2.2 <i>O Brother Where Art Thou?</i> a nivel historia</b>	<b>90</b>
<b>3.2.2.1 La música como elemento dentro de la historia</b>	<b>93</b>
<b>3.3 La música diegética y no diegética en <i>O Brother Where Art Thou?</i></b>	<b>95</b>
<b>3.3.1 Tiempo diegético de la música y de la película</b>	<b>96</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>101</b>
CONTENIDO EN CD	
CARPETAS:	* O BROTHER, WHERE ART THOU? SOUNDTRACK (ARCHIVO EN ZIP)
	* ULYSES Y EL BLUEGRASS LA ODISEA NARRATIVA DE LA BANDA SONORA
	* PORTADA E INDICE DEL TRABAJO

## INTRODUCCIÓN

El arribo del sonido al cine brindó la posibilidad de utilizar nuevos recursos expresivos y narrativos para evitar tomas a objetos innecesarios o las molestas inserciones de los diálogos entre escena y escena como hacia el cine mudo, y manifestarlos por medio de la palabra, los efectos de sonido, el silencio o la música.

Al igual que la imagen, el sonido es movimiento, por lo que mantenerlos alejados resultaba menos que impensable, de ahí que desde el surgimiento de los primeros proyectores de cine, se hiciera acompañar de algún elemento sonoro que hiciera fluida lo que la imagen decía. Primero fueron narradores que se encargaban de decir los diálogos, luego fueron los músicos que ambientaban las escenas y servían de acompañamiento musical.

Con el tiempo, la relación ha madurado y en la actualidad no hay producción cinematográfica que carezca de una banda sonora que le acompañe. Las posibilidades que ofrece la banda sonora a la hora de narrar una historia tienen que ver con comunicación de emociones y con una interpretación del mensaje por parte del espectador adecuada con la intención del director.

El presente trabajo pretende establecer la importancia que tiene un recurso como la banda sonora a la hora de narrar una historia y como elemento que nos permita situar la misma dentro de un espacio y tiempo propio a ella, en otras palabras como parte del universo diegético de la película.

Para lograrlo, hemos elegido *O Brother Where Art Thou?* (2000) una cinta que representa al cine contemporáneo de principios de siglo XXI, caracterizado por ser a veces irreverente y sarcástico con los sucesos que cuenta, propio también de la filmografía de los hermanos Joel y Ethan Coen.

Los hermanos Coen cuentan en su haber con 11 películas que son: *Blood Simple*, 1983 (Sangre Fácil), *Arizona Baby*, 1987, *Miller's Crossing*, 1990 (Muerte entre las flores), *Barton Fink*, 1991, *El gran salto*, 1994; *Fargo*, 1995; *The Big Lebowski*, 1998 (El gran Lebowski); *O Brother Where Art Thou?*, 2000 (¿Dónde estás hermano?), *The Barber: The man who wasn't*

*there*, 2001 (El hombre que nunca estuvo allí); *Intolerable cruelty*, 2003 (Crueldad Intolerable) y *The Ladykillers*, 2004.

La filmografía de esta dupla de directores-escritores se distingue por hacer alusión a épocas y lugares ajenos a ellos, los cuales son tratados de una manera muy singular y que poco a poco logran hacerlos propios. Sin duda alguna, *O Brother Where Art Thou?* sigue este parámetro bajo el cual representan un histórico poema griego ambientado en el sur de los Estados Unidos durante la década posterior a la crisis del 29.

Para lograr ambientar esta época, los hermanos Coen se valieron de distintos recursos siendo uno de los más importantes la banda sonora, en particular la música, minuciosamente seleccionada por el productor T- Bone Burnett de forma tal que representara lo más fielmente posible el deseo de los Coen por trasladarse a los campos de Mississippi de los años 30.

Establecer la importancia de la banda sonora como elemento narrativo, entonces, puede servir para entender que la música y los demás componentes sonoros también sirven para contar una historia, para saber que no es meramente un recurso decorativo.

La presente investigación no pretende establecer un panorama histórico de cómo ha sido utilizada la música en el cine, aunque se le echará un vistazo; sino vislumbrar cómo se puede utilizar un recurso como éste como elemento narrativo, pues de no existir sería impensable una historia como la de *O Brother Where Art Thou?*.

Cabe señalar que los estudios sobre la música como componente narrativo dentro de un filme son muy escasos, la mayoría de ellos sólo ocupan un capítulo dentro de inmensos libros que dan mayor importancia a la evolución histórica de la música en el cine y se encuentran en otro idioma, tal vez por ello, este trabajo pueda servir de referente para futuras investigaciones sobre el tema que permitan establecer cánones para la utilización de este recurso más allá del puro interés monetario que implica la producción de una buena banda sonora de un filme.

Aunque se mencionará la importancia que tienen elementos como los diálogos, los efectos sonoros y el silencio; centraremos nuestra atención en el papel de la música pues constituye una de las piezas más ricas en cuanto a

contenido temático para la película, mención a parte de su contribución a la cultura musical norteamericana.

*O Brother Where Art Thou?* como banda sonora resulta ser un ejemplo por demás representativo, no sólo a nivel de narratividad de la propia película, ya que como veremos, constituyó una gran aportación para el resurgimiento de un género musical, como el country, por muchos olvidado dentro de la nación norteamericana, de forma tal que trascendió las barreras que el propio filme le tenía impuestas.

Para entender el papel que juega la música dentro de la película a nivel narración, decidimos analizarlo desde el punto de vista del discurso y de la historia, donde identificaremos los elementos de ambos dentro de la cinta, para luego proceder a entender que función ejerce la música en ambos niveles de análisis. A nivel del discurso presentaremos un estudio minucioso de las letras de las canciones presentes en cada uno de los capítulos en que se estructura la cinta y ver su apropiación a la escena que se narra dentro del mismo, así como el motivo y la forma en que es empleada a propósito de cada una.

Mientras que a nivel de la historia, analizaremos como es tratado el tema musical dentro de la diegésis de la película, así como el por qué es utilizado como uno de los ejes rectores de la misma, para construir la totalidad del marco referencial que los hermanos Coen querían ofrecer al espectador.

Así las cosas, el reporte queda estructurado con un primer capítulo donde explicaremos de manera panorámica los elementos que constituyen una narración cinematográfica, propiamente de los niveles de análisis que nos interesa aplicar, el del discurso y el de la historia; el lenguaje cinematográfico y la importancia del sonido y particularmente la música dentro del mismo, donde veremos la evolución y trascendencia de la música dentro del género cinematográfico y su empleo dentro del mismo.

Estableceremos las funciones que ejerce la música dentro de una narración cinematográfica, como elemento expresivo y narrativo de la misma, a partir de una extrapolación de las funciones que cumple en la radio, así como la forma en que se trabaja la relación sonido e imagen.

Sentado que nos interesa conocer como la música sirve como componente para situar un determinado tiempo diegético dentro de la

película, definiremos por último los conceptos de música diegética y no diegética, que nos permitan establecer bajo que categoría quedaría incluida la banda sonora de *O Brother Where Art Thou?*

Para adentrarnos en el objeto de estudio, en el segundo capítulo conoceremos filmográfica y musicalmente la estructura de esta banda sonora, desde la composición y planeación del mismo, los géneros musicales utilizados y su historia, los participantes en su creación, las canciones y por supuesto, las críticas y aportaciones que surgieron a partir de la difusión de la película, de manera tal que nos permita entender porque es apropiada para ésta y la trascendencia que adquirió para el pueblo norteamericano más allá de la sala cinematográfica.

Por último, un tercer capítulo donde retomaremos los elementos planteados por los dos anteriores y analizaremos las implicaciones narrativas de la banda sonora, en particular de la música de *O Brother*, utilizando el método arriba mencionado de desmembrar la película en cada capítulo y buscar la correspondencia con la pieza musical manejada y el papel que ejerce para la estructuración del discurso; así como el tratamiento que se le da al tema musical dentro de la diegésis misma que nos faciliten entender hasta que punto resulta indispensable para construir el universo diegético y la narración de la película.

De esta manera buscamos sentar un precedente para nuevos estudios sobre la narratividad de la música dentro del género cinematográfico, que involucren un mayor rigor de análisis más allá de entender este elemento como accesorio decorativo y que permitan darle una lectura completa a una obra filmica donde la banda sonora resulta primordial para transmitir de manera efectiva el mensaje al espectador. Queda claro que de ahora en adelante, el asistir a una función de cine, ya no será lo mismo, la visión abrirá un espacio para la audición detallada de la película.

## 1.- LA MUSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO

### 1.1.-Elementos de la narración cinematográfica

Dentro de la naturaleza de los seres humanos está el dar cuenta de los sucesos que le acontecen, a fin de traspasar las barreras del tiempo. Todo hecho contado ya sea de forma oral, escrita o visualmente se vale de ciertos recursos que lo hacen más interesante y atractivo al receptor del mensaje. Este acto de contar historias es lo que se llama narración.

El estudio de lo narrativo se inicia en la antigüedad a través de los relatos orales y las reproducciones rupestres, con el desarrollo de la escritura, la narración se perfeccionó hasta contar historias por medio de la literatura; así, el cine producto de una concepción escrita –conformada por un guión- y en ocasiones apegada a una adaptación literaria, historias escritas que se traducen en imágenes en movimiento, también pueden estudiarse como una narración.

El estudio de la narración, corresponde a la narratología, la cual se ocupa analizar la historia o el contenido de una narración; o bien la forma en que se representa. En otras palabras va a estudiar el nivel de la historia y del discurso.

Toda narración cuenta una historia, un suceso real o ficticio que se encuentra ubicado en un espacio y tiempo determinado, con personajes que la protagonizan y por supuesto alguien que la cuenta, al conjunto de todos estos elementos se le denomina relato.

El análisis de la estructura narrativa de un relato debe abordarse desde dos niveles, el de la historia y el del discurso. Entiéndase como nivel de la historia, todo aquello que sirve al autor para recrear el mundo del relato, es la historia que se está contando y sus participantes. Por otro lado el nivel del discurso corresponde a la forma en que se cuenta la historia, el punto de vista desde el que se le aborda, así como el orden que ocupan cada uno de los elementos que la conforman.

Los componentes del nivel de la historia son:

- Los personajes.- Son los entes en los cuales recaen las acciones a desarrollar en un relato, para ello es necesario establecer sus características físicas y psicológicas para entender su manera de

actuar en una situación dada, así como sus posibles cambios. La caracterización resulta fundamental para lograr un mayor entendimiento con el lector/espectador.

- **Espacio.-** Son los lugares en donde se va a llevar a cabo la acción. Va a contribuir a desarrollar una atmósfera en torno al relato que haga más "real" lo que se cuenta ubicándolo en un escenario familiar o ficticio asequible al espectador.
- **Temporalidad.-** Existe en el relato un doble manejo del tiempo, por un lado el tiempo de la historia contada o tiempo diegético; y por otro lado el tiempo del relato, que se refiere al momento en que se cuenta y cuando el receptor recibe el texto. Ambas temporalidades se cruzan entre sí a lo largo de la narración.

Para que una historia logre captar la atención del público es necesario utilizar referentes que le sean familiares a éste, por lo que utilizarán dos tipos de referentes:

"El **referente último** del relato es el **mundo extratextual**, donde reside el correlato del contenido narrativo, que es el mundo de acción humano.

El **referente inmediato** es el **universo del discurso** que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas se proyecta como un **universo diegético** (mundo poblado de seres y objetos inscritos en un tiempo y espacio cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como historia narrada que se ubica dentro del universo diegético proyectado; nivel de realidad en el que actúan los personajes; mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones sólo posibles en ese mundo)<sup>1</sup>

La utilización de referentes familiares al público que se dirige la obra generará en éste un grado de identificación con lo que se le cuenta. Por otra parte, esos referentes del mundo humano al formar parte de una historia contada, se convierten en un universo ajeno a lo real y propio de la narración. Un mundo diegético que funciona y tiene razón de ser sólo a partir del relato. Es lo que constituye la diegésis.

---

<sup>1</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Ed. Siglo XXI/UNAM, 1998.

Entonces, tenemos que la diegésis es el tiempo, espacio y lo que se ubique dentro de ellos, donde se desarrolla la historia como tal, una temporalidad que difiere de la que transcurre mientras nos cuentan un suceso.

Este mundo proyectado en el relato nunca podrá ser real debido a la característica que tiene de ser contado, lo que quiere decir que aún cuando haga referencia a un suceso, al ser contado en un tiempo ajeno al que sucedió deja de ser real y se vuelve algo construido, por lo que el tiempo y el espacio se vuelven parte de la historia contada.

El concepto de diegésis, es indispensable para entender el papel que juega un elemento como el musical para construir un universo diegético alrededor de una historia, sin necesidad de mayores referentes gráficos que expliciten la época a la que se hace alusión.

Por lo que se refiere al nivel del discurso que se avoca a la forma en que nos es contada una historia hay que considerar los siguientes elementos:

- La voz narrativa.- O el narrador, que se encarga de contar la historia.

Lourdes López Alcaraz en su *Itinerario de las miradas* define al narrador como sigue: "El narrador es un mediador entre las entidades autor-lector pero, a pesar de que él organiza el discurso – y como tal se adjudica y determina su propio papel- no es el autor del relato"<sup>2</sup>

- Focalización: Dependiendo de la postura donde se encuentre el narrador al momento de contar los hechos.

Los narradores se clasifican dependiendo del punto de vista que adopten al contar la historia, ya sea como personaje dentro de la diegésis, o alguien externo que sólo observa el desarrollo de las acciones.

Los narradores clásicos tomados de la narrativa literaria son el omnisciente o externo y el personaje o interno. El primero cuenta la historia desde fuera, tiene la capacidad de leer lo pensamientos y sentimientos de

---

<sup>2</sup> López Alcaraz, Ma. De Lourdes. *Itinerario de las miradas*, México, ENEP Acatlán/UNAM, 2003, Pág. 20

los personajes por ello lo sabe todo, se narra en tercera persona. Por otro lado, el narrador interno o personaje es partícipe activo de la historia, ya sea contándola como protagonista de ella o bien como testigo, es una narración en primera persona. La autora antes citada nombra denomina estas categorías como narrador extradiegético e intradiegético, respectivamente y agrega dos más:

- AUTODIEGÉTICO es el narrador personaje principal. Es el héroe y además narra su propia vida [...]
- Es narrador METADIEGÉTICO, cuando está ubicado en una primera cadena de acontecimientos y narra otra historia espacio-temporal distinta que puede tener los mismos u otros personajes.”<sup>3</sup>

Quien cuenta la historia y el punto de vista desde donde lo hace no sólo sirve para conocer el relato como hecho contado, sino también influye en el carácter ideológico que se le quiere impregnar a un texto narrativo.

Precisamente esta variedad de ángulos y perspectivas para contar una historia nos brinda la posibilidad de encontrar los mismos textos pero dados desde una perspectiva diferente, que en el caso del cine, casi siempre es la del director.

Dentro de un filme, el narrador juega un papel trascendental para conocer la historia, ya sea como personaje que nos relata sus vivencias o bien como alguien ajeno que pese a carecer de presencia física, gracias al lenguaje cinematográfico puede hacerse presente con la variedad de recursos que hay para retratar en imagen un suceso en particular, los que explicaremos en el inciso siguiente.

El último elemento del nivel discursivo a considerar, tiene que ver con:

- El orden.- Es decir, la disposición temporal de secuencias en que se van narrando los hechos dentro de la historia.

Este componente fragmenta la forma en que se organizan los elementos del relato, llámese personajes, espacios y tiempos, para producir una estructura narrativa distinta de alguna anterior.

---

<sup>3</sup> López Alcaraz, Ma. De Lourdes. *Ibidem*, Pág. 21

“Las cuatro estructuras narrativas clásicas son:

- LINEAL: Los acontecimientos suceden de manera cronológica, sin ninguna alteración. Se trata de una construcción que permite crear un interés de manera creciente, en la que el espectador encontrará siempre que los acontecimientos por venir son más atractivos que los ya transcurridos.
- CIRCULAR: La acción inicia en una escena muy cercana al final (generalmente climática), para dar paso a un gran y único recuerdo, en el que de manera cronológica se reconstruirán los hechos hasta llegar a la escena con la que arrancó el discurso, para presentar el clímax y el final.
- ESPIRAL: Como en la anterior, inicia en una escena muy cercana al final (generalmente climática), para dar paso a una serie de recuerdos concéntricos y cronológicos –del más lejano al más cercano–, que regresan siempre a la misma escena inicial –que también debe ir avanzando– para finalmente presentar el clímax y el final.
- ZIGZAG: Es una construcción totalmente caótica, en la que no hay ninguna convención preestablecida de tiempo. Puede iniciar de manera cronológica, para luego retroceder o avanzar a criterio del creador, o iniciar por el final y regresar con el orden y lógica que internamente se le quiera marcar<sup>4</sup>

El uso de cualquiera de ellas, provocará que un tema sea abordado en una película de distintas formas y que el mensaje en consecuencia, pueda ser bien o mal planteado.

Cabe aclarar que aunque el estudio de la estructura narrativa de una película es uno de los ejes rectores de la teoría narratológica y de este trabajo, otro aspecto no hay que dejar de lado es la dramaticidad de un relato necesario para despertar las emociones del espectador.

Siguiendo el tradicional paradigma aristotélico una historia se estructura con un planteamiento, un desarrollo y una conclusión.

“El primer acto, planteamiento, inicio o exposición, es donde se traza la historia, se establece al protagonista con su conflicto y surge un cuestionamiento. El segundo acto, el desarrollo o nudo, representa el problema en el que el personaje se involucra y participa, es donde se trabaja la tensión del personaje y los obstáculos a los que se enfrenta. El tercer acto, final o desenlace es donde el personaje intenta resolver sus conflictos, el antagonista no se lo permite y se alcanza el clímax; el desenlace puede tener un final positivo o negativo, aceptable o no aceptable, pero finalmente alcanza una solución.

Todo drama como conflicto que se crea a partir de un deseo del personaje y los obstáculos para lograrlo, produce una tensión dramática. En la medida en que transcurre la historia, la tensión

---

<sup>4</sup> Hernández Martínez, Hugo. *CD-ROM Interdiscursividad: cine, literatura e historia*. México, ENEP Acatlán /UNAM, 2004, Módulo 3

dramática debe aumentar hasta alcanzar el clímax. Es el punto culminante en emoción, en dramatismo, en intensidad<sup>5</sup>

Lo narrativo en conjunto con el dramatismo, le brindan al relato la estructura completa que nos permite conocer no sólo el contenido de la historia y el cómo se cuenta, sino además los recursos que se utilizarán en un momento dado para representar una historia, elementos que en el caso del cine le fueron brindados por el lenguaje cinematográfico.

---

<sup>5</sup> Vidrio, Martha. *Escribir para cine*. México, Ed. CUCSH- Universidad de Guadalajara, 1997, pag. 31

## 1.2 LA MÚSICA COMO PARTE DEL LENGUAJE CINEMATográfico

El llamado lenguaje cinematográfico son los recursos de los que se vale el cine para llevar a cabo y representar una estructura narrativa determinada, un lenguaje que podríamos afirmar surgió de las necesidades comerciales de atraer a un público que comenzaba a fastidiarse de las imágenes cotidianas retratadas por el cinematógrafo y que sin embargo era ávido consumidor de las funciones cinematográficas.

La materia prima del lenguaje cinematográfico es la imagen filmica como representación de una realidad, una imagen cuya característica principal es el movimiento.

El lenguaje cinematográfico en conjunto con la estructura narrativa sirve para llevar a la pantalla la historia que se pretende contar, para ello se vale de los siguientes recursos:

- El sonido
- Los encuadres
- Los movimientos de cámara
- El montaje
- La fotografía
- Los efectos especiales
- La dirección de arte

La incorporación de cada uno de estos elementos le dio la posibilidad al cine de formar y consolidar una industria y brindar al público no una versión teatral llevada a la pantalla grande, se establecieron las historias para los grandes públicos que vieron en el cine una vía de escape a la rutina diaria.

Cada uno de estos elementos del lenguaje trajo consigo una gran aportación para el desarrollo de la industria cinematográfica tal y como la conocemos hoy en día.

Sin embargo, la aportación hecha por el sonido, fue una de las más importantes, en primera porque el cine pasó de ser mudo a ser sonoro, la gente podía escuchar a los actores, lo que necesariamente afectó los parámetros hasta entonces existentes para realizar el cine, porque de ahí en adelante todo tendría sonido.

Roman Gubern señala estas aportaciones que realizó el sonido al cine:

- 1.- El sonido facilitaba la continuidad y la fluidez narrativas, al eliminar los rótulos escritos intercalados.
- 2.- Permitía una gran economía de planos, al poder representar elementos ausentes del encuadre por su sonido en off, sin necesidad de visualizarlos.
- 3.- Desplazaba el protagonismo del plano, pieza del montaje clave y base del ritmo en los sintagmas mudos, hacia el protagonismo de la escena, definida por una mayor cohesión espacio-temporal y por una continuidad más sólida, sostenida por la actuación y diálogos de los actores, así como por los movimientos de cámara para seguirlos (origen del plano secuencia sonoro)
- 4.- Permitía la introducción de un narrador oral (en primera o en tercera persona) mediante su voz en off.
- 5.- Aportaba una valoración dramática del silencio, que era propiamente inexistente cuando el cine era mudo.
- 6.- Introducía un rico universo acústico de los ruidos, no sólo en función mimética sino también dramática y expresiva.<sup>6</sup>

La música se utilizó desde los inicios del cine como acompañamiento, se contrataban orquestas para llamar la atención del público, las cuáles permanecían fuera de las salas de proyección. Poco tiempo después las orquestas o músicos ingresaron a las salas para acompañar las proyecciones y animarlas, herencia que le viene del teatro de los siglos XV y XVI donde a manera de prelude se presentaba un concierto que servía para poner a flor de piel los sentimientos que se deseaba despertar en el espectador con la puesta en escena; o bien de la ópera romántica donde se utiliza la música no sólo para despertar sentimientos, sino además para identificar personajes o situaciones, de ahí viene lo que se conoce como *leitmotiv*, término acuñado por Ricardo Wagner.

Al inicio, la música ambiental no era tan importante, bien podría ser interpretada por un solista de piano o una gran orquesta, con el paso del tiempo y el advenimiento de grandes producciones cinematográficas, se hizo necesario incluir la partitura a tocar por la orquesta durante la proyección. Camilla Saint Saëns en 1908, compuso la que se considera la primera partitura musical del cine para *El Asesinato del Duque de Guisa* (*The Assassination of the Duke de Guise*), dirigida por Charles de Bary.

---

<sup>6</sup> Fernandez Diez Federico y Martínez Abadía José. *Manual Básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, España, Ed. Paidós, 1999, p.194

Obviamente al ser la música en este primer momento un acompañamiento musical, no existía una sincronización entre la imagen y el sonido, lo que en ocasiones llegaba a crear confusión y distracción en el público presente. Por ende se implementaron "reglas" o mejor dicho cánones dentro de las películas para utilizar los mismos recursos musicales para representar una misma situación de ahí que para simbolizar una boda se utilizará *La Marcha Nupcial* de Mendelshonn, por ejemplo.

Durante el cine mudo, la música sirvió para esconder los molestos ruidos del proyector de la cinta, pero a la vez realzar los estados de ánimo de los personajes de la cinta y la escena en sí, extrapolando esas emociones al espectador para que éste saliera al final de la proyección con la sensación de una experiencia vivida intensamente, sensación que Henry Agel y Bela Balazs atinaron en nombrar el poder de crear una "tercera dimensión"<sup>7</sup>

"Cuando el espectador oye la música no se da cuenta de que las imágenes en blanco y negro son sólo bidimensionales y carecen de verdadera profundidad. El espectador las acepta como imágenes reales de la vida. Pero en el momento en que estas imágenes enmudecen se ven planas, como un movimiento de sombras sin vida"<sup>8</sup>

Por su parte Bela Bazals argumenta:

"La música de film no sólo cumple una misión artística, sino que además da a las imágenes una expresión natural y viva, les da atmósfera y les confiere una tercera dimensión"<sup>9</sup>

El sonido y en particular la música le brindó al cine la posibilidad de hacer más real la experiencia cinematográfica, de tal forma que el cinéfilo se viera se viera representado en la pantalla, tal como es, con sonido e imagen en movimiento.

Si bien en el cine mudo, la novedad de la utilización del sonido y la música en las películas resultó un éxito, por la atracción que generó en la gente, con el arribo de un cine totalmente sonoro, la función emotiva y creadora de dimensiones espaciales temporales no se perdió, por el contrario tomó más fuerza con el uso de los argumentos hablados; aunque quedo relegada en algunas películas a instantes dentro de ellas.

---

<sup>7</sup> AGEL, Henry y Genevieve Agel. *Cit. post.* Vega Escalante Carlos. *Influencia de la música de cine sobre el espectador*. México, Tesis de licenciatura UNAM FCPyS, 1983, pág. 130

<sup>8</sup> AGEL, Henry. *Op. Cit.*, Pág. 130

<sup>9</sup> BALASZ, Bela. *Cit. Post.* Vega Escalante Carlos. *Influencia de la música de cine sobre el espectador*, México, Tesis de licenciatura UNAM FCPyS, 1983, pág. 131.

La primera película sonora fue *El cantante de Jazz* (1927) de Alan Crossland. A nivel mundial los primeros filmes en incorporar el sonido a sus historias fueron *Chantage* de Alfred Hitchcock en Gran Bretaña, *El ángel azul* de Joseph Von Sternberg en Alemania, en Francia *Bajo los Techos de París* de Rene Clair, *La sangre del poeta* de Jean Cocteau y la *Edad de oro* de Buñuel y Dalí. En México la primera película sonora fue *Santa*, adaptación de la novela de Federico Gamboa.

A partir del éxito alcanzado por *El cantante de Jazz*, todas la producciones incorporaron el elemento sonoro en sus películas, tal fue el auge que surgieron géneros donde el elemento musical era el eje rector de las mismas.

En un principio la música que mayormente se utilizaba fueron las obras clásicas de grandes compositores, esto a razón de que con la novedad del cine sonoro hubo la necesidad de tomar ejemplos de las óperas o bien realizar adaptaciones literarias, las cuales obligadas a no salirse del parámetro cultural, se valieron de un acompañamiento musical que fuera acorde a la historia, esto sin mencionar el interés que se tuvo en principio de volver el cine un entretenimiento culto.<sup>10</sup> Dentro de los compositores a lo que se recurrió fueron Wagner, Tchikowski y Puccini.

Posteriormente la música cinematográfica se alimentó de un género popular como el jazz en los 50 para comenzar a crear sus propias líneas melódicas. Para la siguiente década se popularizó "las canciones tema", fue entonces cuando la producción musical dentro del cine se comenzó a utilizar con vía alterna de mercadotecnia y de ayuda económica. En los 70 se da un resurgimiento de la música clásica con tintes dramáticos; y los últimos tiempos la música de cine se caracteriza por las combinaciones entre lo clásico y lo moderno, en especial lo electrónico, que le han brindado un mayor campo de expresión, con posiblemente una menor inversión de recursos.

La evolución que ha tenido la música dentro del cine, generó que ya no se recurra a las tradicionales muestras sinfónicas para ilustrar los hechos, en la actualidad la evolución ha sido tal que se compone música especial para

---

<sup>10</sup> Vid, CHION, Michel.

una película o bien se hacen arreglos nuevos a lo tradicional. Esto se podría explicar bajo dos argumentos, uno económico y uno de tipo ideológico, el primero porque los productores han visto que la inclusión de una buena banda sonora que acompañe al filme puede ser más redituable que la película por sí misma; y en una segunda instancia, porque de la música que se utilice en un filme y de su aportación narrativa dependerá el que la historia se acerque o no a una realidad asequible al espectador.

Es precisamente esta aportación que hace la música dentro del discurso narrativo audiovisual y propiamente dentro del cine, la que analizaremos líneas abajo, para entender hasta que punto se convierte en un punto importante a la hora de contar una historia y su función más allá del acompañamiento.

### 1.3.- UTILIZACION DE LA MUSICA PARA NARRAR UNA HISTORIA.

#### 1.3.1.-Uso expresivo de la música en el cine

El uso de la música antes que fin comercial o para cubrir una carencia, le dio al cine la posibilidad de despertar emociones en el espectador, tal como lo hacía en el teatro o en la radio. La música tiene la capacidad de poner a flor de piel los sentimientos o bien darle realce a una acción que de otra manera no tendría efecto sin este elemento, es casi imposible imaginar una escena de terror sin la tradicional música de suspenso, de intriga, de peligro, la emoción para el espectador no sería la misma.

Esta facultad de la música para despertar emociones tiene un origen de índole psicológico relacionado estrechamente con la identificación y proyección de los oyentes a través de los sonidos armónicos de una melodía, estados anímicos que se encuentran en la psique humana y que al ser planteados en un film los hacen asequibles al espectador al crear un vínculo de planteamiento de uno mismo en lo que se está viendo.

Carlos Vega en *Influencia de la música de cine sobre el espectador* parafrasea a Edgar Morin al respecto:

"Morin menciona a la música como uno de los elementos que más características del proceso de proyección- identificación tiene. Cita que la música es onestesia por su propia naturaleza, o sea materia afectiva en movimiento. << Envuelve, embete el alma, determina el tono afectivo, subraya la emoción y la acción>>. Música es movimiento y el movimiento, como lo señala Morin, es el alma del cine"<sup>11</sup>

Combinados el elemento visual y musical, el impacto psicológico tendrá mayor penetración y permanencia en la memoria del espectador; sin necesidad de adentrarnos demasiado en el terreno de la psicología de la imagen y la identificación, podemos afirmar que lo visual y lo musical en un filme permiten un grado de identidad que entra en contacto directo con la psique del espectador. "La película se convierte en un espejo (término propuesto por el psicoanalista francés Jacques Lacan que se apropió para el cine Christian Metz) de nuestras propias experiencias acumuladas."<sup>12</sup>

Diversos teóricos han tratado de abordar la importancia que tiene la música dentro de la cinematografía, Theodor Adorno, Michel Chion, Edgar Morin, por mencionar algunos, sin embargo, la mayoría se han enfrentado a

---

<sup>11</sup> *Ibidem*. Pág. 130

la disyuntiva de colocar la imagen por encima de la música, como su comparsa, como su igual o como inferior a ella.

Ejemplo de esta polémica podríamos mencionar uno de los casos más claros, el de Michel Chion quien incluso llegó a afirmar la inexistencia de la banda sonora:

“Según Chion, los elementos sonoros de un film se van analizando y distribuyendo inmediatamente en la percepción del espectador según la relación que mantiene con lo que ve. Y a partir de esta <<orientación inmediata>> de la percepción sonora, ciertos elementos pueden quedar <<avalados>> en la falsa profundidad de la imagen o remitidos a la periferia del campo, mientras que otros – principalmente la música y las voces de comentarios – pueden dirigirse hacia otro lugar, imaginario, comparable a un *proscenium*”<sup>13</sup>

Pese a que la música como arte puede existir de manera independiente a cualquier imagen, cuando se le integra como parte de ella, queda claro que no se pueden independizar una de otra, el lenguaje propio de la música y el cinematográfico se unen para crear un nuevo discurso y por ende una intencionalidad distinta.

Este último argumento tal vez pueda entrar en contraposición con el uso y la importancia que alcanzan las bandas sonoras, en específico la música de una determinada película, hoy en día; ya que, en la actualidad una banda sonora se construye en específico para cierto filme y en otras ocasiones se utiliza música de carácter comercial que no necesariamente tiene que ver con la historia, pero que las hacen adecuarse y entrar en ella con fines comerciales.

Además de la capacidad de estimular estados de ánimo, una pieza musical puede evocar aspectos de nuestra realidad que no precisamente son una copia fiel de ésta, es decir, la imitan. De ahí, que cierto tipo de líneas melódicas nos evoquen paisajes, climas, imágenes mentales determinadas ya sea por asociación, por vivencias personales y que se nos representen al escuchar una música determinada.

Ambos elementos, el imitativo y el afectivo de la música le brindan a la imagen fílmica la posibilidad de hacer más objetiva la representación que se

---

<sup>12</sup> RUSSELL, Lack. La música en el cine, España, Ediciones Cátedra, 1997 pág. 91-92

<sup>13</sup> AUMONT, J. y M. Marie. Análisis del film, España, Ed. Paidós, 1990, pág. 207

pretende dar, el aspecto emotivo explotado fundamentalmente mediante los diálogos de los personajes combinado con una música *ad hoc*, le dan una intencionalidad distinta y una emoción a la acción que muchas veces no dan las palabras, por resultar demasiado planas.

"El sonido puede encauzar nuestra atención de forma específica dentro de la imagen, dirigiendo la lectura de los puntos de interés: nos indica lo que debemos mirar. La pista sonora de algún elemento visual puede anticipar ese elemento y dirigir hacia él nuestra atención. La banda sonora puede aclarar hechos de la imagen, contradecirlos o hacerlos ambiguos. En cualquier caso, la banda sonora puede y debe entablar siempre una relación activa con la banda de la imagen"<sup>14</sup>

Queda claro, que ambos elementos visual y musical, le brindan a las producciones audiovisuales y cinematográficas un recurso de lectura adicional para comprender la obra del director, la cual se puede lograr en conjunción con todos los elementos como el montaje, la fotografía, la escenografía, etc., que constituyen un todo integrado en el filme.

### 1.3.2.-Funciones de la música en el cine

El papel que juega el aspecto musical en la vida de los seres humanos, ha resultado trascendental, no sólo en los medios de comunicación y las bellas artes, también en su vida diaria.

"En épocas remotas existía el mito del poder de la música sobre los hombres y su eficacia contra los malos espíritus [...] en el Antiguo Testamento se habla del poder sobrenatural de la música [...] que derrumbó las murallas de Jericó.

Los griegos atribuyeron a la música la cualidad de influir moralmente sobre las personas. [...]Para Platón la música educaría a los jóvenes en la belleza y la armonía."<sup>15</sup>

Hay quienes le atribuyen por su capacidad expresiva, el poder de brindar un placer de tipo celestial:

"Leopoldo Stokowski en *Música para todos nosotros* escribe: <<La música tiene una parte más elevada en la cual los ritmos, melodías y sus contrastes respectivos, armonías y timbres, son algunos de sus elementos de expresión. Estos pueden procurarnos un placer infinito por sí solos. Pero por encima de ellos puede haber todavía una más elevada esfera

<sup>14</sup> Fernández Díez, Federico. *Op.cit.* pág. 194.

<sup>15</sup> Beltrán Moner, Rafael. *Ambientación musical*. España, Centro de Formación Radiotelevisión española, 1991, pág.19.

de sentimiento, imaginación, intuición y emoción ; una tranquilidad celestial y una violenta y abrumadora agitación; un humor, capricho o éxtasis embriagador; una esfera de revelación divina en la que los cielos parecen abrirse y en el cual percibimos una visión ardiente>>"<sup>16</sup>

Para Beethoven: "la música nos transporta a un mundo superior, donde el alma siente un placer inefable"<sup>17</sup>. Nietzsche y Schopenhauer, señala Russell Lack en *La música en el cine* "creían que la música daba acceso a un reino de conocimiento primordial, intuitivo, inalcanzable a través de cualquier otra forma artística [...]"<sup>18</sup>

Cualquiera que sea la función queda claro que la música representa un vehículo de expresión que trasciende más allá de lo superficial de los propios sentidos.

El acto de escuchar música, implica un de juego psicologías individuales, que se manifiestan en representaciones particulares a partir de una pieza musical y por ende distintas percepciones acerca de su importancia y su valor.

En consecuencia, la música no podía ser excluida de los medios de comunicación y las bellas artes, la radio y el teatro, quienes respectivamente, se valieron del recurso musical para trascender más allá de la palabra, para captar la atención de los públicos y para expresar emociones.

Al ser herencia del teatro y la radio, la ambientación musical dentro del cine se rige sino por todos los parámetros bajo los cuales se utiliza y funciona la música en ellos, si por algunos. Así pues, estableciendo una relación colateral con el cine, estás son las funciones que funge la música en la radio:

- Función gramatical; es decir sirve como signo de puntuación, y se realiza mediante las cortinas, las ráfagas o los puentes musicales. Obviamente la intención es brindar un espacio de pausa entre una idea u otra.

---

<sup>16</sup> STOKOWSKI, Leopoldo. Cit. Post. Beltrán Moner Rafael. Ambientación musical, pág. 19

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> RUSSELL, Lack. *Op.Cit.*, pág.89

- Función descriptiva; cuando la música sirve para contextualizar en un espacio determinado una acción, es por medio de ella que podemos situar un paisaje o lugar determinado.
- Función expresiva; con ella se crean climas, se describen emociones o se exaltan, para crear una atmósfera apropiada a lo que se está narrando, en pocas palabras, manipula las emociones al servicio de la narración.

La generalidad de los autores que han establecido una tipología de las funciones de la música en la radio contempla las funciones antes mencionadas; sin embargo añaden algunas otras que varían de autor a autor.

Mario Kaplum en *Producción de programas de radio. El guión-realización* menciona como otras dos funciones, la reflexiva, como aquella que le permite al oyente recordar y como tal reflexionar lo hasta entonces escuchado; y por otro lado, la función ambiental, que es aquella proveniente de la fuente directa a la que hacemos alusión, es decir un sonido ambiente.

Por otro lado, Ricardo M. Haye en *Hacia una nueva radio* menciona además la función complementaria o de refuerzo, la que define como aquella que complementa o perfecciona un mensaje, la que resalta; y por otro la función comunicante, la cual al ser utilizada remite a la canción como tal, a su mensaje intrínseco.

Lidia Castañeda en *La imagen radiofónica* añade la función narrativa de la música como aquella que sirve para anticipar los acontecimientos antes que el discurso sonoro, así como refuerzo de las acciones o situaciones que plantea la historia. Por otro lado, la función rítmica, que añade ritmo a las acciones.

Por último, Fernando Curiel en *La Telaraña Magnética* añade una función histórica, que remite a un tiempo específico y para lo que se usa un tema que aluda a la época en cuestión; una función dramática y una función narrativa. Precisamente está última clasificación podrían englobarse en la función expresiva, en lo que se refiere al dramatismo y el aspecto histórico en una función semejante a lo descriptivo.

Tal es la cuestión, que esta tipología de funciones aplicados a la música dentro de la radio; bien pueden trasladarse sin problemas a la función que cumple dentro del cine; aunque cabe aclarar que no se pueden aplicar de forma tajante, debido a que en un soporte como la radio, no se cuenta con el recurso de la imagen para reforzar el mensaje; caso contrario al cine. En la radio, la música, los efectos, la palabra constituyen el universo y material de trabajo para poder transmitir una información; mientras que en el cine, la música y cualquier otro elemento sonoro sirve para darle otro sentido o lectura a una información visual.

Así pues, la música dentro del cine:

- Sirve de signo de puntuación cuando llena los espacios dentro del filme carentes de contenido narrativo y su función es la de establecer una pausa en la historia entre escena y escena.

- Describe y expresa cuando crea atmósferas de tiempo y espacio acordes a la historia que se narra, independientemente de la imagen; así como cuando nos ayuda a entender más el carácter psicológico de los personajes, aspectos que no se presentan en los diálogos ni en la imagen de manera explícita.

- Refuerza una idea, cuando la música nos brinda información sobre la escena que la hace más intensa, como se da en las escenas de suspenso. Comunica cuando el uso de una canción específica nos brinda de por sí un mensaje, es lo que se denomina el *leitmotiv*, canciones que hacen referencia a personajes o situaciones, sin necesidad expresa de que se les vea en la pantalla. Ejemplo de ello son célebres los *leitmotiv* utilizados en la película *Tiburón* de Steven Spielberg, donde la música nos anuncia el peligro mucho antes de que veamos al escualo; otro ejemplo lo podemos observar en el *Ciudadano Kane*, donde encontramos dos canciones características del personaje compuestas por Bernard Herrman, donde se hace referencia al poder que Kane posee y otra al dilema en torno al cual gira la trama.

- Le da ritmo cuando anima una acción que por sí sola sería emocionante, pero que gracias a la música la emoción se transmite hacia el espectador. Esta función bien podría englobarse en la de reforzamiento porque también ejerce ese papel. Podemos encontrar numerosos ejemplos en las películas de acción, donde se presente alguna persecución, siempre

existe un ritmo musical que nos transmite de manera alterna a la imagen, el aceleramiento e incluso el volumen de la acción.

- Y por último, cumple una función narrativa que engloba a todas las demás porque finalmente todas sirven para estructurar la narración del filme. En primera instancia la música da continuidad a la historia, esto mediante la utilización del montaje el cual estructura las escenas de acuerdo a un guión, es común que el montaje sonoro y visual se haga en mutua colaboración para darle un mismo sentido. El montaje audiovisual le brinda a la película la posibilidad de seguir un mismo parámetro en cuanto a ritmo se refiere y lógica narrativa, de tal forma que sirva de hilo de conductor para el flujo correcto de historia; donde la música puede fungir como parámetro para establecer el inicio, el fin o el paso de una escena a otra (función gramatical).

La pieza clave del montaje audiovisual estriba en la sincronización entre ambos elementos, tomando como base su característica común: el movimiento. Música e imagen deberán corresponder en el sentido del mensaje que se pretenda dar, de tal forma que ambas se podrán interpretar a partir de su unión y no de manera independiente, deben construir un mismo discurso filmico, de tal forma que la coincidencia en el tiempo debe ser cuidada hasta el último detalle.

Sergei Eisenstein fue de los pioneros en utilizar el recurso narrativo del montaje para estructurar sus historias, y en colaboración con Prokofiev lograron construir un método para combinar el elemento visual con el sonoro con un fin dramático.

"El sistema que seguía Eisenstein era, lograr primero, una perfecta sincronización aun fuera del interés artístico: una sincronización pura de hechos y de ella partía hacia una ordenación más amplia de combinaciones muchas veces sincopadas.

El segundo paso era organizar una 'línea musical' tanto en la música como en la imagen. Eisenstein señala que los cambios tonales en la melodía, en la imagen se pueden manifestar por un elemento visual que en algún caso, puede ser el color.

Para Eisenstein la sincronización en un montaje sonoro-visual, puede ser 'natural', métrica, rítmica, melódica, y tonal, y puede cumplir todas estas virtudes o ser una combinación de ellas"<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Vega Escalante, Carlos. *Op. Cit.* Pág. 88

Eisenstein tomaba como parámetros para lograr la composición audiovisual desde cuatro correspondencias:

- Lineal.- de acuerdo a la líneas figurativas de la imagen.
- Tonal.- de acuerdo a la pesadez del principio de las escenas.
- Espacial.- de acuerdo a las perspectivas y ángulos de la toma.
- Dramático-sustancial.- de acuerdo a la psicología de la escena.<sup>20</sup>

La intención que perseguían Eisenstein y Prokofiev era en todo momento lograr que ambos lenguajes auditivo y visual se integraran en un todo artístico, algo plástico, encontrar en la música la imagen correspondiente y viceversa.

“Luigi Chiarini señala que todas las obras de arte, sean ellas musicales, pictóricas, poéticas, etc. Se fundan en una imagen que se refiere a nuestras experiencias sensibles; visuales, auditivas, o incluso a su combinación, pero que es siempre realización exterior de un fantasma interior y del sentimiento que lo anima y no una reproducción de la realidad”<sup>21</sup>

### 1.3.3.-Definición de música diegética y no diegética

Dentro de la música cinematográfica podemos encontrar diversas variantes, Julio Diamante en *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*. Señala, la música de fondo, las canciones y temas musicales en películas no musicales y la música en los *films* musicales. La música de fondo es aquella que se utiliza como respaldo escenográfico a un acontecimiento, ya sea para contextualizar reforzarlo, diferenciar o como punto de unión con otro que le sigue.

Las canciones y temas musicales de películas no musicales se refieren a todos aquellos temas, en su mayoría leitmotiv que sirven para identificar la historia o el personaje de ésta e incluso la película completa. Ejemplo de ello podríamos mencionar *Lo que el viento se llevó* (1939) de Victor Flemming y cuya banda sonora fue realizada por el ya célebre Max Steiner.

---

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Idem.*

Por otro lado está la música de las películas musicales, que como su nombre lo indica son aquellas películas en las cuales la música es el eje rector y personaje central, la historia es contada a través de canciones; ejemplo de este tipo de películas tenemos un sinnúmero: *el Cantante de Jazz* de Alan Crossland, *La calle 42* de Lloyd Bacon, *Cantando bajo la lluvia* de Arthur Freed, etc.

Sin embargo, es preciso aclarar que está y cualquier tipología del uso de la música en el cine se refiere al papel desempeñado de ésta dentro de la historia, a su utilización dentro o fuera de la narración.

Como lo planteamos anteriormente, una película cuenta una historia, dónde interactúan personajes, espacios, tiempos, objetos, todos ellos elementos de un universo que aunque toma como referente el mundo real, no pertenecen a él; por el contrario, son miembros activos del universo diegético, cuya característica principal y única es que para existir sólo puede ser a través de un hecho contado.

Cuando se narra una historia en la literatura, el cine o cualquier otro medio, se hace necesario brindar al receptor los elementos sobre los cuáles se construirá la historia, es decir, una ubicación geográfico-temporal, las características de los personajes y el cómo de la interacción de éstos. En un medio como es el cinematográfico, se cuenta con una gran cantidad de elementos que nos permiten construir y entender el universo diegético en el cual se encuentra inscrita la historia, siendo fundamental la imagen.

Como hemos analizado, dentro de una obra filmica, pese a que el elemento visual es importante, no constituye el eje central, sobre el cual recae la responsabilidad de construir ese universo diegético de la historia de una película. Como ya señalamos, las aportaciones heredadas por el lenguaje cinematográfico, entiéndase dirección de arte, color, montaje, efectos especiales, movimientos de cámara, etc., auxilian y colaboran directamente con la imagen para contar una historia lo más cercana a un referente cercano al espectador, mediante la construcción de un discurso fílmico lo más objetivo posible.

El sonido, constituye uno de los elementos que en conjunción con las demás contribuciones del lenguaje cinematográfico, le ha ofrecido al cine la posibilidad de agregar un aspecto esencial para construir de manera más

fidedigna un espacio reconocible, perceptible; y sobre todo audible al espectador. La música como parte de los componentes del sonido, ya hemos visto que es capaz no sólo de servir de telón de fondo donde incrustar las imágenes cinematográficas, sino además la de resaltar, motivar afectivamente, describir espacios, trasladarnos a lugares, establecer ritmos; y sobre todo ser miembro activo de la narración, al constituirse como elemento activo de ésta.

“... si la música 'hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente', se debe precisamente a que es 'un instrumento adicional para expresar el tono afectivo'. Para Morin, la música, por su capacidad para introducir o dilatar la emotividad y la afectividad en el cine, es el elemento que puede consolidar la verosimilitud del filme. Su consistencia afectiva hace posible su apariencia de realidad: <<Debido a que da un suplemento de vida subjetiva, fortifica la vida real, la verdad convincente, objetiva de las imágenes del film. La música, movimiento del alma, ilustra la gran ley del movimiento. Música y movimiento, que son el alma de la participación afectiva, ilustran la gran ley de la participación: el alma da la carne y el cuerpo, la participación afectiva convierte la objetividad en presencia objetiva>><sup>22</sup>

La música dentro de una obra fílmica puede ser diegética o no diegética, lo que a simple vista, nos indicaría que una se encuentra inmersa dentro de la diegésis que plantea la historia y la otra está fuera de ella. No obstante, aunque el argumento es en parte cierto, veamos algunas variantes respecto a esta distinción.

Michel Chion, alude al respecto, en *La música en el cine* que esta distinción puede prestarse a confusión desde el uso mismo del término de diegésis, por lo que designa a la música diegética como <<música de pantalla>>, aquella que proviene de una fuente directa presentada en la acción fílmica; y por otro lado, la música no diegética o <<música de fondo>>, como aquella que no se encuentra físicamente dentro de la acción pero la percibimos como parte de ella porque la acompaña.

David Bordwell y Kristin Thompson citados por Robert Stam en *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, añade a los ya mencionados, que denomina

---

<sup>22</sup> Morin, Edgar. *Cit. Post*. Colón Perales, Carlos et. al. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. España. Ed. Alfár, 1997, pág. 231

sonido diegético simple y sonido no diegético respectivamente, el sonido diegético externo como aquel que surge dentro del contexto de la historia y del cual se percatan los personajes, el sonido diegético interno, aquel que proviene de la mente de uno de los personajes, pero que no percibe el resto de los personajes; el sonido diegético desplazado, se origina en la historia pero que evoca a un tiempo histórico distinto del planteado en la historia. Esta clasificación de los autores, tiene como fundamento no la fuente de dónde proviene el sonido, sino más bien las convenciones de la visión cinematográfica, que nos permiten distinguir cuando un sonido está circunscrito dentro de la historia o desde fuera.

Bajo la misma línea, otros autores han optado por otro nombre para esta distinción básica; de tal forma que la música diegética se le ha denominado 'música realista' por Roger Manvell y John Huntley; 'real' por Jaubert; 'decorativa' por Morin, 'de comentario' por Luigi Chiarini ó 'de ambiente' por Marcel Martin. Mientras que la no diegética se le denomina 'funcional' por Manvell y Huntley; 'integral' de Chiarini, 'parafraasis' por Martin, 'incidental' por Adorno y Eisler y 'utilitaria' de Copland.<sup>23</sup>

Por otro lado, la perspectiva semiótica distingue entre música redundante, aquella que refuerza las emociones de una escena, la música de contrapunto, que va en contra de la vertiente emocional que plantea la escena. En este mismo sentido del carácter emotivo de la música Michel Chion distingue entre música empática y anempático, de forma respectiva; además de la música contrapuntual didáctica, donde desde la distancia se pretende establecer una idea precisa con tintes irónicos con respecto a lo que ve en la pantalla.

Sea como fuere, la música que proviene del interior de la historia, ya sea porque hay un aparato que la toca o porque uno de los personajes la entona; o aquella que sólo sirve de acompañamiento, aunque nunca veamos de dónde proviene, queda claro que ambas, diegética y no diegética tienen un papel dentro la narrativa filmica.

La música diegética al provenir directamente de las acciones planteadas en la película cumple con las funciones propias de la música dentro del cine;

---

<sup>23</sup> Vid. Vega Escalante, Carlos. *Op.cit.*, Pág 34

implica un mayor compromiso con la diegésis al ser además de elemento constitutivo de la misma, eje en torno al cual puede circundar el total de la historia, ejemplo de ello lo podemos percibir en las películas musicales. El uso de este tipo de música dentro de un filme, requiere de un trabajo arduo y previo por parte de los compositores, para que adecuen sus trabajos al contexto de la historia.

Aunque pareciera que la música no diegética fuese más fácil de utilizar a razón de que no necesita de un plan previo para su inserción, al menos no en lo que a composición se refiere, cumple con las mismas funciones que establecimos de la música en el cine; no obstante, la significación que pueda alcanzar llega a ser mucho mayor, porque no cuenta con los compromisos de ser parte del relato como tal, sino sólo un “valor añadido” a la imagen. Su importancia viene dada entonces, por el hecho de que va a servir para contextualizar las secuencias filmicas, para resaltar, para guiar y estructurar el curso y ritmo de la película.

La importancia que adquieren ambos tipos de música, radica en que son parte del discurso, de la forma en que se cuenta la historia y de la historia misma, ambientan, resaltan o expresan las acciones de una manera distinta que si prescindieramos de ellas. La música como parte de la diegésis, construye la historia, aportándole referentes del mundo real sobre espacios y tiempos definidos; mientras que la no diegética o que proviene de fuera asiste en la forma de contarla y el ritmo del discurso.

Para objeto de este análisis a partir de la película *O Brother Where Art Thou?* nos interesa centrar la atención en la música de carácter diegético, sobre todo por su aportación para lograr una ubicación geográfico-temporal de la historia de *La Odisea*, al más puro estilo de los hermanos Coen; sin embargo también abordaremos los elementos musicales no diegéticos presentes en esta obra filmica.

## 2.- LA MÚSICA DE *O BROTHER WHERE ART THOU?* (¿DÓNDE ESTÁS HERMANO?)

### 2.1.-Características de la película *O Brother Where Art Thou?*

*O Brother Where Art thou?* dirigida y escrita por los hermanos Joel y Ethan Coen continúa con la dinámica hasta entonces impuesta por esta dupla de productores-directores de hacer ironía, parodia o adaptaciones libres (muy libres) de obras de otros autores; *¿Dónde estás hermano?*, como se tradujo para su comercialización en las salas mexicanas, no podía ser la excepción, de tal forma que cuenta las peripecias de Ulyses Everett McGill para regresar a casa, aludiendo al célebre poema épico griego *La Odisea* de Homero.

Esta película se desarrolla en el sur de los Estados Unidos, en Mississippi, durante los años 30 época precedida de la gran depresión de 1929. Ulyses Everett McGill (George Clooney), Pete (John Turturro) y Delmar (Tim Blake Nelson) escapan de prisión en busca de un tesoro ficticio y durante su travesía se encuentran a los más diversos y pintorescos personajes que tratan de desviarlos de su camino.

El nombre de la película fue tomado por los hermanos Coen de la comedia que quiso realizar el guionista Preston Storgers en *Sullivan's Travels*. De ahí que además del elemento poético griego proveniente de la *Odisea*, encontremos tintes cómicos y de ironía política que se abordan en *Sullivan's Travels*.

Sin embargo, uno de los elementos característicos de esta película y por el que han recibido innumerables reconocimientos por parte de la crítica especializada no sólo de ámbito cinematográfico sino también del musical, es por la banda sonora que la acompaña, producida en su mayoría por T-Bone Burnett, un especialista en el género del *bluegrass*, *el gospel* y la música *country* del sur de los Estados Unidos y que ambienta la historia de la película. Para lograrlo, el productor se dio a la tarea de reunir a los artistas más representativos del género musical e incluso adquirió versiones originales de canciones de aquellos años.

El director de *O Brother Where Art Thou?*, Joel Coen en diversas entrevistas ha asegurado que aunque su intención era realizar una adaptación libre de la *Odisea* de Homero, resultaba fundamental para él situarla en este tiempo y este lugar, y así retratar la vida norteamericana sureña de aquellos años; para lograrlo se valió de distintos recursos, fundamentalmente de la música, porque pese a que se pudiera considerar esta película como musical, el pretexto de las canciones se encuentra muy bien justificada dentro de la historia.

Los Coen no querían realizar una cinta meramente musical, pero les resultaba importante este elemento para obtener lo que querían: copiar ese lugar, ese tiempo, tal y como aparece en los retratos de sus abuelos.

Los hermanos Coen incluyen el *bluegrass*, el *gospel* y la música country del sur de los Estados Unidos básicamente por un gusto particular hacia este tipo de música, la cual retrata de manera fiel el sentimiento de la película, música interpretada en aquellos años por la gente común y no por las celebridades, que refleja la vida cotidiana del campo, a grado tal que afirman que la historia de *O Brother Where Art Thou?* se construyó a partir de la concepción musical de esa época y son pocas las escenas en donde no aparece este rasgo musical.<sup>24</sup>

Para entender, la intención de los directores al utilizar la música como elemento constructor de su historia, realicemos un paseo por lo que está banda sonora ofrece, sus características, su importancia y la trascendencia que adquirió dentro del género cinematográfico y musical.

---

<sup>24</sup>tr. [www.obrothermusic.com/preview.html](http://www.obrothermusic.com/preview.html)

## 2.2.- Definición de banda sonora

Toda producción audiovisual, televisiva o cinematográfica se vale del sonido para una mejor transmisión de su mensaje, porque el sonido proporciona a la imagen información que por sí misma no puede o se queda corta al darla.

Como ya vimos, la banda sonora de una producción audiovisual está compuesta de tres dimensiones a considerar: la palabra, la música y los efectos sonoros y ambientales. Hay quienes incluyen también el silencio, por su capacidad narrativa.

La palabra se refiere a todo argumento hablado, hay distintas formas de catalogarlo, ya sea como comentario, dónde sólo escuchamos una voz *en off*, un discurso por una tercera persona o cuando el narrador no se ve pero se escucha; así como, cuando un personaje habla sobre y para sí mismo.

Los efectos sonoros son aquellos sonidos que aluden a aspectos de la vida cotidiana y permiten la creación de imágenes mentales. La utilización de este tipo de efectos sonoros y ambientales, le brinda a la narración ese toque realista que necesita para que sea atractivo al espectador.

La música como ya vimos anteriormente, tiene la capacidad de evocar sentimientos, lugares, tiempos; así como darle fluidez y ritmo a la narración. Puede ser compuesta especialmente para la película o ser incidental, es decir, podemos ver y escucharla dentro y por el desarrollo de la historia o sólo como "acompañamiento" que le brinda una significación distinta a una escena determinada.

La palabra, los efectos sonoros y la música son categorías de toda banda sonora; sin embargo la ausencia de todos ellos, por ende también constituye un elemento que debe considerarse en la banda sonora de una película, por su gran capacidad narrativa. Esta categoría a la que nos referimos es el silencio, la cual narra cuando entra necesariamente en contrapunto con los otros elementos sonoros. Todos estos elementos necesariamente deberán mezclarse para constituir la banda sonora de un filme y sobre todo para que pueda ser utilizado como recurso narrativo.

### 2.3.- Características y composición de esta banda sonora.

En el verano de 1999, los hermanos Coen, fieles aficionados a la música country del sur de los Estados Unidos y admiradores del trabajo de T-Bone Burnett, se dieron a la tarea de buscar la música a retratar en *O Brother*, para ello se trasladaron a la ciudad de Nashville capital de la música country, en Tennessee, donde encontraron un grupo de artistas de la localidad y ajenos, que compartían el interés de los hermanos Coen por retomar este aspecto de la cultura sureña norteamericana, que hasta ese entonces era poco conocido salvo por algunos especialistas y contadas estaciones de radio del sur que programaban este tipo de música.

La banda sonora de *O Brother Where Art Thou?* constituye una pieza rica en el aspecto musical sobretodo, nutrida por ritmos característicos del sur de los Estados Unidos, y que sirvió para enmarcar la historia de la película dentro de un lugar y tiempo específico, los años 30. El *bluegrass*, el *gospel* y la música country, son algunos de los géneros musicales utilizados en esta banda sonora.

Los diálogos, efectos sonoros y silencios, se caracterizan por una mezcla diversa en cuanto a contenidos, podemos encontrar referencias de *La Odisea* de Homero dentro de los diálogos, pero ubicados en un contexto sociocultural de los Estados Unidos durante la época de la gran depresión económica de 1929, efectos que nos denotan el ambiente campirano de aquellos años en Mississippi, así como de los inicios de la radiodifusión, de las actividades de los prisioneros cuando los condenaban a trabajos forzados, etc.

Sin duda alguna, esta banda sonora hace valer sus recursos narrativos a grado tal, que llega a ser imprescindible para la construcción de la diegésis de la historia, sobre todo en lo que se refiere a una época en particular.

Cabe destacar, que la banda musical utilizada dentro de la película resulta uno de los elementos más significativos, no sólo por las implicaciones que para la historia tiene, como la de ser un hilo conductor y contextualizador de la misma; sino además por la trascendencia que tuvo dentro de la historia musical de los Estados Unidos. Pero conozcamos un poco más de esta música tan representativa, que nos ayude a comprender

mejor el porque de su significado particular y dentro de la cinta que analizamos.

### 2.3.1- Panorama histórico de la música de *O Brother Where Art Thou?*

La historia musical norteamericana como su cultura en general está plagada de numerosas influencias provenientes de los inmigrantes que llegaron durante la colonia. En un inicio, con influencia preponderantemente inglesa, la música se caracterizó por su estilo profundamente religioso, el cual al emigrar hacia el sur y combinado con la influencia de la música negra proveniente de los esclavos africanos, se transformó en lo que después se conocería como el *gospel*.

La llegada de la raza negra a territorio norteamericano, con su ritmo afroamericano, le dio un tinte distinto a la historia musical completa, ya que surgieron combinaciones de estilos europeos con ritmos o instrumentos de origen africano, de ahí surgieron géneros musicales como el *ragtime*, semillero de la música de *jazz* en 1890.

El *bluegrass*, el *gospel* y la música *country*, también tienen procedencia de la música afroamericana y de la música de *jazz*, que sin duda, marcó un hito en la historia de la música norteamericana de tales magnitudes, que casi es imposible pensar un género musical cualquiera que no tenga raíces jazzísticas.

La importancia de *jazz* radica en que es un género producto de la combinación de culturas y el carácter popular de sus letras y ritmos que perdieron la solemnidad de antaño para proveerse de una vitalidad y espontaneidad propia de la gente común. El *jazz* se puede decir, surge como una necesidad de las clases populares por un medio de expresión que les fuera propio; sin las tradicionales y rígidas leyes de la música convencional.

Hamel & Hürlimann en *Enciclopedia de la Música Vol. 2* definen el *jazz* de esta manera:

"El *jazz* es un estilo artístico musical, surgido en los Estados Unidos de América, gracias al encuentro del negro con la música europea. Los instrumentos, la melodía y la armonía del *jazz* proceden, en su mayor parte, de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y

la formación del sonido, así como determinados elementos de la armonía del *blues*, son originarios de la música africana y del sentimiento musical del negro americano.<sup>25</sup>

Los orígenes negros de la música de jazz provienen de los *minstrel shows*, "representaciones, que surgieron en la década de 1820 y desaparecieron bien entrado el siglo XX, donde actores blancos disfrazados se tiznaban la cara y cantaban, bailaban y contaban historias."<sup>26</sup> Posteriormente, surge el *ragtime* en 1890, en San Louis, Missouri, él cual se trasladó a Nueva Orleans, cuna del jazz. Otra influencia importante provino del estilo musical de los blancos, quienes a su manera tocaban música con las mismas características de la gente negra, aunque con menos expresividad, género que se le denominó *Dixieland*. Asimismo, el *blues*, de origen afroamericano alimentó al jazz en el aspecto melancólico-sentimental y de protesta en las letras; y tal vez la contribución más importante de todas, la improvisación.

Ernst Joachim Berendt, en *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta* cita a Leadbelly un pionero de la música de *blues* quien lo define así:

Ningún hombre blanco ha sentido jamás el blues porque ningún hombre blanco tuvo jamás preocupaciones...Pero cuando estás en la cama y te mueves de un lado para otro y no te puedes dormir, ¿qué es lo que te pasa? Estás atrapado en el blues. O cuando te levantas en la mañana y te quedas sentado en la orilla de tu cama y está ahí tu madre o tu padre, tu hermana o tu hermano, tu amigo o tu amiga, tu marido o tu mujer, y no quieres hablar con ninguno de ellos aunque nadie te hizo nada, ¿qué es lo que te pasa? Estás atrapado en el blues. O cuando estás frente a la mesa puesta y ves tu plato con pollo asado y arroz, y te alejas y tiembles y dices: 'Dios me ampare, no puedo comer, ni puedo dormir, ¿qué es lo que me pasa? Estás atrapado en el blues...'<sup>27</sup>

Precisamente, con fundamento en sus raíces, el jazz heredó la preocupación de la gente por las situaciones que le rodeaban reflejada en las canciones. Las variantes surgidas del jazz, entonces retomarán algunos de estos aspectos en cuanto a contenidos, adaptados a las épocas en cuestión y por supuesto a líneas melódicas; por mencionar algunos de los estilos están: el *swing*, el *bebop*, el *cool jazz*, el *hard bop*, la música *fulk*, el *soul*, el *free jazz*, el *hip hop*; y por supuesto el *rock*.

<sup>25</sup> HAMEL, Fred y Marin Hürlimann *Op.Cit.*, pág.709

<sup>26</sup> <http://usembassy.state.gov/posts/col/wwwsarts.shtml>

<sup>27</sup> Berendt, *Op.Cit.* Pág.285

La música de jazz es la aportación americana más importante musicalmente hablando; sin embargo es gracias a sus fundamentos en la tradición europea combinada con la música afroamericana, la profusión de distintas culturas en busca de un acoplamiento la que le brinda la trascendencia y evolución hacia otros géneros. Ese acoplamiento de culturas tomó vertientes diversas en cada uno de los estados de la unión americana, pero todas bajo el mismo estándar de la música de jazz y sus fundamentos.

Los géneros utilizados en la banda sonora de *O Brother Where Art Thou?* siguen la misma dinámica de expresión de preocupaciones, esperanzas, alegrías, tristezas; bajo ritmos distintos y características especiales entre ellos.

### 2.3.2- Características de los géneros musicales presentes en la banda sonora

#### 2.3.2.1.-Bailando a ritmo country

Este género musical también surge producto del *blues*, al menos en su concepción teórica de abordar en sus letras temas de la vida cotidiana. Los estados del sur se fueron poblando de inmigrantes de origen checo, francés, alemán y anglo celta, quienes trajeron consigo sus ritmos folclóricos. El florecimiento de este género se dio en los Montes Apalaches, región montañosa situada al este de los Estados Unidos y que abarca desde la provincia canadiense de Québec hasta el norte Alabama, donde se fueron estableciendo estas comunidades.

El arribo de los inmigrantes a estos parajes, habitados inicialmente por comunidades de nativos provocó, tal como sucedió con el *blues* y el *jazz*, la fusión de conceptos y que pronto hicieron olvidar las estrictas reglas musicales europeas por líneas melódicas con un ritmo más vivaz y alegre.

La música country, se caracteriza por la alegría en sus notas y canciones, donde el motivo recurrente es precisamente el campo (traducción de la palabra country). Sin embargo, el término de música country fue un término acuñado por las estaciones de radio y las casas disqueras en los años 50, ya que originalmente el ritmo se le denominó *hillbilly*.

El *hillbilly* ó la música blanca sureña y rural de los Estados Unidos trascendió las barreras regionales con exponentes tales como la familia Carter, representativa durante los años 20, 30 y 40. Otro gran exponente y que aportó mucho a este género fue Jimmie Rodgers al introducir los *yodels* elemento folclórico traído de Suiza una combinación de sonidos del oeste con *blues*.

Los instrumentos característicos son las guitarras, el banjo, el *fiddle* o violín y en últimas fechas los instrumentos electrónicos que llevan el ritmo de letras que hacen alusión a temas del campo, de amor, desilusión, soledad, pobreza y falta de hogar.

Los *honky tonks*, lugares donde se podía bailar, comer y beber, el ritmo country se popularizó donde encontró no sólo foros de expresión, sino elementos musicales que le aportaron nuevas características como la primacía de la guitarra sobre los otros instrumentos.

De la música country surgieron a su vez combinaciones que dieron lugar a nuevas variantes y estilos que iban de lugar a lugar. Combinaciones logradas a partir del blues y el jazz que desembocaron en estilos como el cajun, propio de Louisiana, el western swing, fusión de ritmos de blues y country, el tex mex, de la región texana y el bluegrass.

#### 2.3.2.2.- Un grito de esperanza: el gospel.

La música norteamericana como nos podemos dar cuenta hasta este momento ha sido producto de la fusión de culturas, de pensamientos inmigrantes que encuentran su punto de unión y en muchas ocasiones de expresión libre en territorio americano.

Durante el proceso de arribo y colonización del territorio, los inmigrantes llegaron con sus tradiciones propias dependiendo de la localidad de donde provenían. En este periodo también muchos esclavos negros arribaron a territorio norteamericano, quienes aportaron su ritmo africano acoplándolo a las letras occidentales. La música afroamericana se caracterizó en principio por ser un medio de expresión mediante el cual la comunidad negra esclava en los Estados Unidos podía expresar su tristeza, su lamento, su protesta por la situación en la que se encontraba, eran canciones de trabajo ó *worksong* y *field hollers*.

"son cantos sencillos y arcaicos que los negros entonaban durante su trabajo en los campos y en las orillas del Misisipi. Los cantaban porque con el ritmo de la canción el trabajo se hacía más fácil que sin él... y porque el ritmo ejercía cierta coacción en aquellos que cantaban, y bajo esa coacción trabajaban hasta los que de otro modo no hubieran trabajado o lo hubieran hecho en forma insatisfactoria."<sup>28</sup>

Ya habíamos mencionado que la música afroamericana resulta fundamental en la formación del *blues*, el *jazz*, y en un estilo muy particular de éste, el *espiritual* o *gospel*.

Luego de la independencia de Norteamérica, la tendencia hacia la música religiosa fue creciente debido al ánimo tan decaído de la gente luego de tan cruenta guerra, principalmente por la gente de origen inglés en Nueva Inglaterra. El movimiento evangelista compuso numerosas piezas religiosas para que fueran interpretadas en las escuelas y las misas de cada domingo.

Esta música emigró hacia el sur y al encontrarse con la gente negra, se convirtieron en himnos religiosos, que se interpretaban en las misas evangelistas dominicales negras con un ritmo más vital.

Winthrop Sergeant citado por la *Enciclopedia de la Música* describe la atmósfera de estas ceremonias religiosas:

"...Transcurrían minutos, largos minutos de extraña tensión. El murmullo, los gritos, fueron haciéndose cada vez más fuertes y dramáticos, hasta que de repente sentí como la tensión creadora atravesaba a todos los presentes como una vibración eléctrica. Era un zumbido apenas audible. Las emociones se acumulaban, como se acumulan las nubes. Y luego -desde lo más profundo de la mala conciencia de un *pecador*— surgió una pequeña queja clamando compasión, un auténtico suspiro de negro, gemido en una cadencia musical. Desde alguna otra parte de la apiñada comunidad otra voz improvisaba una respuesta. Se repitió la queja más alta esta vez y más impaciente. Más voces se unieron a la respuesta y le dieron la forma de una frase musical. Y así - ante nuestro oídos de este metal, podríamos decir, fundido de la música, se forjó una nueva canción, no compuesta por nadie en particular pero sí por cada uno de los asistentes."<sup>29</sup>

Enmarcado por el evangelismo, los *espirituales*, tienen como fundamento los himnos folclóricos, las baladas religiosas, canciones profanas e himnos evangelistas. El *lining out*, le heredó la entonación de un solista a quién acompaña la respuesta de toda la congregación. Del *jazz* recibe la

<sup>28</sup> BERENDT Joachim Ernst. *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México. FCE, 1998, pág.293

<sup>29</sup> HAMEL, Fred y Marin Hürlimann. *Op.Cit.* Pág.714

improvisación como principal contribución. La música africana por su parte le heredó el ritmo de los tambores o en su ausencia, las palmas, chasquidos y taconeos, en otras palabras las percusiones.

Durante el movimiento evangelista encabezado por Dwight Moody y el músico Ira Sankey en la primera década del siglo XIX, es que surge este movimiento musical, que posteriormente se denominaría como *gospel* término bajo el cual alcanzaría su máximo esplendor entre 1930 y 1960 utilizando elementos del *espiritual*, el *blues*, las *worksongs*, los gritos a manera de lamentos y por supuesto el *jazz*.

Dentro de sus máximos representantes se relacionan los nombres de Thomas Dorsey y la cantante Roberta Martin, Mahalia Jackson, los Clouds of Joy, James Cleveland y Andrae Crouch y The Disciples.

La música *espiritual* o *gospel*, es un género musical norteamericano impregnado es verdad de mucha religiosidad; sin embargo uno de los elementos que más llama la atención es la forma de abordar ese aspecto religioso, con ritmos suaves y cadenciosos, característicos del *jazz*, gritos tonales típicos de la música africana, danza estática, la religión tratada desde un punto de vista más dinámico y vital.

#### 2.3.2.3.- Un paseo por los campos del bluegrass

Fruto de la mezcla de ritmos distintos y considerado un estilo de la música country; el *bluegrass* proviene de los montes Apalaches de Kentucky región de donde se retoman las características verde azulados de sus pastizales para darle nombre a este tipo de música; su creador, Bill Monroe, inauguró este género musical con su agrupación denominada *Blue Grass Boys*. La utilización de instrumentos de cuerda como el violín, contrabajo, banjo, guitarra o mandolina son elementos esenciales.

Las principales influencias del *bluegrass*, corresponden a los ritmos folklóricos de la Europa de la posguerra, sin embargo, es un elemento rítmico desarrollado en Estados Unidos desde principio de la década de los 30 el cual se consolidó una década más tarde. Las bandas populares se fusionaron con las canciones de tono religioso pertenecientes a las

congregaciones evangélicas donde el *gospel* aportó los tonos altos y agudos; que conjugados con las cuerdas y sus compases rápidos, con una interpretación recíproca dieron vida a la profundidad del *bluegrass*.

Todos estos géneros musicales los encontramos dentro del soundtrack de *O Brother Where Art Thou?*, cada uno con su sello distintivo el cual aporta un sentimiento, una idea que finalmente sirve para la película en general. Todos estos estilos de música presentes a lo largo de la historia no sólo servirán para darle ritmo y fluidez a la historia, como veremos más adelante; ya que pese a que la cinta no es considerada como un musical, bien podría entrar en el parámetro, la música encuentra plena justificación en cada una de las escenas donde es utilizada, no sólo como elemento decorativo.

#### 2.4 – Estructura de la banda sonora de *O Brother Where Art Thou?*

Durante el desarrollo del concepto para realizar esta adaptación de la *Odisea* de Homero bajo el marco de la época de los 30, los directores se dejaron llevar por sus impulsos, siendo el de la música uno de los más importantes.

El porqué utilizar estos géneros musicales en particular, los Coen se responden en primera instancia por su gusto particular hacia el *bluegrass*, *gospel* y *country* o como ellos los llaman *folk music* y en segunda instancia por ser la música que se tocaba en la época que ellos querían plasmar en la película y por ser “la lengua vernácula del Sur”<sup>30</sup>, incluso ellos mismos han llegado a afirmar que se escogió ese periodo de tiempo y ese lugar geográfico, el sur de los Estados Unidos, como pretexto para utilizar la música.

“Joel Coen dice que: ‘este proyecto lleva 3000 años en desarrollo, desde que Homero empezó a popularizarlo. Se trata de una interpretación muy americana que se circunscribe a una época y una zona muy específicas’. ‘Escogimos el Profundo Sur porque desde el principio empezamos a dar vueltas al tema de la música y todo nos remitía a esta zona de Estados Unidos.[...]’<sup>31</sup>

<sup>30</sup> [www.obrothermusic.com/preview.html](http://www.obrothermusic.com/preview.html)

<sup>31</sup> [www.terra.com](http://www.terra.com)

Rodrigo Fresan en su artículo *Siempre es difícil volver a casa*, plantea esta necesidad de los Coen por la música: "Lo que les interesaba a los Coen era, primero 'hacer un musical que no se pareciera ni a Cats ni a West Side Store y que tuviera música country, blues y western' [...]"<sup>32</sup>

Tal es la cuestión, que para lograr un acoplamiento total entre la época que se maneja en la imagen y la que escuchamos, los hermanos Coen contaron con la colaboración de T-Bone Burnett, músico, compositor y productor al cual admiraban por su trabajo con Elvis Costello en *King of America* y Los Lobos en *How Hill the Wolf Survive*.

T-Bone Burnett ya había colaborado con los Coen como consultor de música en *The Big Lebowski*, fue hasta que se concibió el proyecto de *O Brother*, que le fue encargado la dirección y producción del soundtrack que acompañaría la película, el cual según palabras de los hermanos Coen no debería servir sólo de fondo, sino como hilo conductor de las acciones de la misma. Ethan Coen comenta al respecto:

"Burnett ya tenía reunida la música y escrita la mayoría de ellas; aún antes de que empezáramos a filmar; y básicamente mucha de la música que ya tenía preparada nos sirvió para darle el ritmo, la cadencia a lo que estábamos escribiendo y eso se refleja en la película"<sup>33</sup>

Para la concepción y elaboración del proyecto, T-Bone Burnett auxiliado por Denise Staff, Gillian Welch y los hermanos Coen se dieron a la tarea de buscar a la gente que daría vida a este soundtrack. Fue así que durante tres días de Abril de 1999, en Nashville Texas, se hicieron audiciones a gran cantidad de artistas del género country, *bluegrass* y *gospel*; algunos de ellos auténticos pioneros en el género. A excepción de "Po Lazarus", "Big Rock Candy Mountain" y "Angel Band", las canciones fueron producidas por T-Bone Burnett, las cuales fueron interpretadas en las audiciones para lograr empatar el concepto de la película y la canción.

"...Los Coen y Burnett creen que toda la música que reunieron en realidad fue la que generó la película. El grupo magnífico que reunió Burnett de músicos de folk fue lo que ayudó a crear el concepto de *O Brother*.

<sup>32</sup> [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)

<sup>33</sup> COEN, Joel. "The making of 'Down from the mountain' live concert" en *O Brother Where Art Thou?* Special edition, Disco 2, Universal Pictures and Touchstone Pictures, 2000.

Burnett declara al respecto: 'El haber tenido a estos fantásticos músicos tocando en vivo en realidad ayudó a que mucha de mi música y la que ellos traían sonara de manera fresca y nueva; y que incluso pudiera adaptarse para mostrar y ayudar a vestir lo que la película quería decir, se podría decir que los músicos hicieron la película por nuestra propia cuenta'...<sup>34</sup>

#### 2.4.1 – Realizadores y participantes dentro del soundtrack.

La gran mayoría de los artistas que colaboran en este soundtrack son representativos de la cultura musical del sur de los Estados Unidos, algunos con carrera discográfica importantes; y que obtuvieron un gran impulso a sus carreras a raíz de su colaboración en el proyecto.

##### Artistas<sup>35</sup>

###### •Norman Blake

En los años 70 fue miembro de *Hartford's*, una banda revolucionaria, la cual obtuvo cinco nominaciones al Grammy de manera consecutiva. Dentro de su repertorio musical se puede mencionar *Far Away* y *Down on a Georgia Farm*. Su contribución dentro de la música tradicional ha sido ampliamente reconocida.

###### •James Carter & The Prisoners

Intérprete de *Po Lazarus* en este soundtrack, la canción es una versión original de 1959, cuando Carter estuvo recluido en la prisión de Mississippi, grabada por Alan Lomax un estudioso del folclore del sur estadounidense. Burnett la descubrió cinco años antes de la producción del soundtrack.

###### •The Cox Family

Grupo compuesto por padres e hijos originarios de Cotton Valley en Los Angeles California, se caracterizan por utilizar sonidos del country, el bluegrass y el gospel. Cuentan en su haber con cuatro discos *Everybody's Reaching out for someone, I know who holds tomorrow* (en conjunto con Alison Krauss), *Beyond the City* y *Just when we're thinking it's over*.

---

<sup>34</sup> COEN, Joel. *Op. Cit*

<sup>35</sup> Información sobre los artistas traducida por la sustentante de BURNETT, T-Bone, *O Brother Where Art Thou?* CD, Sountrack, Mercury Records, 2000.

•Fairfield Four

Grupo compuesto por James Hill, Issac Freeman, Wilson Waters Jr., Robert Hamlett, Joseph Rice y Nathan Best; destacados por ser uno de los grupos con mayor calidad vocal a *capella* de la música gospel, que los llevó en 1998 a recibir su primer premio Grammy. Respalados por una carrera de más de 77 años, cuentan en su haber con discos como *The Fairfield Tour and Friends Live From Mountain Stage*.

•Emylou Harris

Originaria de Alabama, en 1973 comienza su carrera musical al grabar dúos con el que fuera su descubridor Gram Parsons. Tiene en su haber 11 discos en los cuales se ha rodeado de grandes personalidades de la música folk, que incluso le han permitido experimentar en otros géneros musicales. Escribió 11 canciones nuevas del género para su álbum de estudio *Wrecking Ball*, ganador en 1995 del Grammy. Su anterior participación en el soundtrack de una película fue en *Roadie* donde interpretó a dúo con Roy Orbison "That lovin you feelin' again".

•John Hartford

Se ha destacado como escritor, cantante, historiador y estudioso de la música tradicional estadounidense. Su más celebre éxito es "*Gentle on my Mind*" Dentro de sus producciones discográficas se encuentra *Live From Mountain Stage*

•Chris Thomas King

Es una de las figuras del blues contemporáneo, catalogado incluso por la revista *Rolling Stone* como una combinación entre Jimmy Hendrix y Howlin'Wolf. Cantante, compositor y guitarrista en su último álbum "Me, My guitar and the Blues" incorpora ritmos del folk tradicional, *soul*, rap, blues y Hip hop.

•Alison Krauss

Originaria de Illinois, esta violinista ha sido ganadora 10 veces del Grammy. Seguidora fiel de sus raíces musicales en sus letras critica los sucesos de la vida cotidiana. Ha grabado con The Cox Family y Union Station. La IBA – Internacional Bluegrass Association- y la Country Music

Association-CMA- la eligieron como la mejor cantante del año 1995. En su música combina elementos del bluegrass, country y pop.

•Harry McClintock

Uno de los personajes más pintorescos de la escena country y cuya canción "Big Rock Candy Mountain" lo llevó a colocarse dentro de la historia de la música country.

•The Peasall Sisters

Las hermanas Peasall le dan vida a la voz de las hijas de George Clooney en la película. Sarah, Hannah y Leah, de 12, 8 y 6 años respectivamente, actuaron y grabaron "In the Highway", desde The White House en Tennessee.

•Ralph Stanley

Estrella de la música gospel, se le ha denominado "The King of mountain soul". Poseedor de una de las voces tenores que el New York Times calificó como de otro mundo, es uno de los pioneros del género gospel de los Estados Unidos. Miembro de The Stanley Brothers.

•The Stanley brothers

En 1955 constituyeron una de las grandes bandas del bluegrass más representativas del género, "Angel Band" fue grabado en 1955 por Ralph y Carter Stanley y los Clinch Mountain Boys y constituye uno de los temas clásicos del *Bluegrass*.

•Dan Tyminski

Miembro de la banda Union Station con la que ha grabado Alison Krauss. Formó parte de Lonesome River Band, es uno de los guitarristas más reconocidos en el género bluegrass. Su primer álbum como solista se titula "Carry Me Across the Mountain". Dan es el vocalista que presta su voz a George Clooney para cantar "I am a man of constant sorrow"

•Gillian Welch

Compositora y poseedora de una de las voces más encantadoras del género country, Welch se hace acompañar por David Rawlings, cantante y guitarrista con el que se han encargado de hacer una versión posmoderna

de la música de la Familia Carter, ganándose con ello el respeto de la comunidad country de Nashville. Ella junto con Alisson Krauss es parte del equipo representado por la productora Denise Stiff, que también produjo este soundtrack.

- The Whites

Grupo constituido por Buck White y sus hijas Sharon y Cheryl, cuenta con una carrera en el mundo musical country de más de 30 años. T –Bone Burnett los define como “el estilo de música más puro y sencillo que tiene que ofrecer la música folk”<sup>36</sup>. Este grupo se caracteriza por una sencillez y alegría en las letras de sus canciones mezclando música country, *bluegrass*, *folk* y *western swing*.

- T- Bone Burnett

Originario de Fortworth, Texas, se introdujo en la escena del pop como guitarrista de Bob Dylan en “Rolling Thunder Revue”, Para los ochentas comenzó a componer a favor de la salvación y a producir álbumes solistas de tintes moralistas. Ha trabajado como productor con artistas como Elvis Costello and Counting Crows.

Todos estos artistas colaboraron musicalmente en la construcción del soundtrack, no sólo con su voz, sino como músicos o haciendo coros en cada una de las canciones.

Cabe mencionar que algunos de ellos no se limitaron a su presencia auditiva dentro del filme, sino que aparecieron físicamente en la pantalla, como parte de la historia, algunos con personajes como es el caso de Chris Thomas King, quien encarna a Tommy Johnson, el músico de blues que vende su alma al diablo a cambio de talento musical, a The Cox Family los vemos interpretando “I am weary (let me rest)” en la escena donde se realiza la campaña política en una plaza; mientras los Fairfield Four los vemos entonando “Lonesome valley” luego de que terminan de cavar las fosas de los personajes.

---

<sup>36</sup> COEN, Joel. *Ibidem*. Disco 2

Las canciones que vienen incluidas en este soundtrack de *O Brother Where Art Thou?* fueron producidas en su mayoría por T- Bone Burnett, con la inclusión de tres versiones originales de canciones de la época.

#### Canciones\*<sup>37</sup>

•Po Lazarus – Interpreta James Carter & The Prisoners

Arreglos por Alan Lomax

Cortesía de Rounder Records by Arrangement con Ocean Park Music Group.

Esta canción corresponde a una versión original grabada en 1959 por Alan Lomax mientras realizaba estudios del folclore por el sur de los Estados Unidos. Sus intérpretes James Carter y los prisioneros cumplían su condena de trabajos forzados en la cárcel de Mississippi.

•Big Rock Candy Mountain – Interpreta Harry McClintock

Letra y música por Harry McClintock

Cortesía de The RCA Records Label.

Al igual que la anterior, esta canción es una versión original grabada en 1928 por Harry McClintock, clásico de la música country de aquellos años.

•You are my sunshine – Interpreta Norman Blake

Letra por Jimmie Davis y Charles Mitchell

Guitarra y vocal por Norman Blake, Barry Bales en el bajo, Curtis Burch en el Dobro, Mike Compton en la mandolina.

Dentro de la película escuchamos dos versiones de la canción, una interpretada por Alan O'Bryant y otra por un coro de voces dentro de la escena del concierto.

•Down to the river to pray – Interpreta Alison Krauss

Coros por la Primera Iglesia Bautista de White House de Tennessee, Norman Blake, Pat Enright, Porter McLister, Tim O'Brien, Maura O'Connell, Sam Phillips, David Rawlings y Gillian Welch.

---

<sup>37</sup> BURNETT, T-Bone. *Op. Cit.*

•I am a man of constant sorrow – Interpretada por The Soggy Bottom Boys  
Arreglos por Carter Stanley.

Voz y guitarra por Dan Tyminski, Harley Allen y Pat Enright en los coros.

Canción clave para el desarrollo de la película, balada tradicional de los Montes Apalaches, grabada por primera vez en 1922. Versión grabada para la escena de la radio.

•Hard time killing floor blues –Interpretada por Chris Thomas King  
Letra por Nehemiah “Skip” James.

Clásico de Skip James considerado uno de los reyes del blues, en una versión hecha por Chris Thomas King que en la película interpreta a Tommy Johnson aludiendo al también célebre cantante y músico de blues Robert Johnson, del que se decía había vendido su alma al diablo a cambio de talento musical.

•I am a man of constant sorrow –Interpretada por Norman Blake  
Versión acústica de guitarra.

•Keep on the sunny side – Interpretada por The Whites  
Letra por A.P. Carter

Voz principal y guitarra por Sharon White, Buck White en los coros y bajo y Jerry Douglas en el Dobro.

•I’ll fly away -- interpretada por Alison Krauss y Gillian Welch  
Letra por Albert E. Brumley

Gillian Welch en la voz principal, Alison Krauss en los coros, Mike Compton en la mandolina y Chris Sharp en la guitarra.

•Didn’t leave nobody but the baby –Interpretada por Emmylou Harris, Alison Krauss y Gillian Welch

Arreglos por Alan Lomax, Mrs. Sydney Carter, Gillian Welch y T- Bone Burnett.

Letras adicionales por Gillian Welch y T- Bone Burnett.

Esta canción esta inspirada en la versión grabada por Alan Lomax, interpretada por Sidney Carter llamada "James gares wait" a la cual Gillian Welch y T- Bone Burnett le agregaron letras adicionales que se adecuaron a la escena.

•In the highways -- Interpretada por Sarah, Hannah and Leah Peasall

Letra de Maybelle Carter

Hannah Peasall en la voz principal, Sarah y Leah Peasall en los coros y Chris Sharp en la guitarra.

Las hermanas Peasall fueron las que prestaron su voz a las hijas Ulyses dentro de la película para interpretar esta canción.

•I am weary (let me rest) – Interpretada por The Cox Family

Letra de Pete Roberts

Suzanne Cox en la voz principal y mandolina, Sidney Cox en el banjo y coros, Willard Cox en los coros, Evelyn Cox en la guitarra, Barry Bales en el bajo y John Hartford en el violín.

•I am a man of constant sorrow – Interpretada por John Hartford

Versión acústica de violín

•O death – Interpretada por Ralph Stanley

Versión tradicional a capella

•In the jailhouse now – Interpretada por The Soggy Bottom Boys

Letra por Jimmie Rodgers

Tim Blake Nelson en la voz principal, Pat Enright en el canto tirolés, Barry Bales en el bajo, Dan Tyminski y Norman Blake en la guitarra, Stuart Duncan en el violín, Sam Bush en la mandolina, Ron Block en el banjo y Jerry Douglas en el Dobro.

•I am a man of constant sorrow – Interpretada por The Soggy Bottom Boys  
Arreglos de Carter Stanley

Dan Tyminski en la voz principal y guitarra, Harley Allen y Pat Enright en los coros, Barry Bales en el bajo, Jerry Douglas en el Dobro, Chris Sharp en la guitarra, Ron Block en el banjo, Mike Compton en la mandolina y Stuart Duncan.

Esta versión de la canción es en vivo cuando los personajes ofrecen un concierto.

•Indian war whoop – Interpretada por John Hartford

Escrita por Hoyt Ming

John Hartford en la voz y el violín, Chris Sharp en la mandolina y Mike Compton en la guitarra.

•Lonesome Valley – Interpretada por The Fairfield Four

Issac Freeman en la primera voz y bajo, Nathan Best en la segunda voz, James Hill el barítono, Wilson Waters el tenor, Robert Hamlett y Joseph Rice directores.

•Angel Band – Interpreta The Stanley Brothers.

Arreglos por Ralph Stanley

Esta canción también es una versión original grabada por los Stanley Brothers en 1955. En la película, escuchamos dos versiones de esta canción una interpretada por las hermanas Peasall, y Robert Hamlett, esto en la escena final que cierra la película y la versión de los Stanley Brothers que escuchamos dentro de los créditos finales.

Todas estas canciones que forman parte del soundtrack se encuentran distribuidas dentro de la película, constituyendo una parte importante de la historia. Interpretaciones como las de los Fairfield Four, Chris Thomas King y Tim Blake Nelson se realizaron en vivo durante la filmación.

## 2.4.2 -Objetivo a lograr con la banda sonora

La intención de incluir este tipo de música en la película, era si bien para retratar la época a la que se alude en la cinta también buscaba que diera ímpetu a la misma y sirviera de narrador.

"Joel Coen dice: 'Con esta música tratamos de contar la historia, como si el disco la contara a su propia alocada manera. Tal y como se hacía en los primeros días con las estaciones de radio que más allá de buscar ganar dinero, lo que buscaban era mostrar la música. Trabajaban sobre la música y no sobre el disco que hacía el gran hit"<sup>38</sup>

Para la realización de este soundtrack T- Bone Burnett se respaldó en sus investigaciones sobre música tradicional norteamericana, de ahí que la mayoría de las piezas sean temas de antaño con arreglos nuevos realizados por los artistas que participaron en su elaboración; según relata Gillian Welch productora ejecutiva de este material musical en un artículo publicado en [www.acousticguitar.com/issues/ag117/feature117.html](http://www.acousticguitar.com/issues/ag117/feature117.html)

La intención de Burnett era sacar esas viejas canciones de antaño y volverlas vitales para que pudieran ser comercializadas en la radio y de esta manera las nuevas generaciones pudieran conocerlas.

"I think the idea is to try to create an environment where artist can be free to do what they do,' Burnett said. 'We had that with 'O Brother'. 'I want to make sure that we can offer that to others people and I think it's unusual in show business in general.'

'We were more careful,' he said. 'Bluegrass music has been marginalized to the point where there's so little money that it's impossible to really spend much time on it"<sup>39</sup>

Ralph Stanley figura indiscutible del género country con una carrera de más de 50 años, consideró que la música de O Brother abría la posibilidad de llegar a oídos que nunca habían escuchado este tipo de género.

"I've always done well, I thought. But now at personal appearances young girls and boys, 5 and 6 years old, come up and sing 'O death' to me. They're 5 and 6 years old now. If they're there for life, that's a long time, isn't it?"<sup>40</sup>

La Mercury Records, productora de la banda sonora, también esperaba que tanto la película como el soundtrack pusieran en la mira la música tradicional country, de origen netamente autóctono y que por medio de la popularidad diera pie a que mucha de la música almacenada o relegada en

<sup>38</sup> COEN, Joel. *Op cit.* Disco 2

<sup>39</sup> [www.obrothermusic.com/reviews/hollywood.htm](http://www.obrothermusic.com/reviews/hollywood.htm)

las estaciones de radio, cobrará nueva fuerza en beneficio de la cultura popular americana.

Tal era la intención de revivir de alguna manera esa música tradicional de los Estados Unidos que luego de la grabación del soundtrack, realizado a la par del rodaje de *O Brother Where Art Thou?*, en mayo de 2000, los realizadores del mismo decidieron llevar a cabo un concierto en el histórico auditorio de Ryman en la ciudad de Nashville, con el fin de recopilar fondos para el resurgimiento de la música country y la construcción de un museo alusivo a la misma.

T-Bone Burnett y los hermanos Coen hicieron un documental con los aspectos más relevantes de este concierto, incluyendo ensayos y aspectos inéditos de la música country, para lo cual contaron con la colaboración de Nick Doob, Chris Hegedus y D.A Pennebaker.

El tour, nombrado "Down from the mountain" comenzó en la ciudad de Nashville, pronto tuvo demanda para visitar otras localidades en los Estados Unidos. Fue hasta enero del siguiente año que la gira visitó Louisville, Kentucky and Spartanburg, South Carolina, Atlanta, New York, Newark, Philadelphia, Boston, Washington D.C, Toronto, Chicago, Minneapolis, Denver, Portland, Seattle, Los Angeles, San Jose y la Bay Área.

En este concierto participaron los artistas que elaboraron el proyecto de *O Brother*, los Fairfield Four, Alison Krauss, Ralph Stanley, Emmylou Harris, Dan Tyminski, Gillian Welch y David Rawlings, Chris Thomas King, The Cox y The Whites family y John Hartford, el cual murió al año siguiente de haberse realizado el primer concierto.

"It was a night of healing, a night to restore the spirit, a night of blessings and gonder. Rain cascaded on the city streets as we made our way home, which was a fitting metaphor for the cleansing that the music had given us.

The ghosts in country's most revered venue rested easy that night. We all did."<sup>41</sup>

La realización de esta gira fue la culminación de un trabajo que inició con el nacimiento del concepto de *O Brother Where Art Thou?* y que abrió las puertas al reconocimiento de un género musical que es parte del pueblo estadounidense.

---

<sup>40</sup> *Op.cit*

<sup>41</sup> BURNETT, T-Bone. *Op.cit.*

Tal fue el éxito alcanzado con la película estrenada en Marzo de 2001 y el soundtrack hecho para la misma estrenado en Diciembre del 2000 y la gira *Down from the Mountain*, que los llevó a ser nominados a varios premios y reconocimientos entre los que podemos mencionar:

#### PELICULA

- ❖ Ganadora del Globo de Oro al Mejor actor (comedia o musical) – George Clooney
- ❖ Nominada al Globo de Oro como Mejor Película (Comedia o musical)
- ❖ Cuatro nominaciones a los premios BAFTA (incluyendo al Mejor Guión)
- ❖ Dos nominaciones al Oscar 2001 (Mejor película y Mejor guión adaptado)

#### BANDA SONORA

- ❖ Grammy por Álbum del Año (2002).
- ❖ Grammy como Mejor compilación para película.
- ❖ Grammy como Productor del año para T-Bone Burnett por el soundtrack de *O Brother y Down from the mountain*.
- ❖ Grammy por la colaboración musical de country a The Soggy Bottoms Boys en "I am a man of constant sorrow"
- ❖ Grammy a mejor cantante de country por "O death" a Ralph Stanley

El soundtrack de *O Brother*, además se colocó en como una de las bandas sonoras más vendidas que en la primavera del 2002 lo llevó a obtener disco de platino por más de 5 millones de copias vendidas. A partir de su lanzamiento en el invierno del 2000, se colocó en el primer lugar de la lista de popularidad del Billboard de la música country durante 20 semanas. Por su parte, el álbum *Down from the Mountain* ha vendido más de 300,000 copias.

El éxito de *O Brother Where Art Thou?* trascendió las barreras espaciales, y la llevó a participar en el Festival de Cannes de Francia en el 2002, donde recibió el reconocimiento del público.

Por su parte la Internacional Bluegrass Music Association Awards le otorgó los premios como álbum del año, canción del año a "I am a man of constant sorrow", mejor interpretación de gospel a "I'll fly away" de Gillian Welch y Alison Krauss, mejor artista masculino del año a Dan Tyminski; así como una distinción especial a los productores T-Bone Burnett, Joel y Ethan Coen por la realización del soundtrack. La Country Music Association, por su parte, le otorgó el premio en las categorías de álbum del año y sencillo del año en noviembre de 2001.

No cabe duda, que tanto la película como el soundtrack hecho para la misma y el documental *Down from the mountain*, obtuvieron un éxito sin precedentes, lo cual ha originado de alguna manera el resurgimiento de la cultura musical popular norteamericana, que a través de soundtracks como el de *O Brother* pudo dar a conocer la música de antaño tradicional de los estados del sur de la unión americana; pero que forma parte de las raíces de la cultura norteamericana. La Nacional Public Radio, NPR, seducida por los sonidos del ayer de este soundtrack comenzó de nueva cuenta a programar este tipo de música, luego de las conquistas alcanzadas por el mismo.

Los organizadores del Festival anual de *Bluegrass* declararon para el *Daily News* que consideran que la aportación más importante generada por *O Brother* radica en que provocó un nuevo interés en la música de cuerdas y el *bluegrass*; aunque hubo quien se sintió ofendido con ella porque hacían ver a los músicos de folk como gente idiota<sup>42</sup>, sin embargo, el legado más importante para la cultura norteamericana tal vez está en que le brindó una nueva oportunidad a este tipo de género musical el cual ya se tenía olvidado en los baúles de los abuelos.

#### 2.4.3 – Opiniones alrededor de la pertinencia de la banda sonora.

Scout Ventura en su comentario sobre la película publicado en <http://feedmyego.com/movies/O/OBrotherWhereArtThou2000.html> señala como principal aportación de la banda sonora lo siguiente:

The most powerful aspect of *O Brother* is the music. The film is linked to its mostly-diegetic score in a far more thorough manner

<sup>42</sup> [www.canada.com/halifax/dailynews/story.asp](http://www.canada.com/halifax/dailynews/story.asp)

than most, and the music is, without exception, great. T-Bone Burnett assembled a terrific collection of bluegrass and spirituals that imbue scenes with otherworldly qualities even at their earthiest. Characters throughout are transformed by the music around them, especially evidenced when we hear "Down to the River to pray" and "Didn't leave nobody but the baby". The performance footage of the concert shows an audience ready to forgive almost anything in the name of entertainment. Perhaps most importantly, the movie shows the prevalence of folk music in a pre-television world. A return to more homespun music and less junk assembled by businessmen instead of artists would be a remarkable thing, and this is the kind of movie that might encourage people to find a guitar somewhere and discover for themselves how powerful their own human voice can be.

Ventura señala en este artículo la apropiación que hizo cada uno de los personajes dentro de la película de la música hecha por T-Bone Burnett, la cual le brindó a cada una de las escenas un carácter más terrenal y asequible al espectador. Así también destaca, la importancia del concierto realizado a partir de la música de la película, que demuestra el cambio de mentalidad del público para aceptar música fundamentada en sus raíces culturales y no música chatarra.

Dentro de las críticas que recibió esta película, algunos la consideraron como la peor de los Coen, por haber incursionado en una comedia banal, lejana de sus anteriores producciones como *Fargo* o *The Big Lebowski* que tenían humor del tipo ácido. Pese a ello, hubo quien consideró este filme como una propuesta interesante y divertida de ver la *Odisea* homérica en los años treinta.

Sin embargo, uno de los elementos que pese a todo se ha resaltado en los diarios, es el uso de la música para narrar la historia, escogida por los Coen y T-Bone Burnett, y que le brindó a la cinta no sólo el que se convirtiera en un elemento que contextualiza la historia de *O Brother* ubicada en el tiempo donde el bluegrass, la música country y el gospel adquirieron gran presencia; sino además que sirviera de pretexto dentro de la historia misma y como eje narrativo de toda la película.

De esta forma la música resulta pertinente porque son melodías tradicionales norteamericanas de la época retratada por la película, porque forma parte de la historia donde los personajes se desenvuelven y aunque hay quien argumente que la música se hizo so pretexto de enlazar toda una serie de canciones, lo cierto es que la inclusión de cada una de ellas nos irá

contando a su manera la historia, no por nada los mismos hermanos Coen reconocen que les sirvieron de parámetro para estructurar el guión.

### 3.- COMO NARRA LA MUSICA DE *O BROTHER WHERE ART THOU?*

#### 3.1.- importancia de la banda sonora como elemento narrativo en *O Brother Where Art Thou?*

Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, la utilización de la banda sonora dentro un filme, sirve para despertar emociones en el espectador a la par de brindar información que por sí misma la imagen se podría quedar corta.

Así, la utilización de una buena banda sonora para que una película tenga una fluidez narrativa y emotiva resulta primordial. Además nos pudimos dar cuenta que la producción de una banda sonora llega a ser tan importante como la producción cinematográfica y que en ocasiones, como es el caso de *O Brother Where Art Thou?*, a partir del concepto musical se llega a construir el filmico.

La banda sonora de *O Brother*, diálogos, efectos sonoros y música, se encuentra de tal forma sincronizada, que constituye un mismo lenguaje; pese a que el elemento musical destaca sobre manera por el papel que juega en la historia, y de manera independiente, los diálogos y efectos logran darle unidad y realismo a una historia épica enmarcada en la época de los treinta.

Los diálogos en *O Brother* se caracterizan por una combinación de diversos elementos temáticos. La película, al ser una adaptación de la *Odisea* de Homero, cuenta la travesía de Everet Ulyses McGill para reunirse con su esposa Penny, pero está vez no será en Itaca, sino en Mississippi durante los años treinta, una época enmarcada por la crisis económica que se manifiesta en una preocupación de la gente por su porvenir. De esa preocupación se desprende entonces una contienda política que trata de vender su proyecto a la gente que busca respuestas, algunos en sus gobernantes, otros en la religión o sectas reivindicatorias de los orígenes estadounidenses.

De tal forma esta estructurado el guión de esta película que en los diálogos no sólo nos podemos percatar de la presencia de pasajes de la *Odisea*, la profecía del viejo ciego en pos de una fortuna que no buscan los personajes, el embaucamiento de las tres sirenas con su melodiosa voz que

hace enloquecer a Everet, Pete y Delmar; o el encuentro con el cíclope vendedor de Biblias; todos ellos ejemplos claros de esta referencia literaria.

Combinados los elementos literarios provenientes de la *Odisea*, la historia nos narra una época de crisis donde la gente busca respuestas, manifiesta sobre todo en los diálogos de los personajes centrales, Everet, Pete y Delmar. Everet Ulyses McGill, el más elocuente, inteligente y congruente con su meta de regresar a casa pese a todo; Pete, el contracorriente e inconforme con la vida, cuya única ilusión es encontrar un supuesto tesoro, y por último Delmar, el ingenuo, tonto e incauto de lo que le rodea. Los diálogos entre estos personajes, nos permiten dilucidar las características del entorno en el que viven, así como las características de cada personaje.

En conclusión, por lo que se refiere a los diálogos, podemos decir que por medio de ellos nos percatamos el origen poético proveniente de la *Odisea*, mediante la elocuencia de algunos de los personajes; así también, es por medio de la palabra que conocemos el medio y el contexto en el que se engloba la historia de Everet, Pete y Delmar, asumimos las preocupaciones que tienen y nos ayuda a ubicar por ciertos pasajes de interacción con otros personajes, la época de que se trata.

Por otro lado, los efectos sonoros son utilizados en *O Brother* para situarnos en los distintos escenarios donde se desarrolla la historia, de esta forma, si vemos a nuestros personajes caminando en el bosque, escuchamos el canto de las aves, el crujir de las hojas al ser pisadas; efectos que nos indican la persecución que sufren los personajes, como los disparos, el ladrido de los perros, las cadenas que los ataban, así como el golpeteo de los mazos contra las rocas durante los trabajos forzados, elementos que los acompañan durante toda la trama.

Mención a parte, cabe hacer para aquellos efectos sonoros que no sólo refuerzan la escena en cuestión que tratan de narrar, sino por su valor para contextualizar en una época determinada la historia en general de la cinta. Algunos de los efectos que tienen esta función son: los motores en marcha de los autos, la maquinaria en marcha de las locomotoras, el sonido de la radio a través de un transistor, el funcionar de la aguja de un tocadiscos al entrar en contacto con el vinil, y que decir de los instrumentos como la

guitarra, el violín, la mandolina, el banjo; los cuales abarcaremos de manera más extensa por ser parte del elemento musical. En general, estos efectos sonoros, algunos ambientales, otros artificiales, nos ayudan a ubicarnos en un pasado no muy distante.

Si bien es cierto, existen efectos sonoros tomados del ambiente en que se rodó la película, son magnificados después por el productor de sonido, para darles más viveza y presencia, de tal forma que al combinarse con los diálogos no se pierdan. Los efectos sonoros en *O Brother* son importantísimos para ubicarnos de manera espacial (dentro-fuera de un lugar) y temporal, apropiados en cada una de las escenas dónde son utilizados para crear de manera más vívida el espacio donde se va a desarrollar la historia de nuestros fugitivos.

De manera general, se puede establecer que elementos como la palabra y los efectos sonoros, van a proporcionar al espectador de *O Brother* información que tienen una codificación más precisa a nuestro entorno, es por medio de los diálogos que nos damos cuenta de los problemas que aquejan a nuestros personajes. Por otra parte, el valor narrativo de los efectos radica en que vas a situarnos en las distintas escenografías, esto sin mencionar el referente al cual nos vamos a remitir, por ejemplo, si escuchamos la campana del ganado, nos dirigimos mentalmente al campo a cielo abierto, mientras que el sonido de motores nos transportará a la ciudad, por ejemplo.

Palabra, efectos sonoros y música como integrantes de una banda sonora, deben tener un acoplamiento, que vaya dirigido en pos de crear una sola unidad narrativa sonora. Tal es la cuestión, que podemos establecer que estos tres mecanismos dentro de *O Brother* logran mantener esa unidad de discurso que permite entender la historia planteada dentro de su propio universo diegético que pretende construir.

### 3.2 – Importancia del elemento musical dentro de la película.

La música como parte de una banda sonora, al igual que los otros componentes nos brinda recursos narrativos no sólo para contextualizar o dar información explícita de la imagen, sino además va a brindar un recurso que tal vez sea uno de los más importantes, porque tiene que ver con generar una identificación del espectador con lo que ve, en otras palabras despertar emociones.

Para efectos de esta investigación centramos nuestro reflector sobre la música, sin ánimo de demeritar el aporte que los otros componentes sonoros hacen a la narración de la película, sin embargo, consideramos que la música cumple aquí diversas funciones más allá de ser un elemento decorativo. La trascendencia que la música de *O Brother Where Art Thou?* adquirió como ya vimos parámetros más allá de la película misma, es por ello que consideramos que es un tópico que merece más extensión, porque de alguna manera el entender su función narrativa dentro y por la película, tal vez nos ayude a hallar el porqué es tan importante independientemente de la película para la que fue desarrollada.

Para entender el papel que juega la banda sonora dentro de la historia que cuenta *O Brother* y la forma en que es contada, realizaremos un análisis de la película capítulo por capítulo donde se encuentra dispersa la música, y que nos permita ubicar la función que desempeña dentro de la misma. *O Brother* en la versión realizada en formato de DVD, se encuentra dividida en 24 capítulos titulados de la siguiente manera:

- Capítulo 1.- Títulos del principio
- Capítulo 2.- La profecía de un hombre ciego
- Capítulo 3.- Traicionado por un golpe.
- Capítulo 4.- Salvación
- Capítulo 5.- Trovador en la encrucijada
- Capítulo 6.- Sueños y planes
- Capítulo 7.- "¡Oh George, no el ganado!"
- Capítulo 8.- El poeta ciego
- Capítulo 9.- Caminando sin prisa a casa

- Capítulo 10.- Canción de las sirenas
- Capítulo 11.- Despertares
- Capítulo 12.- Una lección del cíclope
- Capítulo 13.- Perdiendo a Pete
- Capítulo 14.- Llegando a casa
- Capítulo 15.- Pretendiente de buena fe
- Capítulo 16.- "No buscas el tesoro"
- Capítulo 17.- El dilema de Papi
- Capítulo 18.- Amigos verdaderos
- Capítulo 19.- Derrotando al cíclope
- Capítulo 20.- Disfrazado y perdonado
- Capítulo 21.- ¿De nuevo encima?
- Capítulo 22.- Evadiendo al destino
- Capítulo 23.- Se acabaron los días de aventura
- Capítulo 24.- Créditos del final

Como ya es bien sabido, el estudio de la narratología de un texto fílmico involucra abordar dos niveles de análisis, el nivel de la historia y el nivel del discurso; el primero involucra el entender como no es contada la historia y el segundo la historia como tal. Ahora apliquemos estos niveles de análisis a nuestro objeto de estudio.

### 3.2.1 – *O Brother Where Art Thou?* a nivel discurso.

Los elementos a considerar a nivel discurso son la voz narrativa, la focalización y el orden en que se estructuran las ideas dentro del film. Con lo que respecta al narrador y la focalización del mismo, en *O Brother Where Art Thou?*, de acuerdo con la tipología desglosada en el primer capítulo, nos podemos dar cuenta que se trata de un narrador extradiegético, alguien que observa desde fuera el desarrollo de las acciones, sin tomar en ningún momento partido dentro de las mismas.

Sabemos del narrador y la perspectiva desde la cual aborda la historia, por los ángulos de la cámara, que en todo momento sigue el transcurrir de nuestros personajes, en otras palabras se puede establecer que al ser la cámara quien narra, es el ángulo del director el que nos trasmite la idea; un

ejemplo de ello, es cuando se presenta al personaje maligno que persigue a Ulyses, Pete y Delmar, un policía con un viejo sabueso, al cual se toma con ángulos de picada o contrapicada, siempre haciendo un paneo del sabueso hacia el policía, que culmina con un close up al rostro del mismo, haciendo especial énfasis en sus lentes oscuros; por lo regular tomas con poca iluminación, la mayoría de noche o bien con sombras de por medio.

La utilización de este tipo de recursos nos da como significación que el personaje en cuestión es alguien que no sólo representa la autoridad, sino alguien con un poder superior y maligno; idea que se refuerza cuando Tommy Jonhson, el músico de blues que vende su alma al diablo, describe a éste último con las características de nuestro policía. Cabe agregar que existe otro elemento que viene a reforzar la descripción, la música incidental utilizada como *leit motiv* del personaje, una pieza instrumental llamada "Tom Devil" que connota suspenso e intriga, la cual cabe hacer la precisión no está incluida dentro del material del soundtrack utilizado para esta película. Al respecto de la utilización de la música como elemento narrativo a nivel discurso haremos precisión más adelante.

*O Brother Where Art Thou?*, narra la historia de tres fugitivos, Ulyses, Pete y Delmar, que van en busca de un gran tesoro del cual no están muy seguros cual sea. En su huída recorrerán varios caminos del estado de Mississippi de la época de los treinta, a lo largo de los cuales conocerán a personalidades de la más diversa índole, desde el cantante de blues que vende su alma al diablo a cambio de talento musical, el cíclope, Papy O'Daniel y su campaña política, las sirenas con voces encantadoras, etc. La estructura que sigue entonces la narración comienza desde su huída hasta el momento en que Ulyses se reúne de nuevo con Penny y sus ocho hijas, por lo cual se rige bajo un parámetro lineal y cronológico, donde siempre existe una expectativa de las nuevas aventuras que les deparan a nuestros personajes.

### 3.2.1.1- La música como elemento discursivo.

En la forma en que esta estructurado el discurso de la película *O Brother*, la música ejerce un papel preponderante, líneas arriba al mencionar el tipo de narrador y la perspectiva que adopta dentro de esta película mencionamos el ejemplo de la descripción del policía, donde la música incidental que acompaña cada aparición de este personaje sirve para reforzar las características intrínsecas al mismo. Si bien este podría ser uno de los ejemplos más representativos donde la utilización de la música sirve para narrar y dejar en claro como es la personalidad del personaje, no representa la totalidad de la película, sobre todo si consideramos que este recurso musical no es parte del soundtrack que se hizo para el filme.

El soundtrack realizado por T-Bone Burnett para esta película consta de 19 piezas musicales pertenecientes al género country, al bluegrass y el gospel de la época de los treinta. Estas canciones se encuentran a su vez distribuidas a lo largo de los 24 capítulos en los que se divide el DVD de la cinta, realizando el análisis nos podemos percatar el por qué se organizaron las melodías de esta forma, ya que cada una de ellas va contando a través de líneas musicales la escena que le corresponde. Veamos como se da esto.

#### Capítulo Uno – Títulos del principio<sup>\*43</sup>

Este capítulo comienza con la aparición de la compañía productora The Universal, en el momento en que termina la presentación se comienza a escuchar un efecto de grillos, junto con el golpeteo de los mazos contra las piedras, que es precisamente el inicio de la canción "Po Lazarus". Al momento en que aparece el poema, se comienzan a escuchar unos diálogos de personas que se ponen de acuerdo para cantar la canción es entonces cuando de un fondo negro se abre a una toma desde arriba dónde podemos apreciar a un grupo de prisioneros que a lo largo de las vías pican piedras y entonan "Po Lazarus".

---

<sup>43</sup> De ahora en adelante las escenas descritas pertenecen a COEN, Joel *¿Dónde estás hermano?* Touchstone Pictures y Universal Studios, 2000.

Este capítulo que sirve a manera de introducción no sólo nos presenta la compañía productora, sino además nos da un panorama que nos indica que los personajes forman parte de ese convoy de prisioneros que cantan. Si además le agregamos lo que nos dice la letra de la canción, la idea se refuerza.

**"Po Lazarus"**

**James Carter & The Prisoners 4:30**

Oh well the high Sheriff he told his  
Deputy,  
Oh won't you go out and bring me  
Lazarus,  
Oh bring him dead or alive,  
Lord, Lord, bring him dead or alive.

Oh well the Deputy he told the high  
Sheriff,  
I ain't gonna mess with Lazarus,  
Well he's a dangerous man,  
Lord, Lord he's dangerous man.

Oh then the high Sheriff he found  
Lazarus,  
He was hidin' in the middle of a mountain,  
Oh with his head hung down,  
Lord, Lord with his head hung down.

Well then the high Sheriff he told Lazarus,  
Says a Lazarus I come to arrest you,  
Oh bring him dead or alive,  
Lord, Lord, bring him dead or alive.

Then Lazarus he told the high Sheriff,  
Says I never been arrested,  
By no one man,  
Oh Lord, by no one man.

And then the high Sheriff he shot Lazarus,  
Well he shot him with a right big number,  
A-with a 45,  
Lord, Lord with a 45.

Well then he take down Po' Lazarus.  
Then he lay him on the Commissary  
Gary(?),  
He said my wounded side,  
Lord, Lord my wounded side.

**TRADUCCION<sup>44</sup>**

Resulta que el gran alguacil  
Le dijo a su asistente  
Que saliera a traerle a Lazarus  
Resulta que el gran alguacil  
Le dijo a su asistente  
Que saliera a traerle a Lazarus  
A traerlo vivo o muerto

Y resulta que el asistente  
Le respondió al gran alguacil  
Que no pensaba en meterse  
En problemas con Lazarus

Es un hombre peligroso  
No, señor  
Es un hombre peligroso.

Entonces el gran alguacil  
Encontró a Lazarus  
El fue escondido en medio de una  
montaña  
Oh, colgado con su cabeza hacia abajo  
Señor, señor colgado con su cabeza  
hacia abajo.

Entonces el gran alguacil dijo a Lazarus  
Dijo a Lazarus vengo a arrestarte  
Oh, te llevaré vivo o muerto  
Señor, señor te llevaré vivo o muerto

Entonces Lazarus dijo al gran alguacil  
Yo nunca seré arrestado  
No por un hombre  
Oh señor, no por un hombre.

Entonces el gran alguacil disparó a  
Lazarus  
Le disparó con una gran número  
Con una 45  
Señor, señor con una 45.

Entonces tomo por abajo Po Lazarus  
Le echó al comisario Gary  
Él dijo mi costada herida  
Señor, señor mí costada herida.

<sup>44</sup> Traducción extraída de la versión al castellano de la cinta (TRA-COEN)

Escuchar track 1 soundtrack anexo 1 <sup>N</sup>

De esta canción sólo escuchamos las primeras dos estrofas dentro de la película, la cuales hablan de una persecución a un reo que es muy peligroso. Pese a que en la imagen no apreciamos a los personajes, sólo vemos a los prisioneros cantando y trabajando arduamente, la canción nos puede adelantar que habrá una persecución.

En el mismo capítulo luego de este espacio introductorio donde vemos al grupo de prisioneros de dónde escapan Ulyses, Pete y Delmar, hay una disolvenca en imagen y audio hacia los créditos principales de la película que aparecen enmarcados por una esquila sobre un fondo negro, al más puro estilo de antaño y de manera alterna se ven escenas de la persecución que sufren luego de su huida. En el audio se escucha la canción número 2 del soundtrack "Big rock candy mountain".

**"Big Rock Candy Mountain"**  
**Harry McClintock 2:17**

One evening as the Sun went down,  
And the jungle fire was burning,  
Down the track came a Hobo hiking,  
And he said boys I'm not turning,  
I'm headed for a land that's far away,  
Besides the crystal fount',  
So come with me,  
We'll go and see,  
The Big Rock Candy Mountains.

In the Big Rock Candy Mountains,  
There's a land that's fair and bright,  
Where the hand-outs grow on bushes,  
And you sleep out ev'ry night,  
Where the boxcars all are empty,  
And the Sun shines ev'ry day,  
On the birds and the bees,  
And the cigarette trees,  
The lemonade springs,  
Where the Bluebird sings,  
In the Big Rock Candy Mountains.

In the Big Rock Candy Mountains,  
All the Cops have wooden legs,

And the Bulldogs all have rubber teeth,  
And the hens lay soft-boiled eggs,  
The farmer's trees are full of fruit,  
And the barns are full of hay,  
Oh I'm bound to go,  
Where there ain't no snow,  
Where the rain don't fail,  
The wind don't blow,  
In the Big Rock Candy Mountains.

In the Big Rock Candy Mountains,  
You never change your socks,  
And the little streams of alcohol,  
Come a-trickling down the rocks,  
The brakemen have to tip their hats,  
And the Railroad Bulls are blind,  
There's a lake of Stew,  
And of Whiskey too,  
You can paddle all around 'em,  
In a big canoe,  
In the Big Rock Candy Mountains.

In the Big Rock Candy Mountains,  
The jails are made of tin,  
And you can walk right out again,  
As soon as you are in,  
There ain't no short handled shovels,

<sup>N</sup> Para escuchar las canciones abrir la carpeta anexa O Brother Where Art Thou? Soundtrack, archivo en formato Winzip, para reproducir en Windows Media.

No axes, saws or picks,  
I'm a-going to stay,  
Where you sleep all day,  
Where they hung the Turk,  
That invented the work,  
In the Big Rock Candy Mountains.

I'll see you all,  
This coming Fall,  
In the Big Rock Candy Mountains.

### TRADUCCION\*

Una tarde cuando el sol caía  
Y la selva de fuego estaba ardiendo  
Bajo la huella llegó un vagabundo a pie  
Y dijo niños yo no regreso  
Estoy de cabeza por una tierra que esta  
muy lejos  
Cerca de la fuente de cristal  
Si vienes conmigo  
Vamos y veamos  
La gran montaña de roca dulce.

En la gran montaña de roca dulce  
La tierra es de fuego y brillante  
Dónde los arbustos crecen más  
Y duermes fuera cada noche  
Donde todos los furgones están vacíos  
Y el sol brilla todo el día  
Sobre los pájaros y las abejas  
Y los árboles de cigarrillos  
La fuente de limonadas  
Donde el pájaro azul canta  
En la gran montaña de roca dulce.

En la gran montaña de roca dulce  
Todos los polis tienen piernas de palo  
Y todos los bulldogs tienen dientes de  
goma  
Y las gallinas echan huevos tibios  
Los árboles de cultivo están llenos de  
fruta  
Y los graneros llenos de heno  
Oh, yo te obligo a ir  
Donde no hay nieve  
Donde la lluvia no cae  
El viento no sopla  
En la gran montaña de roca dulce.  
En la gran montaña de roca dulce  
Tú nunca cambias de calcetines  
Y el pequeño arroyo de alcohol  
Viene gota a gota bajo las rocas  
El hombrefreno tiene punta en sus  
sombreros  
Y los ferrocarriles son ciegos  
Hay un lago de estofado

Y también de whiskey  
Tú puedes remar alrededor en una gran  
canoa  
En la gran montaña de roca dulce.

En la gran montaña de roca dulce  
Las cárceles están echas de estaño  
Y puedes pasear fuera nuevamente  
Tan pronto como tú estés  
No hay cortos mangos de pala  
No hachas, sierras o picos  
Yo salgo de visita  
Donde duermes todo el día  
Dónde ellos ahorcan al turco  
Aquel que inventó el trabajo  
En la gran montaña de roca dulce

Yo quiero verlo todo  
Este próximo otoño  
En la gran montaña de roca dulce.

### Escuchar Track 2 soundtrack anexo 1

\* Traducción realizada por la sustentante  
(TRAS)

Como nos podemos dar cuenta al ver la imagen de los créditos junto con las escenas de la persecución, muchas de las escenas fueron pintadas a partir de descripciones dadas por la canción, como la de los graneros y las gallinas. Así también, la canción sirve para ejemplificar el deseo de libertad de los personajes que vienen huyendo en pos de algo mejor, que tal vez puedan encontrar en The Big Rock Candy Mountain.

## Capítulo 2.-La profecía de un hombre ciego.

Este capítulo que comienza precisamente cuando los personajes se encuentran con un ciego a bordo de un monorriel, el cual les augura su futuro, mientras escuchamos como fondo la música instrumental de inicio de "Hard Time Rilling Floor Blues", la cual le brinda cierto tono de solemnidad al augurio del ciego. Así también encontramos la inclusión de la canción "You are my sunshine", la cual se encuentra justificada en una escena en donde Ulyses, Delmar y Pete se alojan con el primo de éste y mientras reposan de la cena, escuchan la radio que toca la canción.

### "You Are My Sunshine"

**Norman Blake 4:26**

The other night dear, as I lay sleeping,  
I dreamed I held you in my arms,  
But when I woke dear, I was mistaken,  
And I hung my head and I cried.

You are my Sunshine,  
My only Sunshine,  
You make me happy,  
When skies are grey,  
You'll never know dear,  
How much I love you,  
Please don't take my Sunshine away.

I'll always love you, and make you happy,  
If you'll only say the same,  
But if you leave me and love another,  
You'll regret it all someday.

You told me once dear, you really loved me,  
And no one could come between,  
But now you've left me to love another,  
You have shattered all of my dreams.

In all my dreams dear, you seem to love me,

When I awake my poor heart aches,  
So won't you come back and make me  
happy,  
I'll forgive dear, I'll take all the blame.

### TRADUCCION\*

La otra noche querida, cuando dormía  
Soñe que te agarraba en mis brazos  
Pero cuando desperté, yo me equivoqué  
Y ahorqué mi cabeza y lloré.

Eres mi alegría  
Mi única alegría  
Me haces feliz  
Cuando el cielo se torna gris  
Nunca sabrás querida  
Cuanto te amo  
Por favor, no te lleves mi alegría.

Quiero amarte siempre y hacerte feliz  
Y que tú solo digas lo mismo  
Pero si tú me dejas y te enamoras de otro  
Remordimiento tendrás algún día.

Tú dijiste una vez querida, que realmente  
me amas

---

\* (TRAS)

No puedes dejarme en medio  
Pero no puedes dejarme por otro amor  
Tú tienes confundidos todos mis sueños.

Escuchar Track 3 soundtrack anexo 1

En todos mis sueños, querida, pareces  
amarme  
Cuando despierta mi pobre corazón  
adolorido  
Sueles regresar y hacerme feliz  
Quiero perdonar querida, quiero tomar  
toda la culpa.

Esta canción viene justificada dentro de la escena por dos razones, en primera al provenir de una fuente como la radio que se encuentra dentro de la acción, es ya un sonido diegético o de pantalla tal como lo definió Michel Chion, que pertenece como tal a la historia.

Ahora bien al traducir la letra de la canción y relacionarla con el contexto de la acción representada en la pantalla, nos damos cuenta que ambas hablan de una decepción amorosa y un anhelo por la pérdida del objeto amado, el primo de Pete ha sido abandonado por su mujer; sin embargo pese a que el personaje aparenta una fortaleza y cierta indiferencia ante el hecho, se nota su tristeza. La canción nos habla de un solicitud hacia la persona amada porque no se le abandone y de alguna manera mueve las fibras del primo de Pete cuando la escucha.

Cabe destacar que pese a que sólo escuchamos el estribillo de la canción y la presentación del locutor a través de la radio, esta canción será incluida en otros capítulos ya que forma parte de la contienda política entre dos candidatos, donde "You are my sunshine" forma parte de la bandera política de Papy O'Daniel uno de los personajes de la cinta.

### Capítulo 3- Traicionado por un golpe

Luego de la cena, el primo de Pete les da hospedaje en su granero, a la mitad de la noche son despertados por los disparos, el primo de Pete los había delatado, pero gracias a su hijo logran escapar.

En este capítulo no tenemos presencia de temas del soundtrack que nos ayuden a estructurar el discurso de la película, sólo al inicio escuchamos la disolución de "You are my sunshine" utilizado en la escena anterior y hacia la

final encontramos el enlace con la escena subsecuente y escuchamos los primeros acordes de "Down to the river to pray".

Pese a que no tenemos presencia de temas del soundtrack, si tenemos la inclusión de "Admiration" una pieza instrumental que no pertenece a la banda sonora pero que es utilizado como *leitmotiv* para identificar al policía del sabueso y que nos connota cierto suspenso, intriga y maldad en su personaje.

#### Capítulo 4 – Salvación

Luego de la traición del primo de Pete cuando intenta entregarlos a las autoridades a cambio de la recompensa, Ulyses, Pete y Delmar logran escapar en el auto del primo, mientras caminan por el bosque de repente son embargados por un sonido celestial que se dirige río abajo, es una congregación que entona "Down to the river to pray" y que poco a poco rodea a nuestros personajes.

#### "Down To The River" Alison Krauss 2:53

As I went down in the river to pray,  
Studying about that good old way,  
And who shall wear the starry crown,  
Good Lord show me the way.

Oh Sisters let's go down,  
Let's go down,  
Come on down,  
Oh Sisters let's go down,  
Down in the river to pray.

As I went down in the river to pray,  
Studying about that good old way,  
And who shall wear the robe and crown,  
Good Lord show me the way.

Oh Brothers let's go down,  
Let's go down,  
Come on down,  
Come on Brothers let's go down,  
Down in the river to pray.

Oh Fathers let's go down,  
Let's go down,  
Come on down,  
Oh Fathers let's go down,  
Down in the river to pray.

Oh Mothers let's go down,

Come go down,  
Don't you wanna go down,  
Come on Mothers let's go down,  
Down in the river to pray.

Oh Sinners let's go down,  
Let's go down,  
Come on down,  
Oh Sinners let's go down,  
Down in the river to pray.

#### TRADUCCION<sup>45</sup>

Oh hermanos bajemos  
Bajemos vengan con nosotros  
Vengan hermanos bajemos  
Bajemos al río a orar

Al bajar al río a orar  
Estudiaba el buen camino  
Y quien llevara puesta la corona  
Tachonada de estrellas.

Buen pastor muéstrame el camino  
Oh, padres, bajemos bajemos  
Vengan con nosotros  
Oh, padres bajemos  
Bajemos al río a orar

Al bajar al río a orar

---

<sup>45</sup> (TRA-COEN)

Estudiaba el buen camino  
Y quien llevara puesta la corona  
Tachonada de estrellas.

Buen pastor muéstrame el camino

Oh, madres, bajemos  
Bajemos, acaso no quieren bajar  
Vengan madres bajemos.

**Escuchar track 4 soundtrack anexo 1**

La escena nos presenta como los personajes son contagiados por la congregación evangélica que baja al río a realizar ceremonias de bautismo a sus congregantes, recordemos que nuestros personajes son fugitivos de la justicia por crímenes, ante ello, Delmar y Pete buscan redimirse un poco de las culpas que los aquejan y deciden ambos bautizarse. Ulyses por su parte se muestra renuente e incluso tacha de tonta la situación. Tal vez esta escena y la canción que se utiliza para ella, sea una de las más acordes en cuanto a contenido en imagen y audio, ambas narran un mismo hecho y se apoyan para darle mayor intensidad al acto de salvación de los personajes. La canción se utiliza en su totalidad y sólo baja de tono cuando hay diálogos entre Ulyses, Pete y Delmar, convirtiéndose en música de fondo.

#### Capítulo 5- Trovador en la encrucijada.

Este segmento, tal vez uno de los de mayor importancia y punto climático de la película, porque a partir de entonces el giro que toma la vida de los personajes es completamente radical, comienza cuando nuestros personajes a bordo de un auto llegan a un cruce de caminos, en el cual se encuentra Tommy Johnson, un músico de blues que acaba de vender su alma al diablo a cambio de talento musical. Los fugitivos acceden a llevarlo y lo acompañan a una estación de radio en donde graban una pieza musical a cambio de un poco de dinero, sin imaginar el éxito que alcanzará dicha grabación. Ulyses, Pete, Delmar y Tommy se autonombran The Soggy Bottoms Boys o Los Traseros Empapados y graban "I am a man in constant sorrow".

**"I Am A Man Of Constant Sorrow  
(Radio Station Version)"  
The Soggy Bottom Boys featuring Dan  
Tyminski 3:13**

*In constant sorrow all through his days.*

I am a man of constant sorrow,  
I've seen trouble on my day,  
I bid farewell to old Kentucky,  
The place where I was borned and raised,

*The place where he was borned and raised.*

For six long years I've been in trouble,  
No pleasure here on Earth I've found,  
For in this world I'm bound to ramble,  
I have no friends to help me now,  
*He has no friends to help him now.*

It's fair thee well my old lover (?),  
I never expect to see you again,

For I'm bound to ride that Northern  
railroad,  
Perhaps I'll die upon this train,  
*Perhaps he'll die upon this train.*

You can bury me in Sunday valley,  
For many years where I may lay,  
And you may learn to love another,  
While I am sleeping in my grave,  
*While he is sleeping in his grave.*

Maybe your friends think I'm just a  
stranger,  
My face you'll never see no more,  
But there is one promise that is given,  
I'll meet you on God's Golden Shore,  
*He'll meet you on God's Golden Shore.*

Te volveré a ver en la ribera dorada de  
Dios.

**Escuchar track 5 soundtrack anexo 1**

#### TRADUCCION<sup>46</sup>

Soy un hombre que sufre un gran pesar  
Toda la vida sólo he conocido las penas  
Me despido del viejo Kentucky  
El sitio donde nací y crecí  
El sitio donde nació y creció.

Por seis largos años  
He sufrido un penar  
No encontré el placer  
Aquí en la tierra  
Porque en este mundo  
Estoy obligado a vagar  
No tengo amigos que me puedan ayudar  
No tiene amigos que me puedan ayudar.

Que te vaya bien mi único y verdadero  
amór  
No espero volver a verte  
Porque me dirijo a tomar el ferrocarril  
Del norte  
Quizá moriré en ese tren  
Quizá morirá en ese tren.

Tú puedes enterrarme en el valle de  
Domingo  
Por muchos años donde yo podré cantar  
Y tú podrás aprender a amar a otro  
Mientras yo estoy durmiendo en mi tumba  
Mientras él duerme en su tumba.

Quizás tus amigos piensan que solo soy  
un extraño  
Mi rostro no volverás a ver  
Nunca jamás  
Pero hay una promesa que si te hago  
Te volveré a ver en la ribera dorada de  
Dios

---

<sup>46</sup> (TRA-COEN).

A nivel discursivo esta canción nos cuenta el pesar que sufren los personajes, desde la visión de Ulyses, cuando decide abandonar su hogar, tal vez por ello en esta primera inclusión de la canción sólo escuchamos las dos primeras estrofas y la última, dónde se hace alusión al pesar que ha vivido, las otras estrofas que mencionan a un gran amor son excluidas de esta versión en el capítulo, ello se debe a que en este momento todavía desconocemos el motivo de Ulyses para huir. Tal es la cuestión, que esta canción sirve de narrador, desde un punto de vista intradiegético, ya que al ser el personaje central el que la canta de alguna manera nos manifiesta su forma de sentir.

#### Capítulo 6 – Sueños y planes.

Luego de la grabación del tema, los protagonistas deciden continuar su camino, los agarra la noche y deciden parar a descansar, Tommy Johnson haciendo uso de su nuevo talento, al calor de la fogata interpreta una melodía, mientras vemos a Ulyses, Pete y Delmar pensativos, al ritmo de "Hard Time Killing floor Blues".

#### "Hard Time Killing Floor Blues" Chris Thomas King 2:01

Hard time yearnin', (?)  
Where you go?  
Heaven heart of anywhere, (?)  
You been before.

And the people are driftin',  
From door to door,  
Can't find no Heaven,  
I don't care where they go.

Save that money,  
You better be sure,  
These hard times will drive you,  
From door to door

#### TRADUCCION<sup>47</sup>

Maldita seas, Lily  
A dónde vas  
Acaso no es más difícil  
Ahora que antes

Y la gente te quería  
De puerta en puerta  
No encuentran el cielo  
No importa a dónde vayan

Canto por dinero  
Será mejor que estés segura  
Estos tiempos difíciles  
Te llevarán de puerta en puerta

Escuchar track 6 soundtrack anexo 1

---

<sup>47</sup> (TRA-COEN)

Esta pieza musical refiere cierta melancolía y tristeza por los tiempos difíciles que viven, pero deja espacio a la esperanza pese a todo; la canción sirve de marco a la escena porque vemos a los personajes cansados de huir, pensativos y haciendo planes del futuro con el tesoro que piensan encontrar. El toque melancólico y de reflexión proporcionado por la música, hace que éste sea más intenso.

#### Capítulo 7 – “¡Oh George, no el ganado!”

De nueva cuenta Ulyses, Pete y Delmar tienen que huir de la policía, es así que mientras caminan por el campo a la orilla de una camino, un conductor bastante extraño se acerca a preguntarles como llegar a una dirección, se trata de George Nelson, uno de los asalta bancos más perseguidos de la región, el cual decide subirlos a bordo de su auto porque es perseguido por la policía. Durante la persecución podemos escuchar de fondo música de percusiones titulada “What is sweater”, la cual le brinda intensidad y emoción a la huída, cabe destacar que esta pieza musical tampoco forma parte del soundtrack, pero que su aportación narrativa radica en darle a la imagen ese plus que hace vibrante la escena.

Luego de escapar de la policía nuestros fugitivos y George Nelson paran en Itta Bena para asaltar un banco, donde alguien menciona el apodo de Nelson lo cual lo hace caer en una depresión, Durante la noche, al calor de una fogata, Delmar le expresa su admiración a Nelson, Ulyses descansa y Nelson sigue deprimido, escuchamos a Pete que toca “I am a man of constant sorrow” versión acústica de guitarra, incluida de igual forma en la banda sonora.

Este número musical, pese a que carece de letra, al ser una versión en un solo de guitarra nos transmite cierto dejo de tristeza y pesar, tal como lo expresa la canción con la letra. Nada más adhoc para la escena en la que se inserta, para ejemplificar la depresión de Nelson en esos momentos, además que el sonido acústico de una guitarra siempre resulta emotivo y referente común de una charla amena en una noche de fogata.

**Escuchar track 7 soundtrack anexo 1**

Dentro de este mismo capítulo hacia el final se hace la primera inserción de la otra melodía que es utilizada como bandera política dentro de la contienda que se desarrolla en la historia (recordemos que la primera fue You are my sunshine), se trata del track número 8 "Keep on the sunny side"

**"Keep On The Sunny Side"  
The Whites 3:35**

There's a dark and a troubled side of life,  
But there's a bright and a sunny side too,  
Though you meet with the darkness and  
strife,  
The sunny side you also may view.

Keep on the sunny side,  
Always on the sunny side,  
Keep on the sunny side of life,  
It will help us every day,  
It will brighten all the way,  
If we'll keep on the sunny side of life.

Though the storm and it's furies rage  
today,  
Crushing hope that we cherish so dear,  
The cloud and storm will in time pass  
away,  
And the sun again will shine bright and  
clear.

Let us greet with the song of hope each  
day,  
Though the moment be cloudy or fair,  
And let us trust in our Saviour always,  
He'll keep us every one in his care.

**TRADUCCION\***

Hay oscuridad y desorden en la vida  
Pero también hay un lado soleado y  
luminoso  
Aunque tu conozcas la oscuridad y los  
conflictos  
El lado alegre también podrás ver.

Hay que vivir en el lado alegre  
Siempre en el lado alegre  
Hay que vivir en el lado alegre de la vida  
Y el sol volverá a brillar resplandeciente y  
claro.

La tempestad y su furia braman hoy  
Aplastan la esperanza  
Que tanto apreciamos

Las nubes y la tempestad  
Van a pasar con el tiempo  
Y el sol volverá a brillar resplandeciente y  
claro.

Vamos saludámonos con esta canción de  
alegría cada día /será una ayuda cada día  
Aunque este nublado o claro /Iluminará  
nuestro camino  
Y ten confianza en nuestro salvador  
siempre  
El nos tendrá bajo su cuidado a cada uno.

**Escuchar track 8 soundtrack anexo 1**

---

\* (TRAS)

Como mencionamos líneas arriba esta es la primera inclusión de esta melodía como parte del convoy político que promueve a Homer Stokes, uno de los candidatos a gobernador por el estado de Mississippi. La música forma parte de la escena ya que vemos a la banda que toca a bordo de un camión, mientras pasa por los campos dónde la gente trabaja. En esta primera aparición no escuchamos la canción completa, tal como sucede con “You are my sunshine”, serán interpretadas en su totalidad en posteriores capítulos. Sin embargo, es de señalar que ambas forman parte de la diegésis como veremos más adelante.

#### Capítulo 8 – El poeta ciego.

En esta parte de la película vemos de nueva cuenta al programador de radio, donde los Soggy Bottoms Boys grabaron su canción, hablando con un productor que le informa sobre el éxito alcanzado por los muchachos y su deseo de encontrarlos para darles un contrato.

Mientras esto ocurre, el programador pone al público el track número 9 “I’ll fly away”, que sirve de música de fondo a la escena y como musicalización al capítulo siguiente.

#### Capítulo 9 – Caminando sin prisa a casa.

En este capítulo no hay diálogos, solo se escucha la canción “I’ll fly away” y vemos escenas donde Ulyses, Pete y Delmar caminan por el bosque tranquilamente, cuando roban una tarta de un ventanal, cuando felices la comen alrededor de la fogata, mientras queman un diario donde se menciona su éxito; la gente solicitando el disco de los Soggy Bottoms Boys a los tenderos, mientras ellos padecen de las inclemencias del tiempo,

#### **“I’ll Fly Away”**

**Gillian Welch/Alison Krauss 3:57**

Some bright morning when this life is old,  
I’ll fly away,  
To that home on God’s celestial shore,  
I’ll fly away.

I’ll fly away oh, glory,  
I’ll fly away in the morning,

When I die hallelujah bye and bye,  
I’ll fly away.

When the shadows of this life have gone,  
I’ll fly away,  
Like a bird from these prison walls I’ll fly,  
I’ll fly away.

Oh how glad and happy when we meet,  
I’ll fly away,

No more cold iron shackles on my feet,  
I'll fly away.

Just a few more weary days and then,  
I'll fly away,  
To a land where joys will never end,  
I'll fly away.

## TRADUCCION\*

Alguna clara mañana, cuando esta vida  
sea vieja  
Quiero volar sin parar  
A esa casa en la ribera celestial de Dios  
Quiero volar sin parar.

Quiero volar sin parar, oh gloria  
Quiero volar sin parar en la mañana  
Cuando muera aleluya, adiós adiós  
Quiero volar sin parar.

Cuando las sombras de esta vida se  
hayan ido  
Quiero volar sin parar  
Como un pájaro desde esta pared de  
prisión quiero volar  
Quiero volar sin parar.

Oh, que contento y alegre cuando nos  
conocimos  
Quiero volar sin parar  
No más hierro frío encadenado en mi pie  
Quiero volar sin parar.

Justo cuando los días sean más  
cansados entonces  
Quiero volar sin parar  
A una tierra donde la alegría nunca acabe  
Quiero volar sin parar.

**Escuchar track 9 soundtrack anexo 1**

---

\* (TRAS)

Este capítulo hecho a manera de video clip donde sólo se escuchan argumentos cuando la gente solicita el disco o voces lejanas de los protagonistas mostrando su felicidad por la libertad de la que gozan en ese momento, trata de narrar ese deseo de libertad, que manifiesta la canción y que de alguna manera los personajes disfrutaban sin siquiera saberlo, el tesoro que tanto buscan y que se encuentra en sus manos.

#### Capítulo 10 – La canción de las sirenas

Luego de robar un auto Pete, Ulyses y Delmar viajan en una carretera a orilla del bosque, de pronto Pete escucha entre el ambiente un sonido que lo enloquece y lo hace ir río abajo. Sus compañeros lo siguen y se encuentran en el río con tres hermosas mujeres que lavan su ropa, al ritmo de una melodiosa y seductora canción "Didn't leave nobody but the baby".

**"Didn't Leave Nobody But The Baby"**  
**G Welch/A Krauss/Emmylou Harris**  
**1:56**

Go to sleep you little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
Go to sleep little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
Your Mama's gone away and your  
Daddy's gonna stay,  
Didn't leave nobody but the baby.

Go to sleep you little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
Go to sleep little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
Everybody's gone in the cotton and the  
corn,  
Didn't leave nobody but the baby.

You're a sweet little baby,  
(You're a sweet you little baby),  
You're a sweet little baby,  
(You're a sweet you little baby),  
Money in the rock and the sugar don't  
stop,  
Gonna bring a bottle to the baby.

Don't you weep pretty baby,  
(Don't you weep pretty baby),  
Don't you weep pretty baby,  
(Don't you weep pretty baby),  
She's long gone with the red shoes on,

Gonna need another lovin' baby.

Go to sleep you little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
Go to sleep little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
You and me and the Devil makes three,  
Don't need no other lovin' baby.

Go to sleep you little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
Go to sleep little baby,  
(Go to sleep you little baby),  
Come and lay your bones on the  
alabaster stones,  
And be my ever lovin' baby.

#### TRADUCCION<sup>48</sup>

Duérmete, pequeño bebé  
Duérmete, pequeño bebé  
Tu mamá se marchó  
Y tu papá no volverá  
No dejo a nadie más que al bebé.

Duérmete, pequeño bebé  
Duérmete, pequeño bebé  
Todos se han ido  
Tras el algodón y el maíz  
No dejaron a nadie más que al bebé.

Pequeño y tierno bebé

---

<sup>48</sup> (TRA-COEN)

Pequeño y tierno bebé  
Pequeño y tierno bebé  
Pequeño y tierno bebé  
Hay miel en la roca  
Y azúcar para dar y regalar  
Le voy a llevar un biberón al bebé.

No llores hermoso bebé  
No llores hermoso bebé  
Ya hace mucho que se marchó  
Llevaba sus zapatos rojos  
Fue a ver otro amor  
No necesito otro amor, mi vida.

Duérmete pequeño bebé  
Duérmete pequeño bebé  
Tú y yo y el diablo somos tres  
No necesito otro amor mi vida.

Duérmete pequeño bebé  
Duérmete pequeño bebé  
Tu maní se marchó  
Y tu papá no volverá  
No dejaron a nadie más que al bebé  
Anda recuesta tus huesos  
Sobre el alabastro  
Sé mi amor eterno.

#### Escuchar track 10 soundtrack anexo 1

Aunque por la letra de la canción, pareciera que no tiene nada que ver con la escena en donde los personajes son seducidos por las tres sirenas, la forma en que es entonada la canción, tan sensual y con ciertas insinuaciones diabólicas-celestiales refuerzan la alusión que intentan hacer de las sirenas de cantos ensordecedores y somnolientos de la *Odisea* de Homero.

#### Capítulo 11- Despertares

Luego de ser seducidos por las sirenas, Ulyses y Delmar despiertan del sueño; sin embargo solo encuentran las ropas de Pete, quien misteriosamente ha desaparecido, y en su lugar encuentran un sapo, el cual Delmar cree es Pete que fue embrujado. Ulyses incrédulo, decide seguir el camino con Delmar y el sapo en una caja.

En este capítulo no se incluye ninguna de las canciones del soundtrack, aunque escuchamos una música incidental de orquesta que ambienta el restaurante donde Delmar y Ulyses van a comer.

#### Capítulo 12- Una lección del ciclope.

La escena comienza, cuando el ciclope vendedor de Biblias quien también se encuentra comiendo en el restaurante escucha la conversación que tiene Ulyses con la camarera; movido por el interés monetario, los aborda para proponerles un negocio, al término del cual los estafa y roba.

En principio seguimos escuchando la misma música incidental que sirve para ambientar el restaurante con cierto toque de lujosidad. Cuando el

cíclope les quita el dinero, apiasta al sapo y les roba su auto escuchamos la versión de violín de "I am a man of constant sorrow", la cual también carece de letra, pero que por el sonido melancólico y en ciertos momentos burlón del violín, ayuda a resaltar la mala racha de los personajes.

**Escuchar track 13 soundtrack anexo i**

Hacia el final del capítulo, vemos como torturan a Pete quien es obligado por la policía a delatar a sus amigos, de nueva cuenta al hacer tomas hacia el policía del sabueso, volvemos a escuchar la música de "Admiration" que como *leit motiv* identifica al personaje.

### Capítulo 13- Perdiendo a Pete

Delmar se queja con Ulyses sobre la mala fortuna de Pete y se siente triste; ambos van a bordo de un camión de carga, el cual pasa a lado de un convoy de prisioneros que entonan una canción al ritmo en que trabajan, llamada "Tom Devil" no incluida dentro de la banda sonora, Ulyses alcanza a distinguir a Pete, sin llegar a comprobarlo.

Posteriormente la escena se disuelve con otra en donde estamos en una plaza, con una gran congregación de gente que escuchan a un grupo de músicos que entonan "Keep on the sunny side". En esta segunda inclusión, escuchamos la canción completa so pretexto de servir como bandera política al evento del candidato que se realiza en el lugar. Es de destacar que la última estrofa se cambia de "nuestro salvador" a "nuestro siguiente gobernador", lo que ejemplifica de manera clara, la intención política bajo la cual es utilizada la canción. Es música diegética porque vemos al grupo cantando y tocando en vivo, siendo partícipe de la escena de manera directa.

**Escuchar track 8 soundtrack anexo i**

### Capítulo 14- Llegando a casa

Mientras se desarrolla el acto político de Homer Stokes, Ulyses y Delmar llegan al pueblo, cuando el candidato presenta a las hijas de Ulyses en el escenario para cantar, él se acerca entre la gente al escenario. La niñas entonan "In the Highways"

**"In The Highways"**

**Sarah, Hannah & Leah Peasall 1:36**

Escuchar track 1! soundtrack anexo 1

In the highways,  
In the hedges,  
In the highways,  
In the hedges,  
I'll be somewhere a-workin' for my Lord,  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin' for my Lord,  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin' for my Lord.

If he calls me,  
I will answer,  
If he calls me,  
I will answer,  
I'll be somewhere a-workin' for my Lord,  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin' for my Lord,  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin',  
I'll be somewhere a-workin' for my Lord.

**TRADUCCION<sup>49</sup>**

En los caminos, en las vallas  
En los caminos, en las vallas  
En los caminos, en las vallas

Por ahí estaré trabajando por mi Dios  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando por mi Dios  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando por mi Dios.

Si él me llama  
Yo contestaré  
Si él me llama  
Yo contestaré  
Por ahí estaré trabajando por mi Dios  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando por mi Dios  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando  
Por ahí estaré trabajando por mi Dios

---

<sup>49</sup> (TRA-COEN)

Aunque en apariencia la canción no nos cuenta algo que esté presente en la imagen y pudiera ser sólo un número musical apropiado para presentar a las hijas del protagonista, más adelante analizaremos como el tema religioso y espiritualista, va a servir para estructurar el discurso manejado en la película y sobre todo para contextualizarla en una época en particular.

Hacia el final del capítulo, Ulyses logra hablar con sus hijas quienes le informan de las intenciones de Penny para casarse de nuevo, mientras, de fondo escuchamos el inicio de "I am Weary (let me rest)" la cual es entonada por un grupo en el escenario.

**"I Am Weary (Let Me Rest)"**  
**The Cox Family 3:16**

Kiss me Mother , kiss your Darlin',  
Lay my head upon your breast,  
Throw your loving arms around me,  
I am weary, let me rest.

Seems the life(?), is swiftly fading,  
Brighter seems they do now show,  
I am standing by the river,  
Angels wait to take me home.

Kiss me Mother , kiss your Darlin',  
See the pain upon my brow,  
I will soon be with the angels,  
Fate has doomed my future now.

Through the years, you've always loved  
me,  
And my life you tried to save,  
But now I shall slumber sweetly,  
In a deep and lonely grave.

**TRADUCCION\***

Bésame madre, besa a tu querida  
Echa mi cabeza sobre tu pecho  
Echa tus amorosos brazos alrededor mio  
Estoy cansado, déjame descansar.

La vida parece apagarse rápidamente  
Brillantes arrugas se mostraran ahora  
Estoy de pie al río  
Los ángeles esperan ocupar mi casa.

Bésame madre, besa a tu querida

---

\* (TRAS)

Ve el dolor sobre mi frente  
Quiero pronto estar con los ángeles  
El destino tiene condenado mi futuro  
ahora.

Hasta el fin de los años tienes que  
amarme siempre  
Prueba y mi vida salvarás  
De nuevo iré a tu sueño suavemente  
En una profunda y solitaria tumba.

**Escuchar track 12 soundtrack anexo 1**

#### Capítulo 15 – Pretendiente de buena fe

Ulyses va a buscar a Penny a una tienda, quien está con sus otras hijas y su prometido. Ulyses le insiste para que vuelva a su lado, pero ella no quiere acceder, ante la necesidad de Ulyses, Vernon, el prometido de Penny se ve forzado a pelear por el honor de su novia, Ulyses es echado de la tienda sin consideraciones.

Mientras vemos y escuchamos la discusión de Ulyses y Penny, a lo lejos se escucha el bullicio de la plaza y la canción "I am weary (let me rest)", la cual alude al descanso eterno acompañado del amor de los seres queridos. Pese a que la escena no nos narra un momento de muerte, si nos presenta el anhelo de Ulyses por recuperar el amor de los suyos, del arrepentimiento, del descansar de una vida de ajetreos; lo cual bien podría empatar con el descanso que se intenta manifestar con la canción.

#### Capítulo 16 – "No buscas el tesoro"

Mientras Ulyses se queja amargamente de las mujeres con Delmar en una función de cine, ésta es repentinamente interrumpida por el ingreso a la sala del convoy de prisioneros donde se encuentra Pete. Él aprovecha para advertirles que no vayan en busca del tesoro, porque les espera una trampa.

Este capítulo no contiene ninguna de las canciones del soundtrack, los sonidos que escuchamos son relativos al proyector de cine, las cadenas de los prisioneros; así como, la música diegética de la película que están viendo los personajes.

#### Capítulo 17 – El dilema de Papi

En este apartado tampoco se incluye tema alguno, ya que nos narra solo cuando Papy O'Daniel planea con sus asesores la estrategia de campaña y otra escena donde vemos cuando Ulyses y Delmar rescatan a Pete de la prisión. Lo únicos sonidos que se aprecian, son de tipo ambiental, de acuerdo al lugar donde se desarrolla la acción.

ESTA TESIS NO SE  
DEBE REPRODUCIR

## Capítulo 18 – Amigos verdaderos

Luego del rescate de Pete, mientras caminan por un camino en la noche, Pete les pide disculpas por haberlos delatado, por lo que aprovechando el momento de sinceridad, Ulyses decide hacer lo mismo y confesarles a sus compañeros la inexistencia de un tesoro y la verdadera intención que persigue al huir.

Mientras escuchamos la confesión de Pete, el cual se siente culpable y busca consuelo, escuchamos el track número 12 "I am a man of constant sorrow" un solo de violín que en capítulo donde son estafados por el cíclope ya habíamos escuchado, pero esta vez la intención que adquiere al ser tocada por el violín es darle cierta melancolía y consuelo al llanto y frustración de Pete por haber traicionado a sus amigos; completamente distinta al tono burlón con que se utilizó en el capítulo mencionado. Decimos que la intención dramática es distinta, porque en este capítulo se trata de que sirva de consuelo y reflejar la tristeza del personaje y lo podemos constatar en el momento en que dejamos de escuchar la canción, cuando Ulyses confiesa toda la verdad, ahora no se trata de un momento de comprensión y tristeza, sino de honestidad y sensatez, para lo cual no se requiere sonido alguno más que los ambientales, para darle también realce a la situación, dejando a un lado el sentimentalismo.

**Escuchar track 13 soundtrack anexo 1**

La honestidad de Ulyses y la evaluación por parte de Pete y Delmar, provoca el coraje y agresión del primero, que los lleva a rodar por una pendiente, a final de la cual se encuentran una reunión un tanto inusual, un grupo de Ku Klux Klan que realiza una ceremonia de sacrificio, donde Tommy Johnson está prisionero, por los que nuestros protagonistas deciden rescatarlo.

Como parte de la ceremonia, el líder del grupo entona una canción, el track número 14 de la banda sonora "O Death", canción que resulta muy apropiada por las alusiones que hace al implorar a la muerte.

**"O Death"**  
**Ralph Stanley 3:21**

O Death,  
Whoa Death  
Won't you spite me over to another year.

Well what is this that I can't see?  
Ice cold hands taking hold of me,  
Well I am Death none can he excel,  
I'll open the door to Heaven or Hell,  
Whoa Death someone would pray,  
Could you wait to call me another day,  
The children prayed the Preacher  
preached,  
Time and mercy is out of your reach,  
I'll fix your feet so you can't walk,  
I'll lock your jaw so you can't talk,  
I'll close your eyes so you can't see,  
This ferry, ah, come and go with me,  
Death I come to take the soul,  
Leave the body and leave it cold,  
To drop the flesh off of the frame,  
Earth and worm both have a claim.

My Mother came to my bed,  
Placed a cold towel on my head,  
My head is warm, my feet are cold,  
Death is moving upon my soul,  
O Death how you're treatin' me,  
You closed my eyes so I can't see,  
Well you're hurtin' my body,  
You're making me cold,  
You've run my life right out of my soul,  
O Death please consider my age,  
Please don't take me at this stage,  
My wealth is all at your command,  
If you will move your icy hands,  
O the young, the rich or poor,  
All are like me you know,  
No wealth, no land, no silver nor gold,  
Nothin' satisfies me but your soul.

**TRADUCCION\***

Oh, Muerte  
Oh, Muerte  
Perdóname la vida un año más  
Yo soy la Muerte  
Nadie me puede superar  
A mi me corresponde abrir la puerta  
Hacia el cielo o el infierno.

Oh, Muerte  
Oraría alguien  
Podrías retrasar mi llamado un día más  
Lo niños orarán al Predicador

\* Parcialmente traducida por la sustentante  
(1/2 TRA-COEN)

Por tiempo y clemencia para alcanzar  
Te arreglaré los pies  
Para que no puedas caminar  
Te trabaré la mandíbula para que no  
puedas hablar  
Te cerraré los ojos  
Para que no puedas ver  
Esta hora va y viene  
Y si vengo a llevarme el alma  
A dejar el cuerpo y dejarlo bien frío  
Pasa la pulpa fuera de la armadura  
La tierra y el cielo ambos te claman  
Oh, Muerte  
Oh, Muerte  
Perdóname la vida un año más.

Mi madre viene a mi cama  
Colocó una toalla fría sobre mi cabeza  
Mi cabeza esta caliente, mis pies están  
fríos  
La muerte es un motor sobre mi alma  
Oh, Muerte  
Eres como un regalo  
Cerraste mis ojos y ya no pude ver  
Bien, estás dañando mi cuerpo  
Tú me enfrias  
Tú has recibido mi vida desde fuera de mi  
alma  
Oh, Muerte por favor considera mi edad  
Por favor no me tomes en esta plataforma  
Toda mi riqueza esta a tus ordenes  
Si tú quieres mover tus manos heladas  
El joven, el rico o el pobre  
Todos son como yo, lo sabes  
No riquezas, no tierra, no plata, no oro,  
Nada me satisface, solo tu alma.

**Escuchar track 14 soundtrack anexo 1**

Esta escena que narra los actos de un grupo de Ku Klux Klan, son uno de los tantos referentes que se toman para estructurar el discurso de la película y que nos permiten ubicar en el tiempo la historia que se narra. La inclusión de "O Death" viene a magnificar las actividades realizadas por este grupo de linchadores. Cabe mencionar, que dentro de la película sólo escuchamos la primera parte de la canción, ya que la segunda que alude a una enfermedad, no está incluida, la razón bien podría ser porque es la primera parte la que tiene mayor intensidad maligna y maquiavélica, *ad hoc* para lo que presenciamos en la pantalla. También hay que señalar, que en esta escena se escuchan cánticos, lo cuales no se incluyen en la banda sonora, pero que tienen su principal función narrativa, al darle ritmo a las acciones de los miembros de clan y como toque solemne a la ceremonia.

#### Capítulo 19 – Derrotando al cíclope

Luego de que descubren que tienen a Tommy Johnson, Pete, Delmar y Ulyses toman las prendas de los integrantes de la escolta y disfrazados ayudan a Tommy a escapar, sin embargo, mezclado entre los integrantes del clan se encuentra el cíclope, quien los identifica por el olor de la pomada de Ulyses. Pese a que son descubiertos y logran escapar, profanan la ceremonia al dejar caer la cruz, que cae precisamente sobre el cíclope.

De la escena del Ku Klux Klan, hay un corte hacia el pueblo, en las afueras de un teatro donde Homer Stokes, el líder del grupo de los linchadores, realiza un acto político, al interior logramos escuchar la bandera política de este candidato "Keep on the sunny side". En las afueras, Pete, Ulyses, Delmar y Tommy planean como entrar al lugar, mientras que Papy O'Daniel piensa en comprar al encargado de la campaña de su contrincante.

Es así, que los personajes disfrazados de viejitos y haciéndose pasar por una banda de músicos logra entrar al teatro, mientras se acercan al escenario el sonido incrementa en volumen. Ulyses aprovecha la oportunidad para acercarse a Penny y volver a insistirle, mientras Vernon recibe propuestas indecorosas de Papy O'Daniel. Delmar y los demás se disponen a tocar "In the Jailhouse now".

**"In The Jailhouse Now"**  
**The Soggy Bottom Boys featuring Tim  
Blake Nelson 3:36**

I had a friend named Ramblin' Bob,  
He used to steal, gamble and rob,  
He thought he was the smartest guy  
around,  
Well I found out last Monday,  
That Bob got locked up Sunday,  
They've got him in the Jailhouse way  
Downtown.

He's in the Jailhouse now,  
He's in the Jailhouse now,  
Well I told him once or twice,  
Stop playin' cards and a-shootin' dice,  
He's in the Jailhouse now.

Bob liked to play his poker,  
Pea-knuckle, whist and yoker (?),  
But shootin' dice was his favourite game,  
He got throwed in jail,  
With nobody to go his bail,  
The Judge done said that he refused the  
fine.

Well I went out last Tuesday,  
I met a girl named Susie,  
I said I was the swellest guy around,  
Well I started to spendin' my money,  
And she started to callin' me Honey,  
Went took in ev'ry cabaret in Town.

We're in the Jailhouse now,  
We're in the Jailhouse now,  
Well I told that Judge right to his face,  
I dodn't like to see this place,  
We're in the Jailhouse now.

## TRADUCCION

Tuve un amigo llamado Bob el vagabundo  
Solía robar, apostar y asaltar  
Se creía el más listo de todos  
Lo encontré el lunes pasado  
Ese Bob lo agarraron y encerraron el  
domingo  
Él ahora está en la cárcel camino al  
centro.

El ahora está en la cárcel  
Él ahora está en la cárcel  
Se lo dije un par de veces  
Que dejara los juegos de naipes y de  
dados  
Él ahora está en la cárcel.

A Bob le gustaba jugar póquer  
Pelearse de cuando en cuando  
Pero tirar dardos era su juego favorito  
Él fue a dar a la cárcel  
Sin que nadie pagara su fianza  
El juez ha dicho que rechaza la multa.

Salió el martes pasado  
Me encontré con una niña llamada Sussie  
Yo dije que yo fui el tipo más guapo de  
alrededor  
Empecé a gastarme mi dinero  
Y ella comenzó a llamarme tesoro  
Apoderándose de cada cabaret de la  
ciudad.

Estamos ahora en la cárcel  
Estamos ahora en la cárcel  
Le dije al juez lo justo en su cara  
No me gustaba ver ese lugar  
Estamos ahora en la cárcel.

**Escuchar track 15 soundtrack anexo 1**

---

\* (1/2 TRA-COEN)

La adecuación de esta canción a la escena la podemos notar por el motivo al cual aluden ambas, la canción nos habla de un tipo llamado Bob en cual es encarcelado por ladrón y apostador, que de manera análoga podría corresponder con la actitud de Papy O'Daniel quien trata de sobornar al dirigente de la campaña de su oponente. La canción aún no termina cuando llega Homer Stokes, el candidato, que es a la vez dirigente de un grupo de linchamiento, a burlarse de su contrincante. De alguna manera, la canción nos puede reflejar con cierto aire de cinismo y burla en su letra, lo que les sucedería a ambos candidatos si la gente se diera cuenta de su juego corrupto.

Mientras la gente enloquecida aplaude al grupo y Ulyses sigue intentando convencer a Penny con más mentiras sobre el futuro, Vernon se indigna y le llama la atención a Penny, Ulyses es llamado por sus amigos para entonar "I am a man of constant sorrow" la cual causa una conmoción entre la gente, lo que sorprende a Ulyses y sus amigos.

Aunque la inclusión nuevamente de esta canción en una versión en vivo dentro de este episodio, corresponde más con el nivel de la historia como lo analizaremos más adelante, encontramos que a nivel discursivo está canción nos narra algo que la primera vez no hizo, la parte de la letra donde menciona a su gran amor, recordemos:

.....

It's fair thee well my old lover (?),  
I never expect to see you again,  
For I'm bound to ride that Northern  
railroad,  
Perhaps I'll die upon this train,  
*Perhaps he'll die upon this train.*

You can bury me in Sunday valley.  
For many years where I may lay,  
And you may learn to love another,  
While I am sleeping in my grave,  
*While he is sleeping in his grave.*

Maybe your friends think I'm just a  
stranger,  
My face you'll never see no more,  
But there is one promise that is given,  
I'll meet you on God's Golden Shore,  
*He'll meet you on God's Golden Shore.*

TRADUCCION<sup>50</sup>

....Que te vaya bien mi único y verdadero  
amor  
No espero volver a verte  
Porque me dirijo a tomar el ferrocarril  
Del norte  
Quizá moriré en ese tren  
Quizá morirá en ese tren.

Tú puedes enterrarme en el valle de  
Domingo  
Por muchos años donde yo podré cantar  
Y tú podrás aprender a amar a otro  
Mientras yo estoy durmiendo en mi tumba  
Mientras él duerme en su tumba.

Quizás tus amigos piensan que solo soy  
un extraño

---

<sup>50</sup> (TRA-COEN)

Mi rostro no volverás a ver  
Nunca jamás  
Pero hay una promesa que si te hago  
Te volveré a ver en la ribera dorada de  
Dios

Te volveré a ver en la ribera dorada de  
Dios.

**Escuchar track 16 soundtrack anexo 1**

La inserción de esta parte de la letra la ocasión anterior no venía al caso porque en aquel entonces no sabíamos que Ulyses tenía una familia y una esposa a las cuales quería recuperar. Ahora bien en esta parte de la historia, ya sabemos esa necesidad de Ulyses por su familia y esposa, y curiosamente la canción nos puede poner en perspectiva la situación que sufrió él para con ellas en el pasado, que es el abandono; así como la inestabilidad de su relación por causas económicas.

#### CAPITULO 20 – Disfrazado y perdonado

La interpretación de The Soggy Bottoms Boys, resulta un éxito y es aprovechado por Papy O'Daniel para reforzar su campaña por lo cual le ofrece un indulto a sus culpas y trabajo dentro del gobierno, lo cual enloquece a la gente de agradecimiento. Para culminar la presentación, Papy O'Daniel los invita a cantar su tema de campaña "You are my sunshine".

El incluir esta canción en la escena, no nos narra nada de la misma; sin embargo hay que notar que el que se haya utilizado está canción, así como "Keep on the sunny side" como banderas políticas de los candidatos presentados en la historia, responde a que una necesidad de reflejar en el discurso de la película la preocupación que tenía la gente de Mississippi no por un gobierno mejor, sino por una vida mejor. En realidad lo que nos ofrecen discursivamente estas canciones va más allá de las letras de ambas y su oportuna intervención en una escena que narrara lo mismo, estas canciones al ser utilizadas como parte de la historia de la película, a nivel discurso ayudan a reflejar el sentir de la gente de esa época, la preocupación que tienen por mantener la alegría en sus vidas pese a las condiciones en las que viven.

**Escuchar Track 3 soundtrack anexo 1**

## CAPITULO 21.- ¿De nuevo encima?

Penny se indigna con Ulyses de nuevo, cuando esté le insinúa la posibilidad de utilizar el anillo de bodas que le dio Vernon para ellos. Mientras por una calle contigua se acerca un grupo de gente con linternas celebrando, al frente de la cual viene George Nelson el ganster asalta bancos que conocieron camino a casa, el cual viene custodiado por unos policías. Al pasar frente a Ulyses y compañía, les comenta alegre su destino en la silla eléctrica.

El grupo de gente que custodia la captura de George, entona con violines el track número 17 "Indian war whoop", una pieza que carece de letra, pero que se caracteriza por la alegría instrumental que proporcionan los violines, en otras palabras, esta pieza musical refuerza lo que visualmente tenemos en la pantalla, los gritos de alegría de la gente por la captura de este criminal.

**Escuchar track 17 soundtrack anexo 1**

## CAPITULO 22 – Evadiendo el destino.

Luego de la diferencia que Ulyses tuvo con Penny, decide ir hacia su vieja cabaña en busca del anillo de bodas que su esposa quiere, lo acompañan Pete, Delmar y Tommy. Al llegar se encuentran tres hombres que cavan unas fosas en el jardín y tres dogales colgados de un árbol, de repente son rodeados por los policías quienes los detienen. Pese a que le comentan del indulto que les dio el gobernador, el policía del sabueso lo desconoce.

Los hombres que cavaron las fosas comienzan a entonar "Lonesome valley" un gospel que viene incluido como parte del soundtrack de la película, mientras preparan a Pete, Delmar y Ulyses para la horca, ellos ante la situación comienzan a rezar.

**"Lonesome Valley"**  
**Fairfield Four 4:08**

You've got to go to the Lonesome Valley,  
You, ohh, got to go there by yourself,  
Nobody else can go for you,  
You, ohh, got to go there by yourself.

Ohh you go to ask the Lord's forgiveness,  
Nobody else can ask him for you.

**TRADUCCION<sup>51</sup>**

Tienes que ir a ese valle solitario  
Nadie más puede ir en tu lugar  
Tienes que ir tu solo

Tú tienes que ir solo  
Al valle solitario  
Tú tienes que ir ahí  
Tú solo nadie más puede ir  
En tu lugar  
Tú tienes que ir  
Ahí tú solo.

**Escuchar track 18 soundtrack anexo 1**

---

<sup>51</sup>(TRA-COEN)

Esta canción nos relata la aproximación de la muerte para los personajes, un valle solitario donde se encuentra la casa de Ulyses y que está próximo a ser su tumba hasta el momento en que el valle es inundado por la obras de la hidroeléctrica. En este momento no sabemos que pasa con nuestros personajes, pero seguimos escuchando la canción hasta que los vemos salir uno a uno a la superficie, entonces dejamos de escuchar la canción.

Mientras Pete y Delmar creen que fue un milagro, Ulyses vuelve a renegar de la fe argumentando los avances de la electricidad y la vida moderna. Entonces ven realizada una de las profecías del viejo ciego del monorriel, la vaca sobre el tejado que cambiaría su futuro.

#### CAPITULO 23.- Se acabaron los días de aventura.

El capítulo anterior y este se unen por una disolvencia a negro, en la cual empezamos a escuchar el último track de la banda sonora. Penny y Ulyses caminan por la calle, éste último le expresa su felicidad por acabar sus días de aventurero y le muestra su anillo de bodas, Penny al verlo se da cuenta de que no es el suyo y de nuevo comienzan a discutir por que ella insiste en usar el suyo pese a que se encuentre en el fondo de un lago. De la toma en la que vemos a Ulyses y Penny discutiendo se hace un paneo hacia atrás donde vemos a las hijas amarradas por un lazo que sostiene Penny, que van cantando "Angel Band"

#### **"Angel Band"** **The Stanley Brothers 2:18**

My latest Sun in sinking fast,  
My race is nearly run.  
My strongest trials now are passed,  
My triumph has begun.

Oh come, Angel band,  
Come and around me stand,  
Oh bear me away on your snow white wings,  
To my immortal home,  
Oh bear me away on your snow white wings,  
To my immortal home.

Oh bear my longing heart to Him,  
Who bled and died for me,

Who's blood now cleanses from all sins,  
And gives me victory.

#### TRADUCCION\*

Ya casi se apaga el último sol  
Mi carrera casi se ha terminado  
Y me concede la victoria

Vengan banda de ángeles  
Vengan y paréense a mi alrededor  
Llevenme sobre sus alas blancas  
Como la nieve

A mi hogar inmortal

---

\* Parcialmente traducida por la sustentante(1/2  
TRA-COEN)

Llevenme sobre sus alas blancas  
Como la nieve  
A mi hogar inmortal

De quién es la sangre que purifica todos  
nuestros pecados  
Y me da la victoria.

Guardo mi gran corazón para Él  
Quien sangra y muere por mí

**Escuchar track 19 soundtrack anexo 1**

La canción nos expresa una reflexión hacia el final del camino, Ulyses en la historia culmina su vida de aventurero y comienza su vida feliz a lado de su esposa e hijas quienes son las que cantan dentro de la película la canción, quienes al cruzar por la vías se encuentran con el profeta ciego del monorriel, quien canta con ellas la misma canción para culminar la historia.

#### CAPITULO 24.- Créditos del final.

Los créditos comienzan a aparecer de abajo hacia arriba, mientras escuchamos de nueva cuenta "Angel Band" pero en la versión original de The Stanley Brothers que viene en el soundtrack. Para completar los créditos se incluye también "Keep in the sunny side" la cual continúa hasta el último crédito.

Como nos podemos dar cuenta, la música es utilizada a lo largo de toda la película, la mayoría de los capítulos tiene además de los diálogos, imágenes, efectos de sonido, música; en algunas ocasiones sólo sirve de acompañamiento, pero también nos narra la historia.

Queda sentado que la música sirvió para estructurar la película, tal como lo manifestaron los hermanos Coen en algunas entrevistas, se puede incluso afirmar que hicieron una película a partir de muchos video clips, donde una pieza musical se representaba en imagen. Tal vez los ejemplos más claros estén en el capítulo 4 -Salvación y el 18- Amigos verdaderos, donde vemos a la congregación que baja al río a bautizarse mientras entona una canción que alude a la salvación o en la reunión del ku klux klan donde incluso podemos ver coreografías.

Haciendo un análisis de las letras de las canciones y lo que dicen, nos pudimos dar cuenta que el discurso de la historia está construido a partir de las canciones, algunas de la imágenes que mencionan las vemos en la pantalla y no sólo eso, el contenido temático de las canciones nos aporta

elementos que refuerzan lo que vemos en la imagen, de esta forma las canciones dentro de la película sirven para fortificar dentro del discurso, no sólo la época, sino el sentir de ese entonces, de forma tal que si la imagen no nos lo transmite, las canciones si lo hacen.

### 3.2.2.- *O Brother Where Art Thou?* A nivel historia.

Dentro del nivel de la historia tenemos que los elementos a considerar son: los personajes, el espacio y la temporalidad. Veamos como se encuentran en nuestro objeto de estudio.

- Personajes

Dentro de esta odisea homérica reinventada de los hermanos Coen encontramos que los personajes centrales son:

- **Ulyses Everett McGill** un hombre aventurero que es encarcelado por hacerse pasar por un abogado, de gran elocuencia oral y lucidez de pensamiento aunque en ocasiones sólo sean ocurrencias. Abandona a Penny con 8 hijas, pero que está dispuesto a recuperar ante la noticia de que va a casarse con otro hombre. Preocupado por su apariencia física es obsesivo con su cabello, para el cual utiliza la pomada "Dappers Dan". Interpretado por George Clooney.
- **Delmar** compañero de prisión y cadenas de Ulyses, el cual fue encarcelado al parecer por haber robado una tienda de autoservicio. De carácter dulce y tierno aunque un poco bobo, es el más ingenuo y crédulo de los tres fugitivos. Mantiene la esperanza de poder recuperar la granja que fue de sus padres y echarla a andar con el tesoro prometido por Ulyses. Interpretado por Tim Blake Nelson.
- **Pete** encadenado a Delmar y Ulyses huye de prisión en busca del tesoro con el cual piensa montar un restaurante para obtener el respeto de los demás. Es el más conflictivo y de carácter fuerte, defensor de su familia aunque lo hayan delatado. Trata de luchar con Ulyses por el liderazgo del grupo pero no cuenta con el poder del habla y de convencimiento. Algo ingenuo y susceptible a las seducciones. Interpretado por John Turturro.

- **Penny** esposa de Ulyses, es una mujer en busca del amor y la comodidad de la vida casera, y que ante el abandono de su esposo, decide volver a casarse con una persona de carácter honorable que le ayude a educar a sus ocho hijas. De carácter sumiso ante la gente, pero fuerte cuando trata de defender sus convicciones, llega a caer en caprichos y berrinches de niña pequeña. Personaje interpretado de Holly Hunter.
- **Papy O'Daniel** actual gobernador de Mississippi y que busca la reelección en el puesto. Hombre de carácter fuerte, corrupto y agresivo, pero que ante la contienda política se muestra amable y receptivo con la gente.
- **Homer Stokes** candidato opositor de Papy O'Daniel, aludiendo a los malos trabajos del gobernador busca conseguir el voto de la gente. Seguidor de los principios de la nación estadounidense, busca acabar con lo que no sea norteamericano, odia a la raza negra y latina y busca combatirlos. Candidato con doble cara, se vale de espectáculos para llamar la atención de la gente. Interpretado por Wayne Duval.
- **Tommy Johnson** es el *bluessinger* que en un cruce de caminos vende su alma al diablo a cambio de talento musical. De carácter amable y serio, gusta de tocar su guitarra a donde va con gran melancolía. Sueña con convertirse en un gran artista. Interpretado por el músico Chris Thomas King.
- **El cíclope** es un ambicioso que engaña a la gente con su negocio de venta de la fe por medio de las Biblias, seguidor del ku klux klan busca acabar con los de la raza negra y lo no norteamericano. Es alguien maligno que no le importa el dolor de la gente. Personificado por John Goodman

Estos son los personajes principales en torno a los cuales gira la trama de la película, que cuenta la travesía de Everet Ulyses McGill por regresar a casa a lado de su esposa Penny. Ulyses se haya encadenado a Pete y Delmar y para que huyan con él les habla de un gran tesoro que resolvería

sus problemas. La odisea retratada a través de los caminos de Mississippi los lleva a conocer a Tommy Johnson en el cruce de caminos, el cual los lleva a una estación de radio donde pagan por grabar temas de antaño en donde interpretan "I am a man of constant sorrow" la cual se convierte en un gran éxito, pero ellos siguen su camino sin percatarse de la situación.

- Espacio

La historia se desarrolla en el estado de Mississippi de los Estados Unidos. En la película podemos ver poblados como Itha Benna, las carreteras, los campos, las vías del ferrocarril y granjas de este estado del sur que sirven de camino para el recorrido de Ulyses, Pete y Delmar para regresar a casa.

Un Mississippi en la época de los treinta caracterizado por sus campos abiertos llenos de cultivo, las granjas de madera, los pueblos rústicos, los caminos de terracería entre poblado y poblado, las vías del ferrocarril a lo largo de las cuales trabajaban los prisioneros. Reflejo de una sociedad en vías de desarrollo, atacada por la crisis de 1929 que generó la pobreza de muchos de los granjeros del sur, pero que mantenía una preocupación por los principios de la democracia los cuales cimentarían el nacimiento de la república norteamericana.

En el estado de Mississippi, nos cuenta la historia se están realizando campañas políticas para la gubernatura del estado donde compiten Papy O'Daniel y Homer Stokes, ambos candidatos promueven los ideales conservadores de aquel entonces, valiéndose de ideas religiosas o raciales.

- Temporalidad

El tiempo manejado dentro de la historia, se sitúa en los años treinta, en pleno apogeo de la crisis estadounidense de 1929, una época que para los estados del sur fue más severa, porque perdieron muchas de sus cosechas y granjas. El progreso se veía como una ilusión muy lejana, ante lo cual la política se aprovecha para explotar al máximo los ideales de esperanza fundamentados en un conservadurismo exacerbado con ideas religiosas.

Las ideas políticas tuvieron que cambiar a raíz de la crisis y promulgar por el bienestar común. La gente mientras tanto trataba de mantener la esperanza, en un cambio político que les ayudará realmente. Los actos

políticos se valían de la radio para hacerse promoción e incluían en sus campañas eventos de tipo musical.

La necesidad de esperanza, se reflejaba en la música, géneros como el bluegrass, la música country y el gospel de tintes religiosos, fueron pieza clave en la época porque sirvió de medio de expresión de alegrías, frustraciones, tristezas y pensamientos religiosos. La religión evangelista cobró gran fuerza ante la necesidad de la gente de creer en algo.

Situada la historia de *O Brother* en un tiempo diegético durante los años treinta en el estado sureño de Mississippi, hizo necesario que los hermanos Coen utilizarán diversos recursos para lograr retratar ese universo diegético en el que se encontraba inmerso las aventuras de Ulyses, Pete y Delmar. Para lograrlo sus principales recursos se centraron en la fotografía hecha por Roger Deakins y la música de T-Bone Burnett.

Por otro lado, la temporalidad en la que la película fue difundida corresponde al año 2001, mientras que la producción se realizó un año antes. Sin embargo, ninguna de estas dos temporalidades se encuentra reflejada en la historia de *O Brother Where Art Thou?*

### 3.2.2.1.-La música como elemento dentro de la historia

La música hecha para la película *O Brother Where Art Thou?* Es representativa de los estados del sur del tiempo manejado dentro de la historia. Ya hablamos de la importancia que adquirió como elemento del discurso de la película, no obstante, la parte musical dentro de la historia en sí misma representa un eje central en torno al cual cambia la vida de los personajes y como elemento que nos permita identificar la época aludida.

De esta manera, encontramos que la música es parte de la historia, cuando Ulyses, Pete, Delmar y Tommy Johnson un músico de blues los lleva a la cabina de radio donde graban "I am a man of constant sorrow", se nombran los Soggy Bottoms Boys o Traseros Empapados; a partir de entonces se convertirán en un éxito sin que ellos lo sepan hasta el momento en que haciéndose pasar por una banda de músicos se cuelan en un evento político y se convierten en la sorpresa de la noche al cantar esta canción. De tal forma nuestros personajes se convierten en artistas del *bluegrass*, que

será al final del camino el tesoro que les auguro el profeta ciego del monorriel.

La música forma parte de la historia cuando vemos que el juego político manejado en la película se vale de este recurso para captar la atención de la gente y de esta manera también ser fiel a la usanza política de aquel entonces donde la música era elemento importante en la campañas políticas.

Así también, canciones como "Keep on the sunny side" y "You are my sunshine" son utilizadas por Papy O'Daniel y Homer Stokes, candidatos contendientes, como bandera política o jingle de campaña por llamarlo de alguna forma. De esta manera podemos ver que la música se inserta dentro de la historia como eje también de la contienda política que se maneja en la película.

Tal vez estos sean los ejemplos más claros de cómo la música es eje en torno al cual gira la historia; sin embargo los demás temas musicales que escuchamos a lo largo de la película nos van contando los hechos y forman parte de ellos, el coro evangelista que representa la salvación de los personajes es una parte de la historia donde la canción "Down to the river to pray" funge como elemento conductor de las acciones que vemos en la pantalla.

Esta película fue clasificada dentro del género de la comedia; sin embargo al efectuar este análisis bien puede constituir una comedia musical donde cada una de las piezas cuenta la historia a su manera, que como ya vimos en el capítulo uno, al trabajar de manera conjunta con la imagen crean un mismo discurso y por ende también una misma historia.

Podemos entonces concluir, que la música es parte de ese universo diegético que se maneja en la película, porque incluso vemos a los personajes cantando y convirtiéndose en artistas de éxito, un aspecto ajeno a la versión original de la *Odisea* de Homero, pero que representa un hilo conductor de la vida de los personajes.

### 3.3- La música diegética y no diegética en *O Brother Where Art Thou?*

La diegésis de la película se ubica en un espacio temporal en Mississippi en los años treinta, nos cuenta la historia de tres fugitivos de la justicia que en su huída graban un disco el cual resulta ser un gran éxito que representará la fortuna soñada por ellos.

Dentro de la diegésis, el elemento musical resulta ser trascendental no sólo como parte de la misma, sino para estructurar el discurso total de la película, donde como ya vimos la totalidad del soundtrack se encuentra distribuido.

La mayor parte de las piezas musicales utilizadas en la película forman parte de la diegésis porque vemos de dónde proviene, ya sea porque los personajes o alguien dentro de la escena la canta o la toca; o bien porque es a través de una estación de radio o un disco que la escuchamos. De esta manera podemos establecer que la música es diegética porque aparece en la pantalla y sabemos de donde proviene. Prácticamente la totalidad de las canciones incluidas en el soundtrack tienen una justificación dentro de la escena en donde aparecen.

Encontramos uso de música no diegética, es decir aquella que está de fondo y de la cual no se percatan los personajes, en escenas donde se utiliza para reforzar la emoción, tal es el caso de el *leit motiv* utilizado para el policía del sabueso, las percusiones utilizadas en la persecución de George Nelson o la música que ambienta el restaurante donde Ulyses y Delmar se encuentran con el cíclope. Cabe mencionar que estos tres ejemplos, es música que no pertenece al soundtrack hecho por T-Bone Burnett.

También encontramos un ejemplo de música diegética desplazada, aquella que está dentro de la historia y que evoca a un tiempo distinto al manejado en la historia, esto lo vemos en la escena donde Ulyses y Delmar se encuentran en una función cinematográfica a la cual llevan en convoy de prisioneros donde se encuentra Pete. La música utilizada dentro de la película que ellos están viendo nos remite a otra época que no es la misma que los personajes viven. Pero el que los personajes estén viendo una

película musical nos proporciona un referente más al universo diegético manejado dentro de *O Brother*.

En tanto, es necesario señalar que aunque la mayor parte de la música es utilizada como parte de la diegésis, también cumple funciones no diegéticas sobre todo en el caso de los tracks que carecen de letra, los cuales son utilizados para ambientar y reforzar el sentimiento de la escena en cuestión, vemos así que la versión instrumental de violín de "I am a man of constant sorrow" interpretada por John Hartford se utiliza en dos capítulos, el 12 y el 18, en el primero para resaltar la mala racha de los personajes y en el segundo para manifestar consuelo y melancolía; y de esta manera reflejar el sentimiento de Pete.

### 3.3.1 Tiempo diegético de la música y de la película.

Como ya mencionamos, la película trata de retratar una época caracterizada por la crisis económica que atacó de manera severa a las granjas ubicadas en los estados del sur de la unión americana. Donde la sociedad comenzaba a colocar los cimientos de la futura democracia política, las mujeres tenían más libertad de acción y expresión; y se tenía una esperanza prometedora con el avance de la tecnología, en particular de la electricidad hacia toda la región sureña.

Un período durante el cual surgieron movimientos raciales como el Ku Klux Klan que buscaba resarcir el origen de la cultura norteamericana o movimientos religiosos evangelistas que ante la crisis buscaban dar una luz de esperanza a la gente.

La incorporación del sonido a la imagen cinematográfica resultaba ser un espectáculo que llamaba la atención de un público que trataba de distraerse de la dura vida cotidiana que le tocaba vivir y que por medio del cine encontraba canal de escape. El cine característico de aquel entonces le dio mucho auge al género musical y de gansters. Cuestión que también vemos reflejada dentro de la cinta.

En la música surgió un movimiento que buscaba la identidad nacional, de ahí surgiera tal vez la aportación más importante en el rubro musical hecha

por los Estados Unidos, el jazz, caracterizado fundamentalmente por alimentarse de lo popular y la confluencia de distintas culturas.

En la región sureña géneros como la música country o *hillbilly* comenzaron a tener gran auge gracias a la programación en la radio, canciones que hablaban de los campos, de las montañas, de las tristezas y alegrías de la vida en el campo; así como de las creencias religiosas.

La música por su parte retrata el mismo período de tiempo donde géneros musicales como el *bluegrass*, el *gospel* y la música country adquirieron una fuerte presencia en la radio y en las calles como parte de actos políticos o religiosos; la gente veía en sus letras reflejada sus preocupaciones del campo y la vida cotidiana, de alguna forma servían de desahogo a la crisis que vivían.

Tal es la cuestión que podemos ver que la música y la película están situada en un mismo tiempo diegético, durante los treinta, en pleno apogeo de la crisis de 1929; y donde los géneros musicales representados en las canciones, datan o tuvieron su mayor esplendor en ese entonces y eran utilizados no sólo como ardid político en la mayoría de los estados del sur de Norteamérica; sino que servían de vehículo de expresión de la inconformidad de la gente o bien de la esperanza porque pronto mejorarán las cosas.

## CONCLUSIÓN

Como nos pudimos dar cuenta a lo largo de esta investigación, de los elementos del lenguaje cinematográfico, el sonido representa uno de los más importantes, porque le brindó un recurso más para que exista una identificación con el espectador, el cual busca verse reflejado dentro de la pantalla, en sucesos que le sean familiares y que lo absorban de la realidad que vive.

Tal es la cuestión, que dentro del sonido encontramos que la música es uno de los ejes rectores para que exista una identificación, el poder psicológico que contiene una pieza musical es tal que nos puede hacer sentir emociones, trasladarnos a lugares distantes y épocas lejanas; en otras palabras es como una máquina del tiempo que nos hace viajar a través de la imaginación.

Conocedores de ese poder, los hermanos Joel y Ethan Coen construyeron una historia de la *Odisea* en una época ajena a la que su creador Homero tenía pensada, Ulyses viajaba por los caminos de Mississippi de regreso a casa con su amada Penny, sólo que esta vez se hizo acompañar de un tierno Delmar y un desesperante Pete. Los caminos por los que pasaron vivían el fantasma de una crisis económica y una esperanza en que pronto mejorarían las cosas, la década de los treinta en el sur de los Estados Unidos; una época donde géneros musicales como el *bluegrass*, la música *country* y el *gospel* adquirieron su mayor esplendor porque en ellos se expresaba el pesar y la esperanza por un futuro mejor, los cuales son retratados de manera fiel dentro de la historia y sirven además de marco para la misma.

La banda sonora compuesta para *O Brother Where Art Thou?* representa la historia de la película contada a través de 19 canciones que narran a su manera la odisea de Ulyses por la época de los treinta y los caminos de Mississippi.

La totalidad de la banda sonora narra cada una de las peripecias de los personajes de la película, los lugares donde estuvieron y lo que en ellos presenciaron; tal vez el elemento musical destaque no por ser mejor sino porque forma parte tangible del universo diegético que viven Ulyses, Delmar

y Pete, donde ellos mismos se ven en la necesidad de grabar "I am a man of constant sorrow", para ganar unas monedas, sin imaginar que se convertiría en el éxito musical del momento.

Realizar esta investigación, nos ayuda a entender las implicaciones de la utilización o no de un sonido dentro de una obra cinematográfica, los diálogos, los efectos sonoros, los silencios y por supuesto la música cumplen una función más allá de servir de relleno o de decoración a una escena, nos cuentan a su propia manera la historia, sin ellos serían imágenes planas, sin la emoción necesaria para despertar el interés del espectador que ante todo ve el cine como una posibilidad de vivir por instantes un mundo ajeno al propio, en dónde por supuesto no todo se compone de imágenes en movimiento, existen los sonidos los cuales tienen una capacidad todavía mayor, porque evocan imágenes mentales o lo que es mejor aún sentimientos.

Las funciones de una banda sonora dentro de un filme implican que sirva de narrador, que exprese y que sea parte de la historia. A diferencia de su utilización en la radio como veíamos en el capítulo uno, el poder de la imaginación es llevado al extremo, por supuesto hay quienes puedan argumentar que en el cine todo está dado, sin embargo, la imagen acompañada del sonido despierta emociones, que tal vez dentro de la radio se queden cortas, sobre todo si consideramos que siempre utilizamos referentes gráficos, incluso para expresar las emociones.

Queda claro que establecer una supremacía de la imagen sobre el sonido y viceversa, resultaría absurda en este momento, donde ejemplos como *O Brother* nos deja claro que ambos se complementan y que pese a que pueda uno escuchar la música sin tener la imagen de la película, necesariamente nos remitirá a ella o a la época que se narra en la misma.

Dentro de esta película la banda sonora narra, expresa, describe paisajes, es parte del universo de los personajes e incluso va más allá porque el elemento musical que destaca por su carácter diegético dentro de la película, traspasa los límites de una cinta cinematográfica.

No podemos establecer de forma tajante que este ejemplo caiga bajo los parámetros de música diegética o no diegética, debido a que esta formulación resulta ser demasiado endeble en cuanto a su límites de acción,

ya que como vimos una pieza musical puede escucharse sin saber de dónde proviene, pero al estar dentro de una acción y darle realce, la hace parte de la misma y por ende forma parte ya de la diegésis. De ahí que establecer esta diferenciación sólo nos pueda servir para distinguir una película musical de una que no lo es, ya que está claro que sólo un musical tendrá necesariamente que hacer uso de la música diegética para estructurar la historia que pretende contar, aunque ello no implica que no haga uso de música no diegética en algunas escenas, *O Brother* es un ejemplo de ello.

El método de análisis a nivel discursivo utilizado para conocer la forma en que nos narra la película, pese a basarse sólo en lo que dice literalmente las letras de las canciones y ver la escena donde se inserta, nos permitió entender que la canción nos narraba parte de la misma y que efectivamente la película se construyó a partir de las canciones, algunas de ellas, como "Po Lazarus" en versiones originales de la época fueron retratadas por el hermanos Coen y ajustadas para la estructuración de la historia.

La banda sonora musical constituye uno de los ejemplos de cómo debe conceptualizarse la producción de la misma al nacimiento de un proyecto cinematográfico. Los hermanos Coen y T- Bone Burnett tenían claro desde el principio que una buena selección de temas y de artistas implicaría retratar fielmente una época que entre muchas cosas se caracterizó por la música. Un buen retrato, una buena construcción de ese universo diegético con todos sus elementos, le daría por fuerza al espectador el referente correcto, entonces el mensaje se concretaría.

La importancia de la banda sonora para la construcción del universo diegético de *O Brother Where Art Thou?* cumple de tal manera su función de referente, que traspasó las barreras de la sala cinematográfica, realizó una aportación más valiosa aún, le recordó al público espectador, en particular de los Estados Unidos, que existe este tipo de música que tiene raíces muy profundas de su cultura y la revivió. Como tal, la aportación de esta banda sonora no sólo se queda a nivel historia, sino que sienta el precedente para un resurgimiento de la música tradicional americana.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J y M.Marie. Análisis del film. Ed. Paidós Comunicación, 3ª. Ed, España 1990,311pp.
- BELTRAN Moner Rafael. Ambientación musical España, centro de Formación Radiotelevisión Española, 2ª. Ed., 1991, 176pp.
- BERENDT, Joachim Ernst. El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta. Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, México 1998, 901pp.
- COLON Perales Carlos. Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas. Ed. Alfar, España 1997, 296pp.
- COPLAND, Aaron. Cómo escuchar música. México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 101, 1982, 218pp.
- CURIEL, Fernando. La telaraña magnética o el lenguaje de la radio. México, Ed. Oasis, Col. Alfonso Reyes, 1985, 140pp.
- CHION, Michel. "Fundamentos para la música en el cine" Texto sobre imagen # 7 México, Ed. Juan Jiménez Patiño, UNAM, 2000, 27pp.
- CHION, Michel. La audivisión: introducción a un análisis de la imagen y el sonido. Ed. Paidós, Barcelona , 1993 , 206pp.
- CHION, Michel. La música en el cine. Ed. Paidós, España 1997, 469pp.
- DE FELIPE, Fernando. Joel y Ethan Coen. Barton Fink. Ed. Paidós, Col. Películas, España 1999,144pp.
- FERNANDEZ Diez Federico y Martínez Abadía José. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Ed. Paidós Col. Papeles de comunicación, España, 1999, 269pp.
- HAMEL, Fred y Marin Hürlimann. Enciclopedia de la música.México, Ed. Grijalbo, 1987, Tomo 2.
- KAPLUM, Mario .Producción de programas de radio. El guión-realización. Ed. CIESPAL Cromocolor, México 1994, 470pp.
- LOPEZ Alcaraz, María de Lourdes. Itinerario de las miradas. México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, UNAM, 2003,42pp.
- MOORE MacDonald Smith. Yankee blues: cultura musical e identidad norteamericana. Ed.Noema, México 1987, 276pp.
- PAZ, Juan Carlos. La música en los Estados Unidos. Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios, México 1952, 215pp.

PIMENTEL, Luz Aurora. El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. México, Ed. Siglo XXI/UNAM, 1998

RODRIGUEZ, Angel. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Ed. Paidós, España, 1998,270pp.

RUSSELL, Lack. La música en el cine. Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen 53, Madrid 1999, 445pp.

STAM, Robert, et al. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Ed. Paidós, España 1999, 271pp.

TRULLS, Alfonso y Alberto Manzano. Country. Ed. Celeste, España 1978, 235pp

VEGA Escalante Carlos. Influencia de la música de cine sobre el espectador. Tesis UNAM FCPYS, México 1983, 205pp.

VIDRIO, Martha Escribir para cine. Ed. CUCSH-Universidad de Guadalajara, México, 1997,89pp.

VILLAIN, Dominique. El encuadre cinematográfico. Ed. Paidós. Col. Comunicación, España 1992, 153pp

### **FILMOGRAFIA**

¿DONDE ESTAS HERMANO?, Dir. Joel Coen, Prod. y Guión Ethan Coen,

Actores: George Clooney, John Turturro, Tim Blake Nelson, Universal

Pictures and Touchstone Pictures, 2000, 106 min.

O BROTHER WHERE ART THOU? Special edition, Dir. Joel Coen, Prod. y Guión Ethan Coen, Actores: George Clooney, John Turturro, Tim Blake Nelson Universal Pictures and Touchstone Pictures, 2000, 106 min.

### **DISCOGRAFIA**

BURNETT, T-Bone, O BROTHER WHERE ART THOU? (CD, Soundtrack), Mercury Records, 2000

DOOB, Nick, et. al, DOWN FROM THE MOUNTAIN (CD), Universal Music Company, 2000.

LOPEZ Alcaraz, María de Lourdes et. al. *CD- ROM interdiscursividad: cine, literatura e historia*. México, ENEP Acatlán /UNAM, 2004

#### **PAGINAS WEB**

<http://www.obrothermusic.com/soundtrack.html>

<http://www.downfromthemountain.com/>

<http://x-stream.fortunecity.com/fleetst/71/>

<http://www.bluegrassworld.com/lyrics/>

<http://www.rottentomatoes.com/m/OBrotherWhereArtThou-1102021/reviews.php?page=1>

<http://usembassy.state.gov/posts/co1/wwwsarts.shtml>

<http://www.pagina12.com.ar>

[http:// www.terra.com](http://www.terra.com)

[http:// www.acousticguitar.com/issues/aq117/feature117.html](http://www.acousticguitar.com/issues/aq117/feature117.html)

<http://feedmyego.com/movies/O/OBrotherWhereArtThou2000.html>

[http:// www.canada.com/halifax/dailynews/story.asp](http://www.canada.com/halifax/dailynews/story.asp)