



**UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN**  
**LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL**  
CLAVE DE INCORPORACIÓN UNAM 8938-31

---

---

**ANÁLISIS DEL SONIDO DE LA PELÍCULA 'BAILANDO EN LA OSCURIDAD'**  
**PARA MOSTRAR SU IMPORTANCIA COMO HERRAMIENTA QUE**  
**COMPLEMENTA LA IMAGEN.**

**TESINA**

EN OPCIÓN AL TÍTULO DE:  
**LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL**

PRESENTADA POR:  
**YULIANA PÉREZ HERNÁNDEZ**

MÉRIDA, YUCATÁN, MÉXICO, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Análisis del sonido de la película

# **B A I L A N D O**

---

# **EN LA OSCURIDAD**



**UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN**  
LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL  
COMISIÓN DE TITULACIÓN  
INFORME FINAL

Mérida, Yucatán, a 14 de junio de 2018.

**Lic. Manola Giral de Lozano**  
**Directora General DGIRE**  
**Presente**

Como Presidenta del Comité de titulación de la carrera de Diseño y Comunicación Visual,  
hago constar que el trabajo recepcional denominado:

**“Análisis del sonido de la película ‘Bailando en la Oscuridad’ para mostrar su  
importancia como herramienta que complementa la imagen”,**

realizado por:

**Yuliana Pérez Hernández,**

en opción al título de:

**Licenciada en Diseño y Comunicación Visual,**

Cumple con las normas institucionales de estilo y su estructura corresponde a lo solicitado  
para los trabajos de titulación en la modalidad de:

**Tesina**

Por lo que declaro que este documento permite al alumno, continuar con sus  
trámites que correspondan al proceso de titulación.

Atentamente

---

M.E. Tatiana Gasca Albertos  
Presidenta

**UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN**  
LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL  
COMISIÓN DE TITULACIÓN  
INFORME FINAL DE REVISIÓN

Mérida, Yucatán, a 14 de junio de 2018.

**M.E. Tatiana Gasca Albertos**  
**Presidenta de la Comisión de Titulación**  
**Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual**  
**Presente**

Como revisora del trabajo recepcional:

**“Análisis del sonido de la película ‘Bailando en la Oscuridad’ para mostrar su importancia como herramienta que complementa la imagen”,**

realizado por:

**Yuliana Pérez Hernández,**

en opción al título de:

**Licenciada en Diseño y Comunicación Visual,**

le informo que he concluido con la revisión del formato institucional del trabajo mencionado. Asimismo, afirmo que cada uno de sus capítulos, conclusiones y referencias cumplen con los lineamientos que establece la Universidad.

Sin otro particular me pongo a sus órdenes para cualquier aclaración al respecto.

**Atentamente**

---

**DRA. Nelly Alicia Torres Góngora**

**UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN**  
LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL  
COMISIÓN DE TITULACIÓN  
INFORME FINAL DE ASESORÍA

Mérida, Yucatán, a 14 de junio de 2018.

**M.E. Tatiana Gasca Albertos**  
**Presidenta de la Comisión de Titulación**  
**Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual**  
**Presente**

Como asesora del trabajo recepcional:

**“Análisis del sonido de la película ‘Bailando en la Oscuridad’ para mostrar su importancia como herramienta que complementa la imagen”,**

realizado por:

**Yuliana Pérez Hernández,**

en opción al título de:

**Licenciada en Diseño y Comunicación Visual,**

le informo que he concluido con la revisión de redacción, ortografía y contenido, así como de la originalidad del trabajo mencionado. Asimismo, afirmo que cada uno de sus capítulos, conclusiones y referencias cumplen con los lineamientos que establece la Universidad.

Sin otro particular me pongo a sus órdenes para cualquier aclaración al respecto.

**Atentamente**

---

**L.C.S. Cecilia Canseco Cruz**

*Hoja de advertencia*

Por este medio, declaro que esta Tesina titulada:

**“Análisis del sonido de la película ‘Bailando en la Oscuridad’ para mostrar su importancia como herramienta que complementa la imagen”**

es de mi autoría, a excepción de las citas y referencias que he empleado para fundamentar este trabajo de investigación y en el que se otorga crédito a sus autores. Asimismo, afirmo que no ha sido presentado previamente con éste o algún otro nombre, para la obtención de título profesional o grado académico equivalente.

---

Yuliana Pérez Hernández

### *Agradecimientos*

Primero quiero agradecer a mis padres Ana María Hernández Hernández y Julián Pérez Flores por brindarme su amor, apoyo y paciencia y por enseñarme que con dedicación y esfuerzo pueden lograrse grandes cosas. Agradezco también a mi hermano Julián Pérez Hernández por animarme y sacarme una sonrisa en mis días de estrés.

Agradezco a mis compañeros y amigos de generación, por apoyarme en todo momento, a mis maestros de la carrera por su conocimiento compartido, a mi asesora Cecilia Canseco Cruz por ser mi guía en este trabajo y a la profesora Nelly Torres por toda su ayuda, paciencia y observaciones.

Por último, agradezco a mis abuelos, a todos mis familiares y amigos por el cuidado y cariño que me han brindado a lo largo de la vida.

A todos, gracias.

## *Resumen*

La presente investigación es el resultado de la aplicación de los conocimientos adquiridos durante la carrera, especialmente en la materia de Sonido y Música de la orientación de Audiovisual y Multimedia.

El objetivo principal de este proyecto fue realizar un análisis del sonido de la película 'Bailando en la Oscuridad' de Lars von Trier, para mostrar su importancia como herramienta que complementa la imagen.

En el primer capítulo se presentan los objetivos particulares, además de las razones por las cuales se decidió elaborar un análisis sonoro y el por qué se escogió la película en cuestión.

En el segundo capítulo, se habla acerca del poder del sonido, de ciertas cuestiones sonoras relacionadas con la física, además de elementos sonoros como la música, los efectos de sonido, silencios, entre otros. Todo esto con el fin de tener un conocimiento más amplio para poder realizar un análisis correcto.

En cuanto al tercer capítulo, se presentan las características de la investigación, además de las metodologías utilizadas para realizar el análisis, las cuales corresponden a los autores Michel Chion y Lauro Zavala.

Finalmente, en el cuarto capítulo se presenta el análisis realizado así como las interpretaciones. Se da respuesta a la pregunta de investigación y se discuten los objetivos. Así mismo, se concluye que la importancia del sonido en esta película recae principalmente en la música y sus funciones. De igual forma se hacen ciertas recomendaciones, como realizar más análisis sonoros con otras producciones cinematográficas e incluso series.

## Tabla de contenidos

Portada / i
Portada visual / ii
Informe final /iii
Informe final de revisión / iv
Informe final de asesoría / v
Hoja de advertencia / vi
Agradecimientos / vii
Resumen / viii
Tabla de contenidos / ix
Índice de figuras / xii
<b>CAPÍTULO I</b>
Introducción / 1
Antecedentes / 1
Planteamiento del problema / 2
Pregunta de investigación / 4
Objetivos de investigación / 4
Objetivo general / 4
Objetivos particulares / 4
Variables / 4
Definición de términos / 4
Justificación / 7
Delimitaciones del estudio / 9
Limitaciones del estudio / 10

## CAPÍTULO II: Revisión de la literatura / 12

Cine sonoro / 12

Lo audiovisual / 16

La imagen y el sonido / 17

La síncrexis / 18

El punto de sincronización / 18

El poder del sonido / 19

Principios del sonido / 20

Intensidad / 20

Tono / 22

Timbre / 23

Dimensiones del sonido / 24

Ritmo / 25

Fidelidad / 25

Espacio / 26

Tiempo / 27

Elementos sonoros / 27

Voz o diálogos / 28

Música / 29

Efectos / 32

Ruido / 32

Silencio / 32

El musical / 33

Dogma 95 / 35

Lars von Trier / 38
Bailando en la oscuridad / 40
CAPÍTULO III: Método / 45
Diseño de la investigación / 45
Tipo de estudio / 45
Enfoque de la investigación / 45
Modalidad de la investigación / 46
Participantes del estudio / 46
Metodología de diseño / 46
Matriz de análisis / 47
CAPÍTULO IV: Resultados y conclusiones / 50
Análisis / 50
Búsqueda de dominancias y descripción de conjunto / 51
Elementos sonoros que intervienen / 51
Sonido / 51
Música / 51
Voces / 54
Motivos / 54
Funciones / 54
Silencios / 55
Aspecto del sonido y su consistencia / 56
Localización de los puntos de sincronización importantes / 56
Comparación / 58
Discusión / 59

Conclusión / 62

Recomendaciones / 66

Referencias / 68

Apéndices / 73

Apéndice A: Matriz de análisis / 74

Apéndice B: Análisis / 76

Índice de figuras

Figura 1: Los hermanos Warner y el Sistema Vithapone / p. 13

Fuente: Pla, E. y Torrent, K. Ite.educación, 2012.

Recuperado de: [http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m3\\_1/](http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m3_1/)

Figura 2: Cartel de la película ‘El Cantor de Jazz’ / p. 14

Fuente: Warner Bros (1927). IMDb.

Recuperado de: <https://www.imdb.com/title/tt0018037/>

Figura 3: Intensidad de sonido / p. 21

Fuente: Rodríguez V., s/f.

Recuperado de: <https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/el-sonido/las-cualidades-del-sonido/>

Figura 4: Altura o tono del sonido / p. 23

Fuente: Rodríguez V., s/f.

Recuperado de: <https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/el-sonido/las-cualidades-del-sonido/>

Figura 5: Director Lars von Trier / p. 38

Fuente: IMDb, 2006.

Recuperado de:

<https://www.imdb.com/name/nm0001885/mediaviewer/rm875088896>

Figura 6: Cartel de la película ‘Bailando en la oscuridad’ / p. 41

Fuente: Zentropa Entertainments (2000). IMDb.

Recuperado de: <https://www.imdb.com/title/tt0168629/>

Figura 7: Capturas de las primeras imágenes / p. 52

Fuente: Zentropa Entertainments (2000).

Figura 8: Selma asesina a Bill / p. 53

Fuente: Zentropa Entertainments (2000).

Figura 9: Bill en la caravana de Selma / p. 55

Fuente: Zentropa Entertainments (2000).

Figura 10: El ahorcamiento de Selma / p. 55

Fuente: Zentropa Entertainments (2000).

Figura 11: Primer punto de sincronización / p. 57

Fuente: Zentropa Entertainments (2000).

Figura 12: Segundo punto de sincronización / p. 58

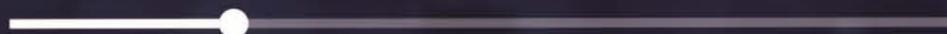
Fuente: Zentropa Entertainments (2000).

Figura 13: Tercer punto de sincronización / p. 58

Fuente: Zentropa Entertainments (2000).

# CAPÍTULO I

## Introducción



## CAPÍTULO I

### Introducción

Muchos trabajos se han publicado acerca del análisis cinematográfico, la mayoría de ellos enfocados al análisis de la imagen, haciendo que el sonido sea considerado como algo inferior.

No obstante, el sonido es una herramienta que ha ido cobrando valor a lo largo del tiempo. Mucho se ha dicho sobre las emociones y sensaciones que éste puede causar en el ser humano dependiendo la manera en que se maneje.

Muñoz (2013, s/p) explica que:

Es bien sabido el efecto de la música en diferentes expresiones artísticas y creativas, como ejemplo tenemos el cine, donde las películas toman un curso emocional poderoso debido a los efectos sonoros que los directores de sonorización le imprimen a las cintas cinematográficas.

A pesar de ser una poderosa herramienta, son pocas las investigaciones que se encuentran acerca del sonido, sin embargo aún hay unos cuantos autores que le dedican en sus trabajos la importancia que se merece. Se encuentra entre ellos a Michel Chion por ejemplo, el cual es uno de los más grandes teóricos que ha aportado al campo del sonido. Hablando del tema, Chion (1993, p. 11) explica que:

Aunque algunos investigadores hayan propuesto aquí y allá enfoques muy valiosos sobre la cuestión, sus aportaciones (y las mías, en las tres obras que ya he publicado sobre el tema) no han ejercido aún suficiente influencia como para imponer una reconsideración del conjunto del cine, en función del lugar que en él ocupa el sonido desde hace sesenta años.

Por otro lado, dentro de los trabajos de David Bordwell y Kristin Thompson se encuentra una parte referente al sonido. En ella Bordwell y Thompson (1995, p. 292) exponen que “en el cine, los sonidos y los esquemas que forman son inapreciables. En este carácter escurridizo radica una parte de la fuerza de esta técnica: el sonido puede conseguir efectos muy fuertes y aun así pasar bastante inadvertido”.

### *Planteamiento del problema*

“Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido: unas veces dejándola de lado y otras tratándola como un terreno exclusivo y menor” (Chion, 1993, p. 10).

Evidentemente, los análisis cinematográficos se han centrado más en cuestiones visuales que sonoras, así pues, Aumont, Bergara, Marie y Vernet (2005, p. 43) comentan que “la reproducción del sonido es sin duda una de las que parecen más ‘naturales’ y, quizá por esta razón la teoría y la estética se han preocupado relativamente poco de ella”.

Con esto queda claro que en la actualidad las películas son analizadas desde la parte visual dejando de lado la parte sonora, la cual es de gran importancia ya que ayuda a complementar la narrativa audiovisual. Esto indica que el sonido es visto en la mayoría de las ocasiones como un simple acompañamiento. Aumont et al. (2005, p. 47) expresan que:

La primera concepción, la de un sonido fílmico que se orienta en la dirección de reforzar y acrecentar los efectos de lo real, se ha impuesto y el sonido, a menudo, se considera como un simple apoyo de la analogía escénica ofrecida por los elementos visuales.

De igual forma, al hablar de cine se utilizan palabras que aluden a las cuestiones visuales, como señala Stam (2001, p. 248), “los apelativos con que se alude en inglés al cine –the

movies, motion pictures, cinema— evocan fenómenos visibles, destinados para espectadores (no oyentes) que van a ver (no a escuchar) una película”.

A pesar de la poca importancia que se le da a la parte sonora, hay quienes se preocupan por resaltar su valor mediante diversas investigaciones, sin embargo Aumont et al. (2005, p. 43) manifiestan que:

Aún es pronto para proponer la mínima síntesis de estos estudios, todos diferentes y aún poco trabajados. Como mucho, podemos señalar que las diversas clasificaciones propuestas aquí y allí, y a las que nos remitimos, nos parecen tropezar (a diferencia de su interés real por eliminar de una vez la visión simplista in/off) con una cuestión central, la de la fuente sonora y la representación de la emisión del sonido.

Por otro lado, es curioso el hecho de que se le reste importancia al sonido cuando éste posee ciertas ventajas sobre la imagen. Stam (2001, p. 249) lo explica de la siguiente manera:

Un objeto filmado pierde una dimensión al ser registrado en película, mientras que el sonido grabado, en cambio, mantiene sus dimensiones; se origina como una vibración del aire y sigue actuando del mismo modo una vez grabado. El sonido atraviesa las paredes, mientras que los rayos de luz quedan bloqueados; podemos oír la banda sonora de una película que están proyectando en la sala contigua, pero no podemos ver sus imágenes.

Por todo lo anterior, el hecho de que se le preste menos atención al sonido afecta principalmente a estudiantes y futuros profesionistas ya que al no saber las cualidades de esta herramienta, en ocasiones, no logran una correcta aplicación de manera que complemente la imagen.

*Pregunta de investigación*

1. ¿Qué elementos se requieren para realizar un análisis sonoro de la película ‘Bailando en la Oscuridad’?

*Objetivo general*

Realizar un análisis del sonido de la película ‘Bailando en la Oscuridad’ para mostrar su importancia como herramienta que complementa la imagen.

*Objetivos particulares*

1. Identificar el papel y función que cumple la música.
2. Describir la consistencia de los elementos sonoros de la película.
3. Identificar los momentos en los que sonido e imagen se sincronizan de manera muy marcada.

*Variable independiente*

Análisis del sonido de la película Bailando en la Oscuridad

*Variable dependiente*

Muestra de su importancia como herramienta de complementación.

*Definición de términos*

A continuación, se presenta la definición de los términos, recuperados del Diccionario de la Lengua Española publicado en línea por la Real Academia Española (2014):

*Análisis*

Del gr. ἀνάλυσις análisis.

1. m. Distinción y separación de las partes de algo para conocer su composición.
2. m. Estudio detallado de algo, especialmente de una obra o de un escrito.

*Audiovisual*

1. adj. Que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas.

*Cinematográfico, ca*

1. adj. Perteneiente o relativo al cinematógrafo o a la cinematografía.

*Estético, ca*

Del lat. mod. aestheticus, y este del gr. αισθητικός aisthētikós 'que se percibe por los sentidos'; la forma f., del lat. mod. aesthetica, y este del gr. [ἐπιστήμη] αισθητική [epistēmē] aisthētiké '[conocimiento] que se adquiere por los sentidos'.

5. f. Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.

*Imagen*

Del lat. imāgo, -inis.

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

*Metodología*

Del gr. μέθοδος méthodos 'método' y -logía.

1. f. Ciencia del método.

2. f. Conjunto de métodos que se siguen en una investigación científica o en una exposición doctrinal.

*Mostrar*

Del lat. monstrāre.

1. tr. Manifestar o poner a la vista algo, o enseñarlo o señalarlo para que se vea.

2. tr. Explicar, dar a conocer algo o convencer de su certidumbre.

*Movimiento*

6. m. Desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etc.

*Musical*

3. m. Género teatral o cinematográfico de origen angloamericano, que incluye como elemento fundamental partes cantadas y bailadas.

*Sonido*

Del lat. sonĭtus

1. m. Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire.

*Sonoro, ra*

Del lat. sonōrus.

1. adj. Que suena o puede sonar.

*Tragedia*

Del lat. tragoedia, y este del gr. τραγῳδία tragōidía.

1. f. En la Grecia antigua, género teatral en verso que, con ayuda de un coro y actores, desarrolla temas de la antigua épica centrados en el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final funesto y que mueve a la compasión o al espanto.

*Visual*

Del lat. tardío visuālis.

1. adj. Perteneciente o relativo a la visión.

### *Justificación*

El sonido es de gran importancia, ya que puede causar distintas emociones dependiendo la forma en la que se aplique. Sin embargo, Bordwell y Thompson (1995, p. 292) comentan que:

Estamos acostumbrados a vivir en un entorno sonoro en su mayor parte invisible. La primera información sobre la disposición de lo que nos rodea procede de la vista y, por lo tanto, en la vida cotidiana el sonido es a menudo un simple fondo para nuestra atención visual. Igualmente, hablamos de ‘ver’ una película y de ser ‘espectadores’, términos que sugieren que la banda sonora es un factor secundario. Tendemos mucho a considerar al sonido como un simple acompañamiento de la base real del cine, las imágenes en movimiento.

A pesar de esto, el sonido ha ido generando un mayor interés tanto por directores como por teóricos, sin embargo, Aumont et al. (2005, p. 48) lo explican así:

Desde hace algunos años se asiste a un renacer del interés por formas de cine en las que el sonido no estaría ya, o por lo menos no siempre, sometido a la imagen, sino que sería tratado como un elemento expresivo autónomo del filme, pudiendo situarse en diversos tipos de combinación con la imagen. Paralelamente, los teóricos del cine han empezado por fin a preocuparse más de modo sistemático sobre el sonido filmico, o más exactamente sobre las relaciones entre sonido e imagen.

Por otro lado, hay que recordar que el sonido siempre está presente y que puede causar una gran impresión y quedarse grabado en la mente. González (s/f, p. 97) indica algunos casos de la influencia que tiene el sonido:

Identificamos una voz característica o asociamos un doblaje a determinados actores (diálogo); tarareamos la partitura de algunas películas famosas (música); imitamos

en los juegos infantiles sonidos aprendidos de las películas, como el ruido metálico de una espada o los disparos de un rifle Winchester (efectos de sonido).

Debido a la relevancia que tiene el sonido y a que no se le valora de manera debida, se eligió elaborar un análisis para demostrar su importancia dentro de una película.

Un análisis, como menciona Zavala (2011) en su presentación del Foro de Análisis cinematográfico en Tijuana, es útil principalmente en tres áreas profesionales: la crítica de cine, la docencia y la investigación. En cuanto a la crítica, menciona que el análisis está implícito dentro de ella, aunque su función es más de síntesis que analítica. Por otra parte, el análisis en la docencia utiliza el cine como herramienta para la instrucción de cualquier materia como puede ser psicología, sociología, artes, comunicación, entre otras. Por último, este mismo autor nombra cinco áreas de investigación donde el análisis es una herramienta principal: la estética del cine, la semiótica del cine, la teoría del cine, historia del cine y los estudios culturales.

Por lo anterior, un análisis es una propuesta útil debido a que aportará un estudio para el público en general interesado en conocer más acerca del sonido, como para los futuros profesionistas que más tarde se dediquen a este campo. De igual manera, el resultado de este trabajo servirá como referencia para futuras investigaciones.

Las disciplinas que se utilizarán para generar dicho análisis serán: la voz, la música, los efectos, los silencios y la imagen.

Por otro lado, la elección de esta película se debe a que forma parte del llamando movimiento Dogma 95. Sin embargo, lo que llama la atención es el hecho de que el director se sale del esquema para darle un nuevo enfoque al sonido, principalmente a la música.

Tadeo (2012, s/p) menciona que:

La película comienza adscrita a los principios del movimiento Dogma 95, creado por Von Trier y Thomas Vinterberg en 1995, como defensa de un cine con un apego absoluto al realismo y la desnudez ajena al efectismo del cine moderno, que entre otras cosas, prohibía el uso de banda sonora y glorificaba la cámara al hombro. 'Los idiotas' de Von Trier y 'Celebración' de Vinterberg, fueron las cumbres de este movimiento. Sin embargo, llegado un momento concreto de 'Bailar en la oscuridad', Von Trier rompe con su propio dogma para entregarse al cine musical, aunque no estemos precisamente ante un musical al uso.

Bailando en la Oscuridad es un musical. Los musicales generalmente son asociados al cine de Hollywood en donde todo es alegría y felicidad. Sin embargo esta película es todo lo contrario, se trata de una tragedia en la que “el arte, la música y la danza se convierten para la protagonista en un refugio ante un mundo hostil” (Fresneda, s/f, p. 223).

En cuanto al interés personal de la tesista, la elaboración de este trabajo le permitirá enriquecer de una manera mucho más profunda, los conocimientos adquiridos durante la carrera.

De igual forma, le dará la oportunidad de poner en práctica las herramientas adquiridas durante su formación universitaria, especialmente aquellas vinculadas al sonido, la música y el cine.

Por otro lado, también le permitirá a la tesista conocer más acerca de Dogma 95, movimiento al cual pertenece la película a estudiar, así como saber un poco más acerca de la vida y obra de Lars von Trier.

#### *Delimitaciones del estudio*

Este proyecto se delimita a analizar el sonido de la película Bailando en la Oscuridad de Lars von Trier. El método a utilizar será el de Michel Chion junto con la parte

correspondiente al sonido del método de Lauro Zavala. Estos autores fueron elegidos debido a que Michel Chion es el teórico que más escritos tiene acerca del tema, por otro lado se escogió a Lauro Zavala ya que su método de análisis es relativamente reciente. El proyecto se realizará en la ciudad de Mérida, Yucatán y tendrá una duración aproximada de 11 meses abarcando de agosto de 2016 a julio de 2017.

#### *Limitaciones del estudio*

Una limitación de esta investigación es la disponibilidad de la película ya que fue realizada en un país extranjero. Debido a esto, será necesario comprar o descargar dicho material para posteriormente llevar a cabo el análisis. Por otra parte, han sido pocos los análisis que se han realizado parecidos a este trabajo y la información con respecto al análisis de sonido se limita a unos cuantos autores; lo cual puede afectar con el tiempo el desarrollo de la investigación.

# CAPÍTULO II

## Revisión de la literatura



## CAPÍTULO II

### Revisión de la literatura

En el presente capítulo se encuentra la información necesaria para una mejor comprensión del tema. Abarcando desde los inicios del cine sonoro, pasando por las definiciones correspondientes al sonido, datos sobre el director de la película y el movimiento y género al que pertenece.

#### *Cine sonoro*

Un acontecimiento importante en la historia del cine es sin duda, la aparición del sonido. De acuerdo con Benet (2004) en los años veinte se dio un desarrollo de las tecnologías de la radio, teléfono y reproducción discográfica. Así, las empresas relacionadas con estas tecnologías se asociaron con productoras para establecer sus sistemas de sonido propios. Una de estas compañías fue Western Electric (subsidiaria de American Telephone and Telegraph, mejor conocida como AT&T) la cual intentaba desarrollar un sistema que combinara la reproducción de un disco y de una película de forma sincronizada mejorando la calidad de los altavoces y amplificadores.

Western Electric estableció entonces un acuerdo comercial con la productora Warner Bros, compañía que mostró interés por la tecnología sonora, de modo que adquirió el derecho de explotar su sistema a través de discos fonográficos al que llamaron Vitaphone (Figura 1). En 1925 la compañía realizó ensayos que se encaminaban a grabar pequeños números cómicos o musicales, los cuales ofrecía junto con las películas mudas que producía. Sin embargo fue hasta 1926 con la producción de Don Juan, que se estrenó de manera definitiva el sistema Vithaphone, pero el primer largometraje con música y diálogos fue 'El Cantor de Jazz' en 1927 (Pla y Torrent, 2012).

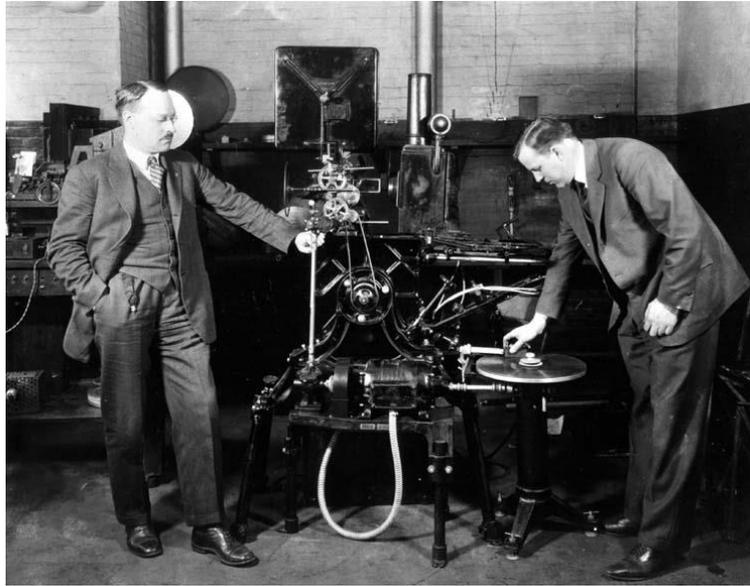


Figura 1. Los hermanos Warner y el Sistema Vitaphone, Pla y Torrent, 2012.

Según González (s/f), con el desarrollo del Vitaphone, salieron después otros sistemas como el Movietone de la compañía Fox y el Photophone de RCA (Radio Corporation of America, compañía subsidiaria de General Electric y Westinghouse). Estos se diferenciaban del Vitaphone debido a que eran sistemas ópticos que incluían una banda de sonido en la misma película, lo cual permitía que la imagen y el sonido se sincronizaran perfectamente.

Por otra parte, Benet (2004) expone que el surgimiento del sonido provocó varias posturas. La irrupción del sonido en las primeras películas fue considerado más como un avance de la tecnología del sonido que como cine. De esta manera, ‘El cantor de Jazz’ (Figura 2) película considerada como la que comenzó el cambio a lo sonoro, fue juzgada como un disco Vitaphone ampliado con imágenes, que recogía canciones del protagonista Al Jolson.



Figura 2. Cartel de la película 'El Cantor de Jazz', Warner Bros, 1927.

Por consiguiente, no se podía diferenciar de manera clara qué era el cine en comparación con la radio o con los discos que se presentaban a través de una película. De modo que para la película 'El cantor de Jazz' (1927), el protagonista escogido en un principio fue George Jessel, quien pensaba que debía de cobrar dos sueldos, uno como cantante y otro como actor ya que según él, no se trataba del mismo trabajo. Sin embargo, la productora no pensaba igual. Debido a ello, se contrató finalmente a Al Jolson. Esto es muestra de que ya no se comprendía lo que era una película. Incluso llegaron a desarrollarse dos términos, photoplay y phonoplay, los cuales servían para diferenciar el cine mudo del sonoro.

Sin embargo, fue a partir de El cantor de Jazz que todas las compañías se abrieron paso a lo sonoro. La música directa que acompañaba a las películas fue sustituida por cortos musicales de cantantes o películas de animación, de modo que la experiencia de ir al cine supuso entonces ir a ver un espectáculo audiovisual (Benet, 2004).

A pesar de ello, la incorporación del sonido conllevaba ciertos problemas y limitaciones. Una de ellas fue la limitación expresiva. De acuerdo con Benet (2004),

El <<estilo internacional>> de los años veinte había desarrollado fórmulas estilísticas de gran sofisticación. La movilidad de la cámara, la riqueza expresiva de la imagen y el carácter rítmico y conceptual del montaje de las últimas películas mudas, contrastaba de manera muy llamativa con el hieratismo de la puesta en escena y el estatismo teatralizante de las primeras películas sonoras (p. 111, 112).

Esto se debió a que las cámaras eran muy ruidosas por lo cual debían cubrirse con protecciones para que no se escucharan (González, s/f).

Por otra parte, se debía tener mucho cuidado a la hora de filmar las escenas, las cuales se realizaban normalmente en una toma ya que resultaba difícil cortar y montar el sonido óptico. Debido a esto se comenzó a extender el rodaje con varias cámaras, de manera que no se producía corte mientras transcurría la escena, sino que se combinaban los planos filmados por las cámaras (Benet, 2004).

Así pues, Pla y Torrent (2012) exponen que al principio se produjo un retroceso al teatro filmado, donde los ritmos de los planos dependían de los diálogos y las canciones.

Por lo anterior, resulta comprensible el rechazo que algunos tuvieron hacia el sonido. De acuerdo con Benet (2004), uno de ellos fue el famoso Charles Chaplin quien consideraba al sonido como una vuelta atrás. El artista, incluso se negó a utilizar los diálogos en sus películas por varios años.

El mismo autor, menciona que otro de los problemas que acarreaba la incorporación del sonido fue el idioma. Debido a esto la distribución de las películas se complicaba. Para ello se comenzaron a realizar las versiones múltiples, las cuales consistían en filmar la misma película en varios idiomas y con actores distintos, pero utilizando la misma escenografía y equipo técnico. De ahí que muchos artistas llegaron a pisar Hollywood, no solo actores sino también cineastas e incluso escritores. Sin embargo, la técnica del sonido

fue avanzando y la manipulación de la banda sonora ya estaba perfeccionada para 1932, de manera que se comenzaron a utilizar las técnicas de subtítulo y doblaje, que al final se convertirían en la solución para la barrera del idioma.

### *Lo audiovisual*

El diccionario de la Real Academia, citado por Brisset (2011, p. 45) define audiovisual como aquello “que se refiere conjuntamente al oído y la vista”.

Así pues, dentro de lo audiovisual se encuentran todos aquellos mensajes transmitidos por algún medio de comunicación que utilizan la imagen y el sonido.

De acuerdo con Brisset (2011, p. 47) “la comunicación audiovisual es la imagen icónica y los sonidos, interrelacionados entre sí, dentro de un proceso social de producción de sentido”.

Los productos audiovisuales tienen un gran poder de comunicación, donde el sonido y la imagen se combinan para lograr sumergir al espectador en el espacio narrativo, provocando en él emociones y sensaciones extraordinarias.

Las imágenes como producto del proceso de comunicación se han constituido en un elemento poderoso en el mundo actual y tienen una gran capacidad de influencia (...) Las imágenes eran presentadas en movimiento y años más tarde con sonido para que la atención del espectador fuese captada por completo al transmitir la sensación de realidad, pudiendo, además desencadenar en su interior mecanismos de apreciación subjetiva y de emotividad como no puede conseguirlo ningún otro medio de comunicación (Gutiérrez, 2006, p. 17).

Por tanto, los productos audiovisuales llegan a transmitir mensajes como ningún otro medio. Dichos mensajes son más completos debido a que el espectador utiliza dos de sus sentidos en vez de uno: el oído y la vista. Esta relación de los sentidos data desde hace

mucho tiempo, y no es algo que haya creado el hombre, Chion (1999, p. 275) lo explica de la siguiente manera:

El acoplamiento audiovisual, es decir, el hecho de considerar al oído y a la vista como dos sentidos que mantienen entre sí una relación de complementariedad y de oposición privilegiada no comparable a las de los otros sentidos, no es ciertamente algo que haya creado la técnica. Parece remontarse muy lejos en el tiempo, y en la vida humana se manifiesta muy temprano.

Por lo anterior, Dumaurier (1992) citada por Chion (1999, p. 275) indica que “desde la edad de tres meses un niño mira mucho más tiempo una pantalla asociada con una pequeña melodía que una pantalla asociada con un altavoz mudo”.

Este carácter precoz del acoplamiento audiovisual, que hace de los objetos visuales y sonoros, o, si se quiere, de los ojos y de los oídos, una pareja privilegiada, lo atestiguan los textos antiguos, mucho antes de que llegara lo que hoy denominamos como audiovisual, es decir, la representación o inscripción simultánea de lo visible y lo audible (Chion, 1999, p. 276).

#### *La imagen y el sonido*

El hecho de que lo visual prevalece en el lenguaje cinematográfico es algo que generalmente es aceptado. Por el contrario, el valor que se le da al sonido es mucho menor. Felman (2002) expone que en ocasiones, al terminar un rodaje solo se busca un tema musical que sea más o menos adecuado a la imagen. Sin embargo, el tratamiento dado al sonido es de suma importancia para lograr un equilibrio expresivo.

El sonido es de una importancia fundamental. Los temas musicales elegidos para una película pueden reforzar el carácter de las imágenes. Los instrumentos pueden acentuar el ritmo del montaje e incluso resaltar la psicología de los personajes. Los ruidos y

silencios, también son elementos que forman parte de un audiovisual, los cuales pueden actuar creando un apoyo o contraste. Pero para lograr de manera eficaz todo esto, es necesario planear el sonido que tendrá la película junto con los demás elementos que la integran y no después como un simple adorno (Felman, 2002).

### *La síncrexis*

La síncrexis (palabra que forjamos combinando <<sincronismo>> y <<síntesis>>) es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional (...) La síncrexis es la que permite el doblaje, la postsincronización y el sonorizado otorgando a estas operaciones un amplio margen de elección. Gracias a ella, para un solo cuerpo o un solo rostro en la pantalla, hay decenas de voces posibles (Chion, 1993, p. 65).

Por otra parte, debido a que la síncrexis suele emplearse de manera sutil, ya no causa el mismo asombro que cuando inició el cine sonoro. En la actualidad ver en pantalla un objeto y al mismo tiempo escuchar el sonido que produce, se ha convertido en algo tan común y natural carente de interés (Chion, 1993).

### *El punto de sincronización*

Un punto de sincronización es un encuentro relevante entre un momento visual y uno sonoro, un punto donde la síncrexis está más acentuada. Estos puntos pueden emerger:

- como doble ruptura inesperada y síncrona en el flujo audiovisual (cortes cut-cut del sonido y de la imagen, característicos de la lógica externa, frecuentes por ejemplo en Alien);
- como puntuación premeditada en la que vienen a coincidir los caminos, separados antes, del sonido y de la imagen (punto de sincronización de convergencia);

–por su simple carácter físico; por ejemplo, cuando el punto de sincronización recae en un primer plano que crea un efecto de fortísimo visual, o cuyo sonido tiene más volumen sonoro que los demás;

–pero también por su carácter afectivo y semántico; una palabra en el diálogo, que tenga cierta fuerza semántica y se diga de cierta manera, puede ser el lugar de un punto de sincronización importante con la imagen (Chion, 1993, p. 61, 62).

### *El poder del sonido*

Existen diversas formas de manipular el sonido para lograr crear varios efectos. Así, el poder que tendrá el sonido dependerá de la forma de emplearlo junto con la imagen.

Bordwell y Thompson mencionan que el sonido crea una manera distinta de percibir las cosas. Antes de que el sonido fuera introducido, el cine mudo ya reconocía su importancia al acompañar las películas con el órgano, piano o una orquesta. La música llenaba los vacíos, de esta manera la imagen y el sonido se complementaban. Esto fue denominado por Sergei Eisenstein como ‘sincronización de los sentidos’, lograr que la imagen y el sonido lleven el mismo ritmo de manera que estén unificados.

Por otro lado, el sonido puede determinar de manera precisa la forma de percepción e interpretación de las imágenes. Un ejemplo de esto es realizar tres veces la misma secuencia de imágenes pero con diferente banda sonora. La manera en que el sonido jugará con las imágenes en cada una de las secuencias, será diferente una de otra y por consiguiente los efectos y sensaciones que causarán serán distintos.

El sonido también dirige la atención del espectador hacia cierto punto dentro de la imagen. De tal forma que si se muestra a una pareja bailando, lo más probable es que el público centre su atención en ellos, en vez de mirar a los demás espectadores del baile. De esta forma, el sonido indica aquello que el público debe ver.

De igual manera, el sonido crea expectativas. Al oír una puerta que cruje, se anticipa que una persona ha entrado al lugar y ésta se verá en el plano siguiente. Por el contrario, si se trata de una película de terror probablemente la cámara se quede fija en el rostro del hombre que mira fijamente la puerta. De esta forma se crearía un suspenso hasta la aparición del monstruo. Las películas del género de terror y misterio frecuentemente utilizan el sonido de una fuente que no se ve en pantalla, esto para atraer el interés del público (2007).

### *Principios del sonido*

El sonido tiene cualidades físicas, dichas cualidades son de gran valor para el cine ya que las utiliza para lograr los efectos requeridos. Bordwell y Thompson (2007) exponen tres principios del sonido, los cuales son: intensidad, tono y timbre.

#### *Intensidad*

Para Bordwell y Thompson (2007) la amplitud de las vibraciones que producen los objetos determina el nivel o volumen de aquello que se escucha. Al respecto, Rodríguez (s/f) menciona que:

La intensidad equivale a hablar de volumen: un sonido puede ser fuerte o débil. Es la cantidad de energía acústica que contiene un sonido. La intensidad viene determinada por la potencia, que a su vez está determinada por la amplitud y nos permite distinguir si el sonido es fuerte o débil (párr. 8).

De este modo, Rodríguez (s/f) compara la intensidad con un control de volumen de un reproductor de sonido. A mayor volumen, mayor será la intensidad. A menor volumen, menor intensidad. Por consiguiente un sonido fuerte estará determinado por una amplitud mayor que uno suave o débil. En la figura 3 el ejemplo A correspondería a un sonido suave

y el C a uno fuerte. El ejemplo B sería entonces un término medio entre ambos o mezzo forte, como se hace llamar en el lenguaje musical.

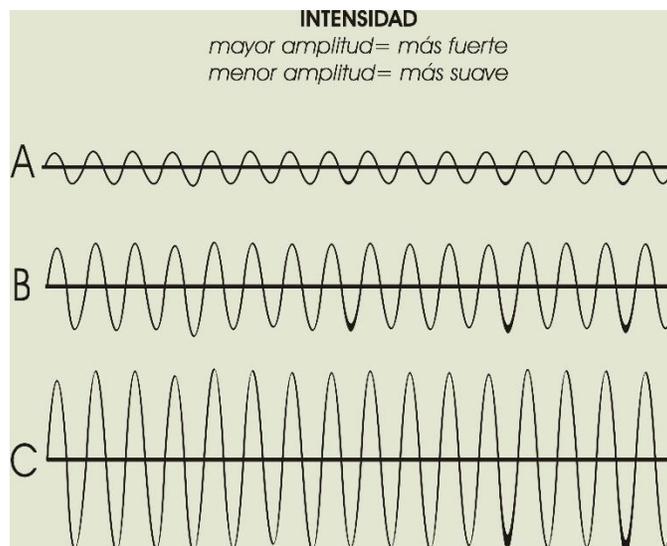


Figura 3. Intensidad de sonido, Rodríguez, s/f.

Por otro lado, Bordwell y Thompson indican que el cine juega mucho con esta cualidad ya que se puede observar en la voz de los personajes, uno puede tener la voz suave y el otro agudo. De igual forma cuando dos personas van caminando, se puede oír claramente lo que dicen en un nivel determinado, mientras que los ruidos de la calle se escucharán en una intensidad menor.

La intensidad suele asociarse también con la distancia, de forma que cuanto más intenso es el sonido, se cree que éste se encuentra más cerca.

Los cambios en la intensidad se utilizan en ocasiones de manera brusca, llegando a alterar al público. Esto suele suceder cuando se observa una escena tranquila que de repente es interrumpida por un sonido intenso (2007).

Por último, hay que destacar que algunos autores se refieren a la intensidad como nivel. Benet (2004) es uno de ellos y explica lo siguiente:

En el cine dominante de ficción el nivel suele tender a la uniformidad. Crea una armonía espacial y un registro medio que marca la atmósfera de cada escena.

Normalmente el volumen no es afectado por el espacio representado, sino que ayuda a crear el efecto de un espacio imaginario (p. 255).

Un ejemplo de esto, es un plano donde los personajes se acercan a la cámara, el volumen aquí no aumentará mientras ellos se acercan sino que se mantendrá en un nivel medio (Benet, 2004).

### *Tono*

El tono también es llamado altura. De acuerdo con Rodríguez (s/f) “la altura es la afinación de un sonido; está determinada por la frecuencia fundamental de las ondas sonoras” (p. 3).

La frecuencia es el número de vibraciones por segundo. De manera que mientras más vibraciones por segundo se produzcan, el sonido será más agudo. Por el contrario, menos vibraciones indican un sonido más grave. La frecuencia es medida en hercios (Hz) que equivale a una vibración por segundo. El oído humano no logra percibir todas las frecuencias. Para que un sonido sea percibido debe encontrarse entre el rango de audición que va de los 20 hasta los 20000 Hz (González, s/f).

Por consiguiente, en la figura 4, el ejemplo A indica una frecuencia mayor, por lo tanto el sonido será agudo. En cambio en el caso B, la frecuencia es menor de manera que el sonido será más grave. El ejemplo C es el de menor frecuencia, por lo tanto sería el sonido más grave de los tres (Rodríguez, s/f).

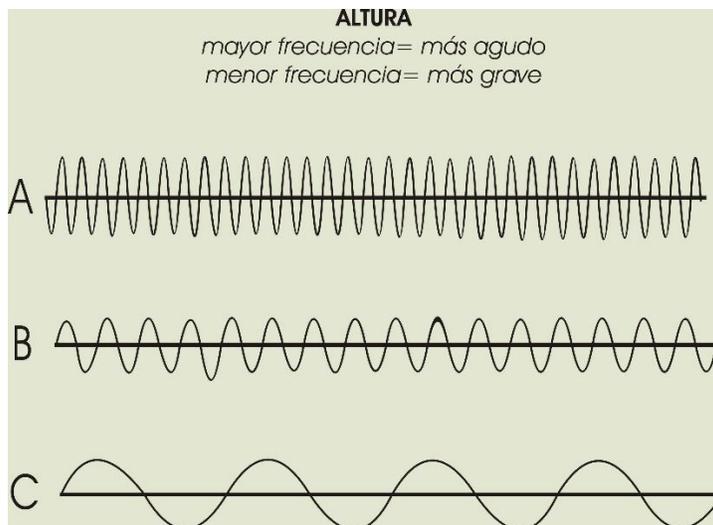


Figura 4. Altura o tono del sonido, Rodríguez, s/f.

Con respecto a esta cualidad, Bordwell y Thompson (2007) mencionan que el tono ayuda a diferenciar los objetos, los sonidos bajos o graves como los golpes, evocan objetos huecos, mientras que los sonidos altos o agudos como el del tintineo de las campanas, sugieren objetos más sólidos.

Por último, el tono permite la creación de la atmósfera desde los elementos de la banda sonora. Un ejemplo claro es la intensificación de los tonos agudos en las películas de terror, donde se manipula la música y los efectos de sonido para crear la atmósfera de ciertas escenas (Benet, 2004).

### *Timbre*

Para Rodríguez (s/f) el timbre “permite reconocer la fuente emisora del sonido (...) Se define como la calidad del sonido” (párr. 12). De este modo el timbre habilita la posibilidad de distinguir entre dos sonidos diferentes, aunque interpreten la misma melodía.

Una misma nota suena distinta si la toca una flauta, un violín, una trompeta (...) cada instrumento tiene un timbre que lo identifica o lo diferencia de los demás. Con

la voz sucede lo mismo. El sonido dado por un hombre, una mujer, un/a niño/a tienen distinto timbre (Rodríguez, s/f, p. 13).

De esta forma, los sonidos de las cosas y de las voces de las personas tienen cierto timbre en particular, características que las diferencian unas de otras. Esto permite reconocer de qué o de quién proviene dicho sonido. Bordwell y Thompson (2007, p. 295) mencionan que “en la vida cotidiana, el reconocimiento de un sonido familiar es, en gran medida, una cuestión debida al timbre”.

Un ejemplo de esto “es el hecho de poder reconocer las voces de las personas que nos rodean sin necesidad de verlos, ya que cada una tiene sus propias características que las hace diferentes” (Rodríguez, s/f, p. 14).

En las películas sucede lo mismo, sobre todo en las películas animadas, donde es posible reconocer las voces de los actores sin necesidad de verlos en pantalla. De igual forma, Bordwell y Thompson (2007) mencionan que, con ayuda del timbre se pueden diferenciar los instrumentos musicales utilizados en la banda sonora.

#### *Dimensiones del sonido*

La forma en que se relacionan los sonidos con otros elementos fílmicos les asigna otras dimensiones diversas, primero debido a que el sonido implica una duración, tiene un ritmo. Segundo, el sonido se puede relacionar con su fuente percibida con mayor o menor fidelidad. Tercero, el sonido tramite un sentido de las condiciones espaciales en las que ocurre. Y cuarto, el sonido se relaciona con sucesos visuales que ocurren en un tiempo específico y esta relación le da una dimensión temporal. Tales categorías revelan que en el cine el sonido ofrece grandes posibilidades creativas para el director (Bordwell y Thompson 2007, p. 301).

A continuación, se exponen con más detalle cada una de las dimensiones sonoras.

### *Ritmo*

El ritmo implica un compás, un tiempo y un compás de acentos débiles y fuertes. Estas características están más definidas en la música ya que forman parte de su composición.

Además de la música, los efectos de sonido también tienen ritmo. El tono de un gong que se apaga lentamente, es diferente a un estornudo, el cual es más rápido y breve. El sonido que produce una ametralladora es regular mientras que los sonidos eventuales de las pistolas son irregulares.

Al igual que el sonido, los movimientos de la imagen también tienen un ritmo y de igual manera se puede crear un ritmo determinado por medio de la edición. Una secuencia de tomas cortas crea un ritmo rápido, mientras que las tomas largas reducen el ritmo a una velocidad más lenta.

Los ritmos de edición, de movimiento dentro de la imagen y de sonido cooperan en gran parte de los casos. Esto se observa en un musical, donde los actores se mueven a un ritmo de acuerdo con la música.

También se puede crear un contraste entre el ritmo, la edición y la imagen. Una película puede componerse de tomas fijas, carentes de movimiento en su mayoría, y aun así utilizar ritmos rápidos en los efectos de sonido y la música provocando que la película no parezca 'carente de cinemática'.

### *Fidelidad*

De acuerdo con Bordwell y Thompson (2007), la fidelidad se refiere al hecho de que el sonido es fiel a la fuente del que procede. Esto no tiene ninguna relación con aquello que hizo el sonido original. Si el público cree que en la ficción el sonido viene de la fuente que lo emitió, entonces el sonido está siendo fiel, sin tomar en cuenta cuál fue la fuente

real. Un ejemplo claro de esto son todos aquellos efectos de sonido que se producen en las películas fantásticas y de ciencia ficción. En realidad, no se sabe cómo se escuchan los sonidos producidos por ciertos elementos que las componen, sin embargo el público los acepta como creíbles.

Por otro lado, cuando el sonido no es fiel a su origen, éste ocasiona efectos bastante interesantes. La fidelidad puede manipularse, de tal manera que logra fines cómicos y divertidos o más serios y dramáticos (Bordwell y Thompson, 2007).

### *Espacio*

“El sonido tiene una dimensión espacial porque provienen de una fuente. Nuestras creencias sobre esa fuente tienen un efecto poderoso sobre la manera en que comprendemos el sonido” (Bordwell y Thompson, 2007, p. 305). Estos autores clasifican el sonido de acuerdo al espacio en que se desarrolla como diegéticos y no diegéticos. En una narración aquellos eventos que se dan dentro de la historia se conocen como diegéticos. Por ende, el sonido diegético es el que procede de la historia. Es decir, las palabras dichas por los personajes o la música procedente de algún instrumento, todos ellos son sonidos diegéticos. Los sonidos no diegéticos son aquellos que vienen de una fuente que no forma parte de la historia. El tipo más común es la música agregada a la película. De igual forma está la voz del narrador que no forma parte de los personajes en pantalla.

Los autores antes mencionados, también destacan que el espacio donde se desarrolla la acción no se limita solamente al encuadre que se ve en pantalla. Si en una habitación hay varias personas y se ve una toma donde sólo se muestra a alguna de ellas, mientras otra persona de la habitación habla, aún así el sonido sigue proviniendo de la historia. De esta manera, el sonido diegético puede estar en pantalla o fuera de ella, dependiendo si la fuente está dentro o fuera del cuadro.

Por otro lado, los sonidos diegéticos brindan otras posibilidades. Bordwell y Thompson (2007) exponen que en muchas ocasiones, el director utiliza el sonido para representar lo que un personaje está pensando. En este caso, se escucha la voz del personaje sin que sus labios se muevan. De esta manera, se utiliza el sonido para lograr subjetividad, brindando al espectador información adicional, que los demás personajes no conocen. Debido a que esto es muy común, es necesario diferenciar entonces entre el sonido diegético externo y el interno. El primero es aquel que tiene su fuente en la escena, mientras que el segundo es el que proviene de la mente de un personaje.

### *Tiempo*

El sonido permite manejar el tiempo de maneras distintas. Esto se debe a que el tiempo del sonido no siempre es igual al de la imagen.

En los productos audiovisuales, cuando el sonido concuerda con la imagen proyectada, se habla de un sonido sincrónico. El sonido se escucha al mismo tiempo que se observa la fuente que lo produce.

Cuando el sonido se sale de sincronización por algún error en la proyección o de laboratorio, éste puede distraer lo suficiente al espectador. Antiguamente cuando se pasó del cine mudo al sonoro, el sonido de los primeros filmes se grababa aparte en un disco de fonógrafo, para después tocarse junto con la imagen proyectada. De esta manera, existía una posibilidad mucho mayor de que el sonido saliera de su sincronización (Bordwell y Thompson, 2007).

### *Elementos sonoros*

A continuación, se describen los elementos que componen la banda sonora de una película. Diversos autores los llaman de ese modo, sin embargo, otros se refieren a ellos

como los elementos o códigos sonoros que componen un film. De esta manera, cada uno de ellos expone ciertos elementos y excluye otros.

Gutiérrez (2006) establece los diálogos, la ambientación musical y los efectos sonoros como elementos fundamentales en la expresión y narración.

Por otro lado Carmona, (2005, p. 106) menciona que “los tipos de códigos sonoros son tres, según se ocupen de las tres modalidades de introducción del sonido en el film: voz, ruidos y música”.

#### *Voz o diálogos*

La voz es sin duda el elemento sonoro principal de una película. Esto debido a que los personajes se comunican a través de ella. De acuerdo con Carmona (2005):

La voz humana ocupa un lugar preponderante en la constitución del componente sonoro de un film, junto con el sonido analógico o musical, porque permite hacer ingresar al cinematógrafo en los dominios del logocentrismo, hasta tal punto que el cine clásico rápidamente modeló su arte sobre la base de la palabra (p. 107).

Acerca de la voz, Daney expone una distinción de ellas de acuerdo a la imagen. De esta forma, Daney (1977) citado por Chion (2004), se refiere a la voz off como aquella que dice un personaje fuera del campo de visión del espectador. Por el contrario, voz in es la que interviene en la imagen, que participa en ella. Un ejemplo de esto es la voz del narrador que cuestiona a los personajes, y estos la escuchan, le responden y la tienen en cuenta. A pesar de que la voz del narrador está fuera de campo, la voz interviene en la imagen (in).

También existe la voz out, que es simplemente la que sale de la boca de los personajes y la voz through (voz a través) que, de acuerdo con Daney (1977) citado por Chion (2004), “se emite dentro del encuadre pero fuera del espectáculo de la boca” (p.

171). De esta manera, todo encuadre en el que se escuche la voz del personaje en pantalla pero en el que la boca esté alejado del campo de visión del espectador será una voz through.

Los diálogos tienen una relación directa con los planos. Los diálogos de los actores en un plano general tendrán que estar en una intensidad de volumen menor que los de un plano medio o primer plano. Esto debido a que la distancia acústica es diferente (Gutiérrez 2006).

Por último, cabe destacar que cada tipo de voz tiene diferentes cualidades a las que se le pueden asociar características. Rodríguez (1998) citado por Gutiérrez (2006), menciona que una voz grave sugiere credibilidad, madurez y seguridad, mientras que una voz aguda transmite todo lo contrario. De esta manera, plantea la posibilidad de dotar a los personajes de cualidades acústicas que faciliten el casting, de acuerdo a lo que sugiere su voz.

### *Música*

La música es otro elemento sonoro importante. Gutiérrez (2006, p. 109) lo expresa de la siguiente manera:

La ambientación musical, es otro de los elementos fundamentales en la construcción de una película. En la vida real no existe una banda sonora que acompañe al espectador, pero sí ciertas situaciones que pueden evocar una melodía.

Generalmente se asocia a acciones determinadas y sirve como apoyo a la narración resaltándola, engrandeciéndola, potenciando los momentos dramáticos o simplemente sirviendo de apoyo.

En muchas ocasiones, sobre todo en los productos audiovisuales televisivos, se establecen melodías particulares para ciertos personajes o situaciones. El espectador reconoce y se hace familiar con ellas conforme su repetición, de tal manera que cuando un personaje se

encuentra en cierta situación, el espectador en seguida podría anticipar la melodía correspondiente. Con respecto a esto, Gutiérrez (2006, p. 109) expresa que “a través de la ambientación musical aparecerán las melodías (...) que acompañan a ciertos personajes, recalcando los estados emocionales, alertando al espectador sobre ciertas situaciones, sugiriendo estados emocionales desde un punto de vista subjetivo de algún personaje o situación”.

De igual manera, la música sirve para ubicar al espectador. Dependiendo del género cinematográfico, la música será diferente. A las películas de aventura les corresponden bandas sonoras dinámicas, mientras que los filmes de amor utilizan música con un ritmo más lento (Gutiérrez, 2006).

Por otra parte, la música del cine tiene diversas clasificaciones. De esta manera Fraile (2004) hace una clasificación de ella.

*Según la fuente de emisión*

Diegética. “También llamada real, realista, objetiva, accidental, source music, música ruido, livello interno, música de pantalla, o Actual Sound” Fraile (2004, s/p). Es la que pertenece a la película, se desarrolla dentro de ella. La fuente de emisión se encuentra dentro de la película, como puede ser la radio que escuchan los personajes o el grupo musical dentro de una fiesta.

Incidental. De acuerdo con Fraile (2004, s/p), “se le ha llamado, además, música extradiegética, irrealista, subjetiva o sugestiva, featured music, livello externo, música de foso y background”. Esta música no tiene una fuente dentro de la historia. Es aquella que acompaña a la película.

La autora antes mencionada, anexa como punto aparte el cine musical, ya que la música que se escucha en éste es diegética y no diegética (incidental) al mismo tiempo, sin

embargo, los números musicales interpretados, así como la letra de las canciones, forman parte de la historia.

Por otro lado, a la música también la clasifican de acuerdo a la manera en que se relaciona con la imagen.

*Según el grado de sincronización de la música con la imagen*

Articulación sincrónica. Fraile (2004) expone que la música y la imagen dependen una de otra, de manera que se relacionan entre sí. De este modo, la autora menciona la necesidad inicial de analizar la imagen para identificar los puntos visuales que marca la música o bien estudiar la música para que la imagen le acompañe.

Articulación asincrónica. Fraile (2004) señala que ésta música sigue a la imagen pero no se relaciona con ella.

Con respecto a esta clasificación, Chion (1993) menciona que la música puede crear una emoción de acuerdo con la situación que se muestra. De esta manera, llama a la articulación sincrónica como música empatía, la cual “expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, evidentemente en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento” (Chion, 1993, s/p).

De modo contrario, se refiere a la articulación asincrónica como anempática ya que se comporta de manera indiferente ante la situación mostrada en la imagen, de esta forma la música va “progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación” (Chion, 1993, s/p).

### *Efectos*

Los efectos sonoros sirven para dotar de credibilidad una historia. En un principio estos efectos apenas se utilizaban, y cuando se hacía, resultaban bastante teatrales. Sin embargo, se fueron puliendo con el paso del tiempo y actualmente se realizan en la postproducción (Gutiérrez, 2006).

Ejemplos de esto pueden ser: los disparos de un arma, el chirrido de una puerta, el aullido de un perro, el sonido de la lluvia o los sonidos de los golpes durante una pelea.

### *Ruido*

Gutiérrez (2006) considera los ruidos y los silencios como efectos sonoros por el valor que aportan. El autor expone que los ruidos, son elementos que no proceden del medio verbal ni musical. En la vida real, el ruido dificulta la comprensión por la intensidad que puede tener. Sin embargo, en los audiovisuales, esto no puede pasar, a no ser que se haga de forma intencional.

### *Silencio*

Para Rodríguez (1998) citado por Gutiérrez (2006, p. 111) el silencio, es en realidad la “sensación del silencio”. Esto debido a que siempre existe un sonido ambiente de fondo y se logran escuchar sonidos en diferentes intervalos de tiempo.

Gutiérrez (2006, p. 111) explica que “la ausencia total del sonido no es posible, sino el efecto producido por la percepción ante determinadas formas sonoras”.

El silencio tiene la función de crear emociones o sensaciones, pero Gutiérrez (2006) menciona que también tiene una función descriptiva. Esto es el caso de cualquier situación en la que el sonido tenga que anularse, sin necesidad de crear tensión.

### *El musical*

De acuerdo con Sánchez, se incluye en el musical a toda película que le dé importancia a la música a través de bailes, coreografías, o canciones. Sin embargo, el musical por excelencia puede decirse que es el americano, un género que se caracteriza por tener historias optimistas, en el que la trama y los personajes sirven para el desarrollo de números musicales.

Este género también suele llamarse comedia musical. Los argumentos se basan prácticamente en el encuentro de un hombre y una mujer que vencen las dificultades para hacer que su amor triunfe.

El musical americano surge con la llegada del cine sonoro, las pantallas se vieron invadidas por melodramas con canciones, sin embargo, el público se cansó rápidamente de ellos. No fue hasta la aparición de ‘Amáme una noche’ (1932) que se produjo una renovación. La depresión de los años treinta, favoreció los musicales escapistas.

Por otra parte, cabe mencionar al escenógrafo Busby Berkely, responsable de números musicales por parte de la productora Warner como son: ‘La calle 42’ (1933), ‘Vampiresas’ (1933), ‘Desfile de candilejas’ (1933), ‘El altar de la moda’ (1934). Todas estas películas se sitúan en el llamado backstage musical. Más tarde Berkely se convierte en director y comienza a trabajar en MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), compañía productora que consiguió éxitos con bailarinas como Judy Garland, protagonista de ‘El mago de Oz’ (1939), obra que renovó el género musical.

Los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers para la RKO (Radio-Keith-Orpheum) logran integrar los números en el desarrollo de la historia. Por otro lado, hubo productoras que realizaron películas basadas en un solo cantante, tal es el caso de Paramount, Metro o Columbia.

Para los años cuarenta y cincuenta, el director más identificado con el género musical es Vicente Minelli con películas como ‘Yolanda and the Thief’ (1945), ‘Un americano en París’ (1951), ‘Melodías de Broadway’ (1953), ‘Gigi’ (1958) entre otras.

De igual manera, dentro de la MGM se produjeron las películas como ‘Un día en Nueva York’ (1949), ‘Cantando bajo la lluvia’ (1952) y ‘Siempre hace un buen tiempo’ (1955).

El musical posteriormente entra en decadencia en los años sesenta. Entre las últimas entregas del género destacan ‘West Side Story’ (1961), ‘Mary Poppins’ (1964), ‘My Fair Lady’ (1964), ‘Sonrisas y lágrimas’ (1965) y ‘La leyenda de la ciudad sin nombre’ (1969).

A pesar de esta decadencia hubo obras que trataron de homenajear el género o hacer referencia a él como ‘El violinista en el tejado’ (1971), ‘Dinero caído del cielo’ (1981) o ‘Trabajos de amor perdidos’ (2000).

Desde entonces, el musical ha evolucionado hacia formas tan diversas. Se pueden encontrar desde musicales dramáticos, musicales pop, hasta biografías de músicos, grupos e incluso conciertos de rock.

Por otro lado, también existen obras documentales o experimentales que integran la música de una manera distinta o manejan una estética eléctrica. Tal es el caso de ‘Woodstock’ (1970), ‘Pink Floy. The Wall’ (1982), ‘The Doors’ (1990), entre otros. De igual forma, hay obras con características particulares como ‘La sala de baile’ (1983) película que no maneja diálogos, ‘Todos dicen I Love You’ (1996), homenaje al musical clásico y ‘Bailar en la Oscuridad’ (2000) que busca una manera distinta de integrar las melodías con la historia (2002).

### *Dogma 95*

El movimiento Dogma 95, creado por Lars von Trier y Thomas Vintenberg nace en marzo de 1995. Trier planteó una serie de reglas que reflejaban todo aquello que detestaban del cine en su época (Marzal, 2003). Estas ‘diez reglas de oro’ de vanguardia, se oponían a la cinematografía contemporánea, a la cual calificaron como ‘aséptica y superficial’ (Caparrós, 2001).

Kelly (2001) citado por Marzal (2003, p. 381) señala que “en el fondo, seguían la tradición de otros cineastas como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Lindsay Anderson para el Free Cineama o Truffaut y Godard en el caso de la Nouvelle Vague”. Estos cineastas trataban de reinventar el cine de su época ya que consideraban que no ofrecía nada nuevo.

Las reglas del manifiesto Dogma 95 son las siguientes:

1. El rodaje debe realizarse en decorados naturales, tanto interiores como exteriores. Los accesorios y elementos decorativos no pueden ser encargados expresamente para el filme.
2. El sonido no debe ser nunca producido separadamente de las imágenes, o viceversa. No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda.
3. La cámara debe sostenerse sobre el hombro. Se autoriza todo movimiento o movilidad de la cámara que se pueda hacer únicamente sobre el hombro.
4. La película se realizará en color. La iluminación artificial no es aceptable. Si hay poca luz, la escena debe ser cortada o bien montar una luz sobre la cámara.
5. Los filtros y trucos están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial.

7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. La película sucede aquí y ahora.

8. Las películas de género son inaceptables.

9. El formato del filme debe ser realizado en 35 mm.

10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito de la película.

(Caparrós, 2001, p. 36).

El manifiesto concluye con el texto:

<<Juro que como director me abstendré de todo gusto personal. Juro que me abstendré de crear una <<obra>>, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

Así pronuncio mi VOTO DE CASTIDAD.

Copenhague, lunes, 13 de marzo de 1995. En nombre de Dogma 95 (firmado: Lars Von Trier y Thomas Vintenberga)>> (Caparrós, 2001, p. 36).

Por lo anterior, Marzal explica que las dos primeras reglas hacen referencia a la necesidad de preservar sin distorsiones artificiales el espacio profilmico, lo cual obliga a buscar locaciones que no exijan ninguna modificación o arreglos. De igual manera, el sonido directo busca el confort de los espectadores por medio de la presentación de espacios sensorialmente estimulantes. Esto significaba la imposibilidad de mezclar sonidos de otras fuentes que no estuvieran en las locaciones.

La tercera regla hace la conexión del movimiento Dogma 95 con el cine de vanguardia, como el Cinéma Varité o la Nouvelle Vague y el Free Cinema. Por otra parte,

el hecho de llevar la cámara en mano da esa sensación de movilidad, característica que forma parte del mundo real.

Por otro lado, la cuarta regla exige el uso del color ya que el blanco y negro resultaba ser poco natural además de costoso. La prohibición del uso de la iluminación artificial, los filtros y efectos, es un golpe en contra de la industria del cine, que no sabía trabajar sin ellos. Así Dogma 95 trataba de buscar un realismo en los filmes que se asemejara lo más cercano posible a la percepción de la realidad del ser humano.

La sexta y séptima regla apuntan en otra dirección. La prohibición del uso de armas y crímenes, impide caer en las temáticas del cine actual, el cual incluye en un 90% este tipo de acciones. Por otro lado, la construcción dramática de las historias de la industria cinematográfica norteamericana, suele incorporar flashbacks, alternancia de acciones, elipsis, y personajes sin profundidad psicológica. De igual forma, los géneros cinematográficos ayudaron a popularizar el cine, esto con ayuda de la construcción de historias que resultaran familiar a los espectadores. Dogma 95 pretendía hacer frente a todo esto, por tal motivo no es extraño que lo prohibiera. De esta manera, generaba un rompimiento de las expectativas del público, tan acostumbrado a las historias de género.

Por último, la décima regla y la declaración final del manifiesto constituyen un ataque al sector de la industria cinematográfica conformada por los directores, actores y actrices, quienes son considerados el centro de atención.

Finalmente, cabe mencionar que el movimiento Dogma 95 ofrece nuevos aires al mercado cinematográfico, dominado por la industria norteamericana. Sin embargo, el movimiento ha sido atacado por parte de la crítica cinematográfica, tan acostumbrada a los filmes predecibles del cine industrial (2003).

### *Lars von Trier*

Lars von Trier (Figura 5) nació en Copenhague (Dinamarca) el 30 de abril de 1956. Von Trier es reconocido mundialmente por su visión crítica del mundo expresado a través de sus películas dramáticas, las cuales han generado tanto el clamor por parte de los expertos como también críticas por sus métodos de filmación. Es el cineasta danés que más atención internacional ha acaparado sobre la producción de este país (ARTIUM, s/f).

Se le ha apodado el ‘el niño terrible’ del cine internacional debido a su carácter egocéntrico y transgresor, es catalogado por una parte como un verdadero genio y los halagos hacia él y su obra son múltiples. La otra parte, por el contrario, lo considera un maniático y perturbador por hacer pasar por los peores momentos a las protagonistas femeninas de sus películas.

Lo cierto es que, el cineasta realiza películas de gran calidad técnica y que han sido aceptadas por parte del público extranjero. El director es uno de los más discutidos e indiscutibles de la última década, no por nada sus películas son admiradas y menospreciadas.



Figura 5. Director Lars von Trier, IMDb, 2006.

Lars von Trier se revela contra todo en un acto de constante provocación, con tal de hacer pensar al público para que genere su propia interpretación. Con el tiempo, el cineasta se ha ido puliendo hasta llegar a desarrollar películas llenas de simbolismos y emoción (ARTIUM, s/f).

Su interés por el cine surge desde la niñez, Stevenson (2005, p. 24) expresa que "hacia los diez años, Lars tomó por primera vez en sus manos la pequeña cámara Elmo 8 mm estándar de su madre".

Debido a esto, Von Trier destacaba entre sus compañeros de escuela de cine, Stevenson (2005, p. 30) lo explica de la siguiente manera:

En septiembre de 1976, a los veinte años, Lars se matriculó en la Facultad de Cine de la Universidad de Copenhague. Para entonces ya era un cinéfilo voraz que se sabía buena parte de la historia del cine clásico, con cierto énfasis en los maestros europeos. Mientras entre sus compañeros estaban muy de moda las películas americanas, a él le apasionaban mucho más tradiciones cinematográficas europeas como el neorrealismo. A sus compañeros de clase y al profesorado les impresionaban sus conocimientos, aunque como persona les parecía inescrutable: distante pero apasionado, irónico pero sincero. No resultaba fácil llegar a conocerle. Aún estando en la escuela, el cineasta ganó varios premios en el Festival de Cine de Munich por sus películas.

Realizó después de graduarse 'El elemento del crimen' (1984), un film muy distintivo debido a la mezcla de elementos del cine negro y el expresionismo alemán que se inclinaba al estilo de Andrei Tarkovsky y Orson Welles. De igual forma sus películas siguientes, 'Epidemia' y 'Europa' han sido igualmente ambiciosas temática y visualmente (Brooke, s/f).

En 1991, Von Trier crea junto con Peter Aalbaek, la productora Zentropa Entertainments, y más tarde en 1995, funda el movimiento Dogma 95, el cual pretendía regresar a los filmes con historias creíbles que se apartaran de los efectos especiales, haciendo que las películas tuvieran un uso técnico mínimo.

Sin embargo, Lars von Trier es probablemente recordado por sus películas siguientes: ‘Rompiendo las olas’ (1996), primera película centrada en el género femenino y el melodrama ‘Bailando en la oscuridad’ (2000) con la cantante irlandesa Björk como protagonista, quien musicalizaría también toda la película (Hawaleschka, s/f).

Su interés por Estados Unidos se vio reflejado en la trilogía sobre la sociedad estadounidense. La primera película de esta serie fue Dogville (2003) la cual se filmó en un hangar únicamente con mínimos decorados y marcas en el suelo para señalar los muros. La segunda película, Manderlai (2005), sigue el mismo estilo que la anterior, además de manejar la misma protagonista y trama que la anterior pero con una historia diferente. La última de esta serie de la trilogía es Washintong (ARTIUM, s/f).

Finalmente, otros títulos más recientes son Anticristo (2009), Melancolía (2010) y los dos volúmenes de Nymphomaniac (2013).

#### *Bailando en la oscuridad*

Bailando en la oscuridad es una película del año 2000 dirigida por Lars von Trier. En ella, Selma emigra junto con su hijo de Europa Central a América. Selma trabaja todos los días para salvar a su hijo de la enfermedad que ella tiene, una enfermedad que la dejará ciega. Aún así Selma tiene la energía para vivir debido a los musicales. Cuando siente que la vida es dura, ella se deja llevar y pretende vivir en un mundo de musicales, pero solo por un momento (Klasson, s/f).

Algunos actores del cast de la película, de acuerdo a IMDb (s/f) son: Björk (Selma Jezkova), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill Houston), Peter Stormare (Jeff), Joel Grey (Oldrich Novy) y Cara Seymour (Linda Houston) (Figura 6).

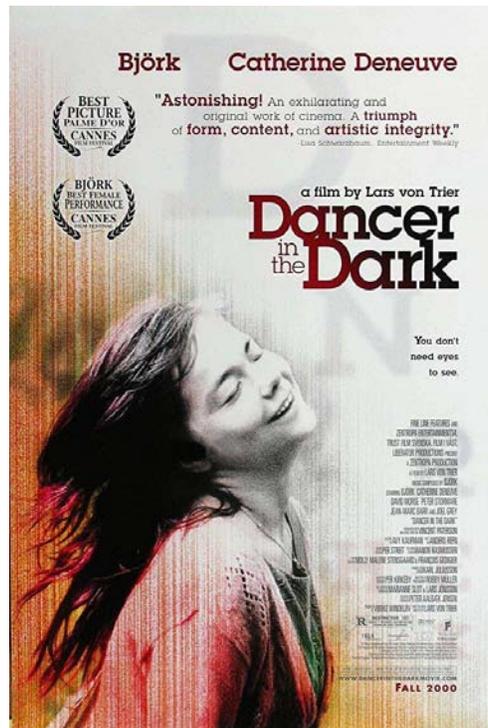


Figura 6. Cartel de la película 'Bailando en la oscuridad', Zentropa Entertainments, 2000.

Por otro lado, la película ha sido nominada y ganadora a varios premios, entre los que se encuentran:

Oscar. Nominación – Mejor canción

Festival de canes. Mejor Actriz, Palma de Oro – Mejor Película

Premios Goya. Mejor Película Europea

European Film Awards. Mejor Actriz, Mejor Director, Mejor Película

Independent Spirit Awards. Mejor Película Extranjera

Bodil Awards. Mejor Actriz

De igual forma, fue nominada al Globo de Oro por mejor canción y mejor actriz dramática, tuvo una nominación al Cesar por mejor película extranjera, otra nominación al Círculo de Críticos de Nueva York por mejor actriz y fue ganadora del Nacional Board of Review por mejor actriz dramática (Filmaffinity, s/f).

Hay que destacar también los premios que la película ganó en el Festival de Cine Robert de Copenhague, los cuales fueron: Premio a mejor actriz, edición, música, diseño de producción y sonido (Valdés, 2003).

A pesar de los múltiples premios, el rodaje de la película no fluyó tan bien ya que el carácter de Von Trier suele crear conflictos.

La actriz y cantante Björk no acudió durante tres días al rodaje porque ‘no tenía ganas’. Cuando Björk finalmente regresó, el cineasta danés esperó a que estuviera vestida y maquillada para avisarle que él tampoco tenía ganas de trabajar ese día. La cancelación de ese día costó alrededor de 150 000 dólares y generó el odio por parte de la cantante, tanto que hasta la fecha se niega a dirigirle la palabra (BBC Mundo, 2010).

Por otra parte, Fresneda expone que ‘Bailando en la oscuridad’ es un musical. Un género que normalmente se relaciona con el cine de los estudios de Hollywood. Sin embargo, la película es más bien un anti-musical que retrata la tragedia vivida por la protagonista.

Los personajes representan estereotipos de personas que habitan en Estados Unidos y se relacionan con los valores que promueve esa sociedad.

Bill, es un policía que está casado con una mujer bella y joven muy exigente en cuanto al dinero, pero Bill en realidad está en la ruina, lo que le llevará a robar el dinero de Selma, con tal de mantener a su esposa a su lado. Este personaje representa entonces, el estereotipo temido por los americanos, el perdedor.

Por otro lado, la esposa de Bill, Linda es el estereotipo de mujer norteamericana: rubia, delgada y bella. A pesar de esto, Linda es amable, invita a Selma y su hijo a su casa para pasar el rato escuchando música. Es claro entonces el contraste existente entre Linda y Selma, quien no es rubia, delgada, ni bella, quien no tiene nada y aún así le quitarán todo.

Por último, Selma, protagonista de la historia, encarna la dulzura y la bondad. Igualmente es un personaje lleno de valor. La traición por parte de Bill causará que ella cometa un crimen, el cual lleva a cabo con tal de ayudar a su hijo a no quedarse ciego (s/f).

# CAPÍTULO III

## Método



## CAPÍTULO III

### Método

En este capítulo, se presentan las características de la investigación, así como las metodologías que se utilizaron para su desarrollo.

#### *Diseño de la investigación*

El diseño de esta investigación es no experimental debido a que no se pretende generar un experimento sino observar lo ya ocurrido previamente. Como menciona Hernández Sampieri, Fernández y Baptista (2010, p. 149), “la investigación no experimental es observar fenómenos tal como se dan en su contexto natural, para posteriormente analizarlos”.

De igual manera, este trabajo es transversal ya que el objeto de estudio sólo se analizó en un momento dado. Hernández Sampieri et al. (2010, p. 151) señala que “los diseños de investigación transeccional o transversal recolectan datos en un solo momento, en un tiempo único. Su propósito es describir variables y analizar su incidencia e interrelación en un momento dado”.

#### *Tipo de estudio*

El tipo de estudio de esta investigación es descriptivo debido a que se busca detallar los elementos del objeto de estudio y trabajar con ellos para elaborar un análisis. Como menciona Hernández Sampieri et al. (2010, p. 80), “los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis”.

#### *Enfoque de la investigación*

El enfoque de la investigación es cualitativo puesto que Patton (1980, 1990) citado por Hernández Sampieri et al. (2010, p. 9), “define los datos cualitativos como

descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones”.

#### *Modalidad de la investigación*

Este trabajo tiene una modalidad de tesina analítica debido a que se elaboró un análisis con base en una metodología.

#### *Participantes del estudio*

La población del estudio será la película ‘Bailando en la Oscuridad’ del director danés Lars von Trier, debido a que se trata de un musical trágico, donde se le da un nuevo enfoque al sonido para terminar de completar la imagen.

#### *Metodología de diseño*

Para realizar el análisis del sonido de la película se consultaron los métodos propuestos por dos teóricos. El primero se trata del método de Michel Chion, mencionado en su libro ‘La audiovisión’ (1993) el cual está conformado por tres etapas. El segundo método es el propuesto por Lauro Zavala en el libro ‘Elementos del discurso cinematográfico’ (2003). De éste último solo se utilizó el área correspondiente al sonido. Cada área se explica a continuación.

#### *Esbozo de un cuestionario tipo*

##### *Búsqueda de dominancias y descripción de conjunto*

En esta parte se hace un inventario de la naturaleza de los diferentes elementos sonoros que se encuentran en la película tales como la música, los ruidos o las palabras y se establece cuál de ellos es el que destaca sobre los demás y en qué partes de la película.

##### *Localización de los puntos de sincronización importantes*

Aquí se localizan los momentos importantes en que la imagen y el sonido se sincronizan de manera muy marcada.

### Comparación

En esta etapa se compara el sonido con la imagen con base en un mismo criterio.

#### *Elementos del análisis cinematográfico*

### Sonido

Esta área define la forma en que se relacionan los elementos del sonido con las imágenes vistas en pantalla y las funciones que éstos tienen.

#### *Matriz de análisis*

Búsqueda de dominancias y descripción de conjunto	<i>Elementos sonoros: ¿hay palabras? ¿Música? ¿Ruidos? ¿Cuál es dominante y se destaca? ¿En qué lugar?</i>	
	<i>Sonido</i>	
	<i>¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?</i>	
	Sonido	<i>Música:</i> <i>Voces:</i> <i>Motivos:</i>
	Funciones	<i>Didáctica:</i> <i>Dialógica:</i> <i>Contrastiva:</i>
	Silencios	<i>Función:</i>
Aspecto general del sonido y su consistencia.		
Localización de puntos de sincronización importantes	Localizar los eventuales puntos de sincronización destacados, provistos de sentido y efecto.	

Comparación	Comparación del sonido y la imagen acerca de una misma cuestión de representación, situarse en relación con un mismo criterio. ¿Se complementan? ¿Contradican?
-------------	--

# CAPÍTULO IV

## Resultados y conclusiones



## CAPÍTULO IV

### Resultados y conclusiones

En este capítulo se presenta el análisis realizado, se contrastan los resultados con los referentes teóricos y se da respuesta a la pregunta y objetivos de la investigación. De igual forma se describe el modo en cómo se sugiere mejorar.

#### *Análisis*

En este capítulo se presentan los resultados del análisis de la película ‘Bailando en la Oscuridad’ (2000), el cual responde a la pregunta de investigación planteada en el primer capítulo: *¿Qué elementos se requieren para realizar un análisis sonoro de la película ‘Bailando en la Oscuridad’?*

El análisis fue realizado de acuerdo al diseño de la matriz de comparación. Para ello, se utilizó el método de análisis ‘Esbozo de un cuestionario tipo’ propuesto por Chion (1993), el cual se divide en tres áreas: búsqueda de dominancias y descripción de conjunto, localización de los puntos de sincronización importantes y por último, la comparación. Dentro de éste, se integró el área correspondiente al sonido del método ‘Elementos del análisis cinematográfico’ de Zavala (2003). La matriz de análisis, resultado de estos métodos, se puede encontrar en el apéndice A.

Estos métodos evalúan la parte sonora de la película, dividiéndola en los distintos elementos sonoros como la música, las voces, los silencios, pero tomando en cuenta su relación con la imagen. Cada una de estas áreas profundiza en el sonido, de manera que la información que proporciona resulta muy valiosa para elaborar un análisis.

A continuación, se presentan los resultados del análisis realizado (Apéndice B) para poder lograr el objetivo general: *Realizar un análisis del sonido de la película ‘Bailando en la Oscuridad’ para mostrar su importancia como herramienta que complementa la imagen.*

De igual forma, los objetivos particulares se presentan a lo largo del desarrollo del análisis en el orden en el que fueron expuestos en el capítulo uno, de manera que al responder cada uno, se cumple con el objetivo general.

Esta es la primera sección del método de Michel Chion, con la cual se comienza a cumplir el objetivo general antes mencionado.

### *Búsqueda de dominancias y descripción de conjunto*

#### *Elementos sonoros que intervienen*

La película contiene todos los elementos sonoros: voz, música, efectos de sonido y silencios. Sin embargo, destaca más la música y los efectos de sonido sobre todo en las partes musicales.

Puede identificarse la fuente de algunos sonidos escuchados durante las partes musicales como campanas, arpa, sin embargo, esto solo es una fuente probable ya que en realidad no se puede comprobar que así sea debido a que no se observa en pantalla.

Por otro lado, las fuentes de algunos efectos de sonido si se pueden observar como los aplausos y los zapateados. Debido a que se logran ver, se produce una mayor fidelidad.

La música se emplea de una manera muy particular. Su importancia radica en la distinción de los sueños de Selma y su realidad. Esto se desarrolla con más profundidad en el siguiente punto.

#### *Sonido*

En esta parte, se desarrolla el área del sonido correspondiente al método de Lauro Zavala, en ella se analiza con más detalle varios elementos sonoros.

#### *Música*

La película comienza con una pieza instrumental tranquila, con un ritmo lento mientras se observa en pantalla imágenes de pinturas con manchas de diversos colores

(Figura 7), los cuales van cambiando conforme transcurre la música. Al momento de que estas manchas adquieren tonos negros, se percibe un crescendo en la música, esta adquiere intensidad y fuerza. Al final, se presenta de nuevo la misma pieza musical pero ahora con letra, la cual acompaña a los créditos. Esta pieza tiene por nombre Overtune, la cual fue compuesta e interpretada para la película por la misma Björk.

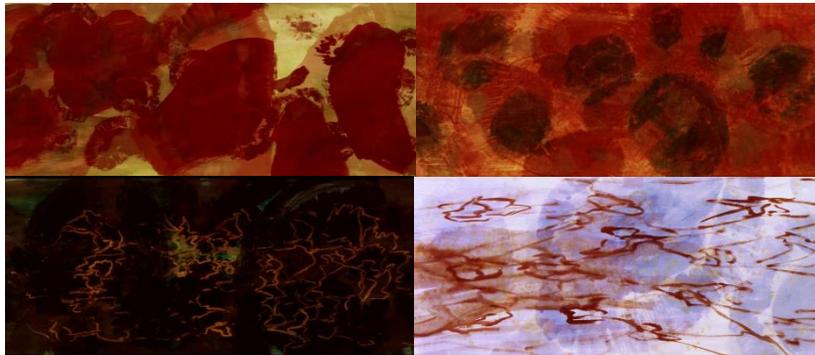


Figura 7. Capturas de las primeras imágenes, Zentropa Entertainments, 2000.

Posteriormente, comienza la historia con el sonido de un piano mientras se ve a Selma en pantalla bailando. A partir de este punto en adelante, la música está presente en varias escenas de la película.

A continuación, se hablará acerca del papel que juega la música, con lo cual se aborda el primer objetivo particular: *‘Identificar el papel y función que cumple la música’*.

La música juega un papel importante, ya que es una vía de escape de la realidad para la protagonista. Ella se imagina encontrarse en un musical cuando su vida se dificulta por alguna razón. Selma canta y baila en su propio musical y los demás personajes la acompañan. De esta manera se puede determinar que la música es no diegética o incidental sin embargo las coreografías y letra de las canciones son parte de la historia, por lo tanto, también es diegética. Una excepción a esto es la última canción interpretada por Selma antes de ser ahorcada, la cual es completamente diegética.

Cabe destacar que aunque las canciones son interpretadas por los personajes, en realidad son el resultado de la imaginación de Selma, se desarrollan en su mente, pero siguen perteneciendo a la historia, por lo tanto, se trata de un sonido interno.

De igual forma la música es asincrónica, por tanto cumple una función contrastiva. Un caso particular se presenta después de que Selma asesina a Bill (Figura 8), esta escena es fuerte, trágica, pero la música que la acompaña es lenta y suave. A pesar de que la música ignora la situación que se presenta, los actores siguen el ritmo que ésta tiene, al igual que el montaje. El utilizar la música de esta manera incrementa las sensaciones que tiene el espectador en ese instante.



Figura 8. Selma asesina a Bill, Zentropa Entertainments, 2000.

Por último, hay que mencionar un aspecto peculiar. Dentro de la película se encuentran varias referencias a los musicales. Por ejemplo, la obra que ensaya Selma y sus compañeros, se trata del musical 'La novicia rebelde'. Las películas que Katty y Selma van a ver siempre son musicales. Así mismo, el supuesto padre de Selma es Oldrich Novy, actor de musicales. Todo esto enfatiza la música dentro de la película.

### *Voces*

La mayoría de las voces son de un tono medio, sin embargo cada una tiene diferentes timbres que las distinguen. La voz de Selma en los diálogos es un poco rasposa, no obstante, alcanza tonos agudos en las melodías que interpreta, lo cual indica que la voz hablada y la voz cantada no son iguales.

Por otra parte, una de las voces de tono grave que se distinguen es la del juez. A pesar de presentarse solo por un breve instante, se logra advertir la solemnidad en la voz, de modo que acentúa la gravedad de la situación.

### *Motivos*

Otro de los elementos que destacan son los efectos de sonido. Estos se escuchan a lo largo de la película, se perciben sobre todo en la fábrica donde Selma trabaja, sin embargo sobresalen más en la música. Se logra escuchar, de manera muy marcada, zapateados, palmadas, aplausos, sonidos mecánicos y sonidos de la naturaleza. Selma aprovecha estos efectos para crear música, lo cual es muy evidente ya que todos los momentos musicales de la película comienzan con un efecto de sonido. Son estos efectos los que terminan de complementar el ritmo que tiene la música haciéndola más viva.

### *Funciones*

Los sonidos apoyan la narración, de esta manera, crean una función didáctica. Si bien los diálogos no son el elemento que más sobresale, forman parte fundamental de la historia, ya que sin ellos, ésta no lograría comprenderse en ciertas partes de la película, y se podría interpretar de otra forma. Por otra parte, como ya se mencionó, la música cumple una función contrastiva, ya que ésta no sigue a la imagen.

### *Silencios*

La inclusión de los silencios no es frecuente, éstos se utilizan como pequeñas pausas entre situaciones o diálogos, cuando Selma le quita los lentes a su hijo ya dormido, cuando Bill y Selma se encuentran hablando y tocan el tema de su ceguera, cuando Bill está en la caravana de Selma esperando no ser visto (Figura 9). Estos silencios son simplemente pequeños instantes en los que el sonido no es necesario ya que la situación no demanda la existencia del sonido. Sin embargo todos estos silencios, no son absolutos ya que se puede escuchar el sonido ambiente de fondo.



Figura 9. Bill en la caravana de Selma, Zentropa Entertainments, 2000.

Por otro lado, el sonido crea un momento de tensión al final de la película. Justo después del ahorcamiento de Selma (Figura 10), existe un silencio fatal, largo, pero se sigue viendo la imagen en pantalla, esta combinación crea cierta tensión y desesperación en el espectador.



Figura 10. El ahorcamiento de Selma, Zentropa Entertainments, 2000.

Hasta este punto ya se resolvió la primera sección del método de Michel Chion y la sección completa correspondiente al sonido del método de Lauro Zavala, los cuales responden al objetivo general: *Realizar un análisis del sonido de la película 'Bailando en la Oscuridad' para mostrar su importancia como herramienta que complementa la imagen.* De igual forma, se atendió el primer objetivo particular: *Identificar el papel y función que cumple la música.* A continuación, se procederá con la siguiente sección del método de Michel Chion la cual sigue atendiendo al objetivo general, además de responder al segundo objetivo particular: *Describir la consistencia de los elementos sonoros de la película.*

#### *Aspecto del sonido y su consistencia*

Con respecto al sonido, hay que hacer una clara diferencia. En la película se puede apreciar el uso del sonido de dos maneras distintas. Por un lado, el sonido de la película fue grabado de manera directa, lo cual le da cierto realismo a la historia. Sin embargo este sonido directo se escucha de forma mezclada en ciertas partes, por ejemplo en la fábrica, donde las voces de los personajes están inmersas en los sonidos que producen las máquinas. Por otra parte, los sonidos de las partes musicalizadas, corresponden a sonido mezclado en postproducción. En estas partes, se puede escuchar la música, los efectos de sonido y las voces de los personajes en una sola pasta global, logrando una unificación. De manera que, en general el sonido se encuentra en una misma pasta global.

#### *Localización de los puntos de sincronización importantes*

Esta sección continúa atendiendo al objetivo general, de igual forma responde al tercer objetivo particular: *Identificar los momentos en los que sonido e imagen se sincronizan de manera muy marcada.*

En cuanto a los puntos de sincronización, los más importantes se presentan a partir de los efectos de sonido. El primero de ellos, se da en el momento que Selma está a punto

de cruzar la calle en bicicleta y se escucha el claxon de un tráiler que pudo haberla atropellado (Figura 11). El sonido del claxon se presenta de manera repentina, el espectador no lo espera. De igual forma este efecto se produce con una mayor intensidad lo cual provoca un sobresalto en el espectador. En este momento se logra identificar que Selma ya no puede ver. De este punto en adelante las acciones de la protagonista se verán afectadas por su vista.



Figura 11. Primer punto de sincronización, Zentropa Entertainments, 2000.

El segundo punto de sincronización se da cuando se produce el primer balazo que Selma le da a Bill, el cual tiene un mayor volumen y su ritmo es rápido y breve. Éste instante se presenta como punto de sincronización evitado ya que al momento del disparo, la pistola no se ve en pantalla (Figura 12). A pesar de ello, la situación es esperada por el espectador, se puede ver que ambos personajes gritan, pelean y forcejean con una pistola en mano, por lo cual es obvio que el disparo se escuchará en cualquier momento. Por otra parte, los disparos siguientes son irregulares, éstos se escuchan seguidos pero no tienen un ritmo en sí. No obstante, la importancia de estos balazos también radica en su intensidad.



Figura 12. Segundo punto de sincronización, Zentropa Entertainments, 2000.

El tercer punto se trata de la voz del juez al momento de dictar la sentencia de Selma. Esta voz es grave, se produce fuera de campo mientras la cámara se acerca al rostro de Selma hasta llegar a un close up (Figura 13). La voz que se escucha sugiere seriedad, es formal y severa a la vez. Por otro lado, el acercamiento de la cámara aumenta el efecto que produce esta voz, haciendo al espectador comprender la gravedad de la situación.



Figura 13. Tercer punto de sincronización, Zentropa Entertainments, 2000.

Por último, el crujido del cuello de Selma rompiéndose al momento de ahorcarla. Este sonido agregado, crea una sensación desagradable en el espectador, la cual se intensifica por la combinación del silencio absoluto junto con la elevación de la cámara.

### *Comparación*

Esta es la última sección del método de Michel Chion, la cual continúa atendiendo al objetivo general.

Por lo que se refiere a la comparación técnica del sonido con la imagen, hay que mencionar que en la mayor parte de la película predominan los planos cerrados y la cámara en mano. Esta última, sigue a los personajes y sus voces, por lo tanto los movimientos son un poco bruscos. Sin embargo, le da cierto realismo a la película. El sonido por su parte, acompaña estas variaciones de campo.

Por otro lado, la cámara se vuelve fija en las partes musicalizadas, dándole mayor estabilidad a la imagen, se utilizan mayor cantidad de planos y angulaciones y se combinan los planos cerrados con los abiertos. De igual manera, en estas partes el sonido ignora las variaciones de campo ya que se trata de música agregada, por tanto ésta se escucha con mayor intensidad sin tomar en cuenta la cámara. Un ejemplo claro es la parte musical de la fábrica. Aquí se pueden escuchar las voces de los personajes cantando, sus aplausos, los sonidos que producen las máquinas de la fábrica, además de la música en sí. Mientras el sonido transcurre, los planos van cambiando al igual que los ángulos de la cámara, se pueden observar full shots, long shots, ángulos picados y contrapicados, los cuales no son tan frecuentes en el resto de la película.

Por último, el resultado de la pregunta de investigación: *¿Qué elementos se requieren para realizar un análisis sonoro de la película Bailando en la Oscuridad?* se resolvió al responder el objetivo general.

### *Discusión*

El presente análisis se realizó con base en las metodologías propuestas por Chion y Zavala en sus respectivos libros (1993 y 2003). Estas ayudaron a estudiar con más detenimiento los distintos elementos sonoros que conforman la película.

La metodología de Michel Chion está dividida en tres áreas: Búsqueda de dominancias y descripción de conjunto, localización de los puntos de sincronización importantes y por último, comparación.

Este resulta ser un buen método ya que se concentra principalmente en el sonido, sin embargo, toma en cuenta la imagen, sobre todo en las áreas de los puntos de sincronización y la comparación. Con esto es posible determinar cómo se maneja el sonido y en qué momentos de la película resulta ser indispensable.

Por otro lado, el método de Lauro Zavala resulta útil. Si bien el autor divide la película en 12 áreas, solo se eligió aquella que resulta de interés para este análisis, la del sonido, ya que como menciona Zavala (2003), la profundidad del análisis depende de las necesidades del espectador.

Lo que se esperaba al utilizar estas metodologías era determinar cuáles elementos sonoros de la película son los más importantes que ayudan a complementar la imagen. Lo que se logró fue definir qué elementos sonoros destacan sobre los demás, éstos resultaron ser la música y los efectos de sonido. Puede decirse entonces que la importancia del sonido en la presente película, radica principalmente en estos elementos y la forma en cómo se emplean. Algo que no se esperaba encontrar en la película es que los efectos de sonido tuvieran gran relevancia dentro de ella, pues éstos son el punto de partida para iniciar las canciones.

Con respecto a la música, no se esperaba encontrar que existiera música diegética, la cual está presente durante los ensayos de 'La novicia rebelde' y cuando Selma y Katty están en el cine. Por otra parte, también cuenta con música no diegética, sin embargo, ésta sigue teniendo relación con la historia. Con esto se comprueba lo dicho por Fraile (2004) de que la música en este tipo de películas es diegética y no diegética al mismo tiempo ya que

los números musicales y la letra de las canciones interpretadas por los personajes forman parte de la historia.

Por otro lado, Sánchez (2002) menciona que el musical por excelencia es el americano, el cual se caracteriza por tener historias optimistas y en los que los argumentos se basan prácticamente en el encuentro de un hombre y una mujer que vencen las dificultades para hacer triunfar su amor. ‘Bailando en la Oscuridad’ difiere con lo antes mencionado. No se trata de una historia optimista sino trágica, el argumento no se basa en el amor de un hombre y una mujer sino el de una madre a su hijo y el amor triunfa pero no precisamente con un final feliz.

Así mismo, los resultados obtenidos mostraron que la letra de las canciones, coreografías y la música se integran de una forma distinta. Estas partes musicales de la película se desarrollan en la mente de la protagonista ya que funcionan como modo de escape a su realidad, sin embargo, siguen teniendo una relación estrecha con el resto de la historia. Precisamente esta forma de integración y el hecho de que la película se aleja de ser un musical optimista, corroboran lo mencionado por Sánchez *et al*, de que el musical ha evolucionado hacia formas muy diversas.

Con respecto a la consistencia del sonido, de acuerdo con Chion (1993, s/p), ésta se define:

Puede llamarse consistencia de la banda sonora a la manera en que los diferentes elementos sonoros —voces, música, ruidos— están más o menos incluidos en una misma pasta global, una textura o, por el contrario, oídos cada uno por separado de manera muy legible.

De acuerdo a los resultados obtenidos, se concuerda con lo antes mencionado. En el análisis se notó que el sonido se escucha como una misma ‘pasta global’, lo cual es más notorio en las partes musicalizadas. Por otro lado, la película usa el sonido directo en las partes no

musicales y aunque se podría pensar que los sonidos en estas partes se escuchan separados y puntuales, no es así. Es verdad que se logran distinguir los sonidos unos de otros, sin embargo, el sonido ambiente es el que ayuda a que estos se unan en una sola composición, ejemplo de ello son las escenas de Selma trabajando en la fábrica.

Debido a que la consistencia del sonido es más notoria en algunas escenas que en otras, fue un poco difícil determinar cuál era su consistencia en general. Sin embargo, en otras películas puede ser más fácil de distinguir, como lo menciona Chion (1993, p. 176, 177), “es evidente, por ejemplo, la diferencia de consistencia entre las películas de Tati, en las que los sonidos son muy distintos los unos de los otros y puntuales, y un filme de Renoir, en el que están mezclados...”

Con respecto a los puntos de sincronización, éstos se dieron por su carácter físico ya que se debieron a un incremento del volumen o de un momento de impacto visual. Aunque es preciso decir que en otras películas se puede deber a factores distintos, como menciona Chion (1993, p. 178) “Un punto de sincronización puede ser el encuentro de elementos de naturaleza muy variable”.

Con todo lo anterior se mostró que la película contiene elementos sonoros que son importantes tanto para el desarrollo de la historia como para el manejo de la imagen en pantalla.

### *Conclusión*

Al finalizar la presente investigación se pudo concluir lo siguiente.

Con respecto a la pregunta de investigación: *¿Qué elementos se requieren para realizar un análisis sonoro de la película Bailando en la Oscuridad?* Se puede decir que los elementos de los métodos de Michel Chion y Lauro Zavala fueron base para elaborar dicho análisis. Las secciones de cada método permitieron profundizar en cada uno de los

elementos sonoros de la película tales como: música, voces, efectos de sonido y silencios, así como las funciones que ellos cumplen.

Con este análisis se pudo observar que cada uno de los elementos sonoros es importante en una película pues aportan información que ayuda a comprender mejor lo que se ve en imagen. Está claro que en este caso los elementos que más destacaron fueron la música y los efectos de sonido, esto no indica que los demás sean irrelevantes, sólo que estos elementos en particular, se utilizaron de forma que tuvieran relación estrecha con el problema de la protagonista. De este modo, cada película destacará los elementos sonoros más adecuados para el desarrollo de su historia.

En cuanto al primer objetivo particular: *Identificar el papel y función que cumple la música*, se puede decir que la música es importante en toda película pero sobretodo en los musicales. En éstos, la música y las canciones se convierten en un elemento capaz de identificar a la película. Muchas veces las personas escuchan alguna canción y automáticamente la relacionan con la película a la que pertenece, esto muestra lo mucho que la musicalización puede lograr.

En este caso, la música marca la diferencia entre la realidad en la que vive la protagonista y sus sueños despiertos, la música suele ser su forma de escape a los problemas que debe afrontar pero no deja de reflejar sus emociones y pensamientos. De igual forma, ésta cumple una función de contraste con la situación que se percibe en la imagen, mientras los sucesos que se presentan en la historia son trágicos, las melodías y letras reflejan todo lo contrario, de esta manera se logra una complementación muy particular, logrando la intensificación de las emociones. Todo esto justifica la inclusión de música realizada en postproducción, rompiendo así las reglas del Dogma 95.

El segundo objetivo particular: *Describir la consistencia de los elementos sonoros de la película*, se respondió con ayuda del método de Michel Chion. Si bien las películas pueden variar en consistencia entre unas y otras, ésta ayuda a crear el ambiente e incluso a otorgarle cierto estilo.

En esta película, se observó que los elementos sonoros se relacionan de manera mezclada sobre todo en las partes musicalizadas lo que ocasiona que se escuche como una misma ‘pasta global’. En estas partes, los efectos de sonido, las voces y la música, se unifican y funden unos con otros, para darle vida a la película. Incluso en las partes no musicales, se logra escuchar el sonido ambiente lo que le otorga más realismo.

Con respecto al tercer objetivo: *Identificar los momentos en los que sonido e imagen se sincronizan de manera muy marcada*, se respondió con el método de Michel Chion. Sobre esto se puede decir que los puntos de sincronización se pueden deber a diversos factores, sin embargo, éstos siempre tienen relación con el contenido de la película. En este caso, se identificaron cuatro puntos de sincronización que se destacan por su carácter físico, es decir, se debieron a un aumento de volumen o un efecto visual fuerte. El primer punto, se da cuando Selma está a punto de cruzar la calle y pasa un tráiler; el segundo, es el disparo de Selma a Bill con la pistola; el tercero, se da cuando el juez dicta la sentencia y el cuarto, se produce cuando se escucha el crujido del cuello de la protagonista al momento de ser ahorcada.

Por otra parte, cabe decir que el efecto de síncrexis de esta película es sutil, es decir, a cada figura de la imagen le corresponde el sonido esperado. No obstante, existen diversas producciones donde esto puede ser diferente. De este modo, el sincronismo puede determinar el estilo de una película.

Por último, cabe mencionar que no en todas las películas el sonido suele destacar sobre lo demás, la mayoría de las veces suele emplearse como acompañamiento de la imagen. Sin embargo, no porque su función sea la de acompañar la imagen, significa que no sea importante, en estas películas el sonido complementa la historia y expresa emociones que el espectador observa en pantalla. Por otra parte, existe gran cantidad de producciones donde el sonido ya no es solo un acompañamiento sino que sobresale, donde es el elemento principal, donde se vuelve parte indispensable por la manera en que se emplea y las funciones que cumple.

Por todo lo anterior se puede decir que se cumple con el objetivo principal del presente análisis, el cual es mostrar cómo el sonido es una herramienta importante que logra complementar la imagen.

En conclusión, el sonido es una herramienta capaz de expresar algo más allá de la imagen. Mediante él se puede provocar distintas emociones y sensaciones. Hay sonidos que tranquilizan, sonidos que alegran y otros que pueden llegar a recordar momentos tristes. El sonido del agua al correr por un río puede resultar tranquilizante, mientras que el que producen las uñas al arañar una pizarra puede llegar a inquietar. En las películas sucede lo mismo, el sonido debe ser utilizado a conciencia, se debe planear desde un principio para que tenga un fin en específico tanto en la película como en los efectos que provocará en el espectador.

Este análisis ha permitido determinar de qué manera se emplea y qué información aporta el sonido, resaltando así su importancia. Así pues, elaborar un análisis sonoro ayuda a comprender cuál es su función en una película.

### *Recomendaciones*

Hoy en día, los análisis se realizan para la crítica de cine, la docencia y la investigación. Sin embargo, la mayoría de las veces se destacan elementos como la escenografía, la iluminación, los ángulos de cámara, términos que hacen referencia únicamente a lo que se ve en pantalla. Por ello, el objetivo de este análisis fue mostrar que el sonido también es un elemento importante que ayuda a complementar todo aquello que se observa en la imagen. De tal manera que este documento pueda ofrecer material para futuras investigaciones vinculadas con el análisis sonoro.

Por otra parte, sería conveniente replicar este estudio con otras películas que no sean del género musical. Esto para poder notar de qué otra forma se puede emplear el sonido y así obtener más información de este elemento. Igualmente, cabe señalar que existe gran cantidad de material audiovisual para elaborar un análisis sonoro. Además de las producciones cinematográficas, existen también series e incluso caricaturas con mucho potencial.

Por último, se sugiere fomentar el análisis del sonido en el ámbito escolar. Si bien existen muchas universidades cuyas carreras demandan el análisis de películas, es necesario que en el salón de clases se incentive a los estudiantes a evaluar la parte sonora, para que desde entonces vayan tomando conciencia acerca de cómo usar y explotar este recurso.



# REFERENCIAS



## Referencias

- American Psychological Association. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association* (versión resumida) (3ª Ed.). México: El Manual Moderno, S.A. de C.V.
- Amount, J., Bergara, A., Marie M. y Vernet, M. (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- ARTIUM. (s/f). *Lars von Trier. Biografía*. Consultado el 25 de octubre de 2016.  
Recuperado de: <http://catalogo.artium.org/dossieres/directores/lars-von-trier/biografia>
- BBC Mundo. (2010). *Libro sobre Lars Von Trier lo muestra "ruin a más no poder"*. Consultado el 25 de octubre de 2016. Recuperado de:  
[http://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/10/101022\\_lars\\_von\\_trier\\_bjork\\_libro\\_biografia\\_rg.shtml](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/10/101022_lars_von_trier_bjork_libro_biografia_rg.shtml)
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós, Ibérica, S.A.
- Bordwell, D. y Thompson, K (2007). *Arte cinematográfico* (6º Ed.). México, D.F.: McGraw-Hill Interamericana Editores, S.A. de C.V.
- Brisset, D. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual* (1º Ed). Barcelona, España: Editorial UOC.
- Brooke, M. (s/f). IMDb Mini Biography [Contribución a una base de datos]. Consultado el 21 de octubre de 2016. Recuperado de:  
[https://www.imdb.com/name/nm0001885/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0001885/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

- Caparrós, J. (2001). *El cine de fin de milenio (1999-2000)*. Madrid, España: Ediciones Rialp. Consultado el 18 de octubre de 2016. Recuperado de:  
<https://books.google.com.mx/books?id=eLiObdfiKO5C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Carmona, R. (2005). *Cómo se comenta un texto filmico* (6º Ed.). Madrid, España: Ediciones Cátedra
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Consultado el 15 de noviembre de 2016. Recuperado de:  
[https://monoskop.org/images/0/09/Chion\\_Michel\\_La\\_audiovision\\_Introduccion\\_a\\_un\\_analisis\\_conjunto\\_de\\_la\\_imagen\\_y\\_el\\_sonido.pdf](https://monoskop.org/images/0/09/Chion_Michel_La_audiovision_Introduccion_a_un_analisis_conjunto_de_la_imagen_y_el_sonido.pdf)
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Chion, M. (1999). *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Felman, S. (2002). *La realización cinematográfica*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Filmaffinity, (s/f). *Bailar en la Oscuridad*. Consultado el 21 de octubre de 2016.  
Recuperado de: <http://www.filmaffinity.com/es/film552917.html>
- Fraile, T. (2004). *Funciones de la música en el cine. Extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Consultado el 15 de noviembre de 2016. Recuperado de:  
<https://musicaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-mc3basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf>

Fresneda, I. *Lars Von Trier y Bailar en la Oscuridad: ¿Lo hemos visto todo ya en el cine?*

Consultado el 16 de agosto de 2016. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3891702>

González, F. (s/f). *La importancia del sonido en el cine*. Consultado el 20 de septiembre de

2016. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/114021090/El-Sonido-en-El-Cine>

Gutiérrez, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual* (1º Ed.). Madrid, España:

Ediciones Cátedra.

Hawaleschka, N. (s/f). IMDb Mini Biography [Contribución a una base de datos].

Consultado el 21 de octubre de 2016. Recuperado de:

[http://www.imdb.com/name/nm0001885/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0001885/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

Hernández, S. R., Fernández, C. C. y Baptista, P. L. (2010). *Metodología de la*

*investigación* (5ª Ed.). México, D.F.: McGraw-Hill Interamericana Editores, S.A. de C.V.

IMDb. (s/f). *Bailar en la oscuridad*. Consultado el 21 de octubre de 2016. Recuperado de:

<https://www.imdb.com/title/tt0168629/>

Klasson, F. (s/f) Summaries. *Bailar en la oscuridad* [Contribución a una base de datos].

Consultado el 21 de octubre de 2016. Recuperado de:

[https://www.imdb.com/title/tt0168629/plotsummary?ref\\_=tt\\_stry\\_pl](https://www.imdb.com/title/tt0168629/plotsummary?ref_=tt_stry_pl)

Marzal, J. (2003). Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma 95 ante el cine

digital. *Arbor*, 174, 373-389. doi.org/10.3989/arbor.2003.i686.646

Muñoz, V. (2013). *El manejo de la música y el sonido en la Sensibilidad Gestalt*.

Consultado el 11 de septiembre de 2016. Recuperado de:

<http://psicologos.mx/manejo-de-la-musica-y-sonido-en-sensibilizacion-gestalt.php>

- Pla, E. y Torrent, K. (2012). *El cine como recurso didáctico*. Consultado el 20 de septiembre de 2016. Recuperado de:  
[http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m3\\_1/index.html](http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m3_1/index.html)
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23° Ed.). [En Red]. Consultado el 12 de septiembre de 2016. Recuperado de:  
<http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Rodríguez, V. (s/f) *Las cualidades del sonido*. Consultado el 08 de noviembre de 2016. Recuperado de <https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/el-sonido/las-cualidades-del-sonido/>
- Sánchez, J. (2002) *Historia Del Cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. España, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Stevenson, J. (2005). *Lars von Trier*. España, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A
- Tadeo, J. (2012). *Bailar en la oscuridad, el desgarrador dueto de Björk y Von Trier*. Consultado el 16 de agosto de 2016. Recuperado de:  
<http://www.ecartelera.com/noticias/10925/bailar-en-la-oscuridad-desgarrador-dueto-bjork-von-trier/>
- Valdés, J. (2003). *Bailando en la oscuridad (Dancer in the Dark)*. Consultado el 21 de octubre de 2016. Recuperado de:  
<http://www.revistacinefagia.com/2003/12/bailando-en-la-oscuridad/>
- Zavala, L. (2003). *Elementos del análisis cinematográfico*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Zavala, L. (2011). *Qué es el análisis cinematográfico y para qué sirve*. Trabajo presentado en el Foro de análisis cinematográfico, Tijuana, BC. Consultado el 16 de agosto de 2016. Resumen recuperado de: <http://slideplayer.es/slide/15553/>

# APÉNDICE

## A

Matriz de análisis



## Apéndice A

*Matriz de análisis*

Búsqueda de dominancias y descripción de conjunto	<i>Elementos sonoros que intervienen: ¿hay palabras? ¿Música? ¿Ruidos? ¿Cuál es dominante y se destaca? ¿En qué lugar?</i>	
	<i>Sonido</i>	
	<i>¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?</i>	
	Sonido	<i>Música:</i> <i>Voces:</i> <i>Motivos:</i>
	Funciones	<i>Didáctica:</i> <i>Dialógica:</i> <i>Contrastiva:</i>
	Silencios	<i>Función:</i>
<i>Aspecto general del sonido y su consistencia.</i>		
Localización de puntos de sincronización importantes	Localizar los eventuales puntos de sincronización destacados, provistos de sentido y efecto.	
Comparación	Comparación del sonido y la imagen acerca de una misma cuestión de representación, situarse en relación con un mismo criterio. ¿Se complementan? ¿Contradican?	

# APÉNDICE

# B

Análisis



## Apéndice B

*Análisis*

Búsqueda de dominancias y descripción de conjunto	<i>Elementos sonoros que intervienen:</i> La película contiene diálogos, música, efectos de sonido y silencios. Se destacan principalmente la música y los efectos de sonido en los momentos musicales interpretados por los personajes.  Con respecto a la música, se puede identificar una fuente instrumental probable de algunos sonidos (arpa, tintineos de campanas, etc.). De igual manera, se distinguen diferentes efectos de sonido como aplausos y zapateados, mismos que se ven en pantalla.	
	<i>Sonido</i>	
	¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?	
	Sonido	<i>Música:</i> Durante la película se aprecian varias piezas musicales, las cuales son interpretadas por los personajes. Una de las piezas es Overture, la cual se presenta al inicio y al final pero de manera diferente.  Por otra parte, también se escucha música durante los ensayos de la obra de teatro de Selma, en particular, el sonido de un piano.  La música cumple un papel fundamental, marca la diferencia entre la vida real de Selma y sus sueños despiertos.

		<p><i>Voces:</i> Los diálogos están presentes en toda la película. Casi toda la película emplea la voz out, sin embargo en ocasiones también se usa la voz through.</p> <p><i>Motivos:</i> El sonido es diegético en su mayoría. Se destacan los efectos de sonido producidos por las máquinas en la fábrica donde trabaja Selma. En ellos se puede percibir un ritmo. De igual forma los sonidos producidos por el cuerpo humano son muy utilizados: aplausos, zapateados, entre otros.</p>
	Funciones	<p>Los sonidos en su mayoría cumplen una función didáctica ya que es el sonido el que sigue la imagen. Por otro lado, la música cumple una función contrastiva con la imagen.</p>
	Silencios	<p><i>Función:</i> La película al estar poblada de sonidos, tiene pocos silencios, los cuales no son absolutos ya puede escucharse el sonido ambiente de fondo. Estos silencios son relativamente cortos a excepción del silencio de la última parte que sí es largo además de absoluto.</p>

	<p><i>Aspecto general del sonido y su consistencia:</i> El sonido de la película en general es directo. Por otra parte, éstos están mezclados en las partes musicalizadas, se puede escuchar la música, los efectos de sonido y las voces de los personajes en una sola pasta global.</p>
<p>Localización de puntos de sincronización importantes</p>	<p>Los p.d.s. más notables son los siguientes:</p> <p>El claxon del tráiler cuando Selma se encuentra a punto de cruzar la calle en bicicleta.</p> <p>Los balazos escuchados en el momento que Selma le dispara a Bill.</p> <p>La voz grave del juez al momento de dictar la sentencia de Selma.</p> <p>El crujido del cuello de Selma rompiéndose al momento de ahorcarla.</p>
<p>Comparación</p>	<p><i>Comparación técnica:</i> movimiento de cámara y variaciones de campo.</p> <p>En la mayor parte de la película se utiliza cámara en mano, ésta sigue a los personajes y por lo tanto los movimientos son un poco bruscos. También predominan los planos cerrados. Por otro lado, en las partes musicalizadas, la cámara se vuelve fija, se utilizan mayor cantidad de planos y angulaciones. De igual forma se combinan planos cerrados y abiertos.</p> <p>El sonido directo acompaña las variaciones de campo y las ignora cuando se trata de sonido mezclado. El montaje de los planos con el sonido crea el ritmo de la escena.</p>