



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**LA MÚSICA: UN LENGUAJE DE SENTIMIENTOS EN
EL CINE**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

P R E S E N T A
ALVARADO CORRAL DÉBORAH MICHELLE

DIRECTOR DE TESIS
DR. CARLOS GARCÍA BENÍTEZ

CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL, AGOSTO DEL 2022



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.

Índice

Introducción

Capítulo 1: Antecedentes de la música en el cine

1.1 Breve historia de la música

1.2 Breve historia del cine

1.3 La música se incorpora al cine

Capítulo 2: El relato cinematográfico y la música

2.1 El relato

2.2 El cine como medio de comunicación

2.3 La música como elemento en la caracterización de los personajes

Capítulo 3: La importancia de la música para cine

3.1 Cine musical

3.2 Elementos que conforman a la música

3.3 Funciones de la música

3.4 Características de la música en el cine

Capítulo 4: Estudio de caso: *La La Land*

4.1 *La La Land*: la ciudad de las estrellas

Capítulo 5: La música como elemento en el ámbito cinematográfico

5.1 Interpretación de resultados

5.2 Conclusiones

Fuentes de consulta



Introducción

La música es un lenguaje lleno de códigos y elementos misteriosos para el ser humano. A pesar de que se ha logrado explicar la función de la música dentro del cerebro del ser humano, existe un elemento subjetivo que es imposible de explicar; el cual se puede describir como “el hecho de que la música abrace al espectador y le genere una sensación única”. No hay dos personas que sientan lo mismo por una pieza por más que sea del agrado de ambos.

En ámbito cinematográfico encontramos la misma situación. La misma meta alcanzada desde diferentes caminos: un espectador puede sentirse sumamente conmovido por lo que sus ojos aprecian en ese momento, mientras que otro puede sentir un gran vacío o incluso indiferencia. Esta discrepancia en la percepción deriva de la experiencia de vida de cada persona.

El cine habla a través de los encuadres, los diálogos, los colores y las ideas. Nos cuenta una historia planeada por un gran grupo de personas que ya han decidido exactamente cómo mostrarla. La música, en contraste, es proceso que requiere de menos personas y habla a través de los sonidos que entran y en nosotros, convirtiéndonos en portadores de un mensaje que se nos ha transmitido y que nos genera algo personal y único.

Hablar de música para cine es buscar una combinación entre los dos mundos. Es música que está sujeta a una idea, a un código de imágenes vistas desde un punto de vista ya definido, por lo cual ésta ya debe tener un camino elegido para recorrer, mismo en el que tiene que fluir correctamente para poder dar el complemento perfecto para la historia que se va a contar.

Ni el relato ni la música pueden ser estrictamente cuadrados. La música que se adhiere al relato de una forma sumamente estricta, pierde su calidad de espontaneidad que estremece al espectador por lo inesperado de la misma. Es complicado pero interesante y apasionante crear la sonoridad que va a acompañar al espectador para que vea una historia que se quiere contar y la sienta como parte de su humanidad.

Estas formas de arte (el cine y la música) son dos maneras de comunicarse que parecen opuestas entre sí, sin embargo logran conciliarse y unirse en una gran forma de expresión: La música compuesta para cine. Es importante destacar que dentro del estudio de la carrera de comunicación y periodismo se busca evidenciar la función e intención de las distintas formas de comunicarse, las cuales han cambiado la forma de expresarse del ser humano a lo largo de la historia.

Académicamente vale la pena estudiar la importancia de la música para cine como una forma comunicativa subjetiva que, comprendiendo su funcionamiento, se ha logrado colocar en un plano objetivo de estudio, mismo que es abarcado en este trabajo de investigación.

Los conocimientos que tanto la carrera de comunicación y periodismo como la carrera de instrumentista, compositor y arreglista me han otorgado, me permiten estudiar desde dos puntos de vista las funciones de la música para cine: el primero desde el plano comunicativo, que abarca desde la intención con la que se utiliza la música, hasta cómo se presenta. En segundo lugar el plano musical que abarca el funcionamiento de la música y cómo se utilizan ciertos elementos para lograr una intención musical deseada. La comunicación responde las cuestiones de “¿para qué se usa?” mientras que la música responde a “¿cómo se hace?”.

La música vive en el plano subjetivo del ser humano, nos muestra sentimientos, pasiones pensamientos e ideologías. El cine llega al mismo sitio desde otro camino. Mientras que la música se ha creado desde los inicios de la humanidad como algo meramente “primitivo” que ha ido evolucionando a la par del ser humano, el cine se construyó sobre una base tecnológica que muestra una sociedad mucho más compleja con problemáticas profundas.

La fusión de ambos en la música para cine nos muestra la unión de los opuestos: El cine y su estricta técnica, como una forma de representar una historia a través de un lente y todo lo que está detrás del mismo, y la música, que nos ayuda a entender el relato de una forma que solo ella misma podría y que está construida en una base técnica al estar adscrita al lenguaje cinematográfico.

En cada uno de los apartados de este trabajo de investigación se tocan temas de importancia para el estudio de la música para cine. En el primer capítulo se aborda el gran antecedente de la misma, comenzando con una breve historia de la música como elemento antiquísimo en la historia del hombre, pues se encuentra presente desde los inicios del mismo.

A continuación, se habla de la historia del cine, más breve pero sumamente compleja, tocando problemáticas de sociedades más complejas y caóticas. El apartado se cierra estudiando cómo ambas disciplinas se unieron para crear una especialidad a la que llamamos música para cine.

En el segundo apartado se habla de los elementos cinematográficos donde interviene la música, esto con la finalidad de estudiar y entender en dónde participa la misma y para qué; bajo el cuestionamiento: “¿con qué intención se coloca una pieza en determinado lugar” que explica lo que convierte a la música en una parte del lenguaje cinematográfico.

En el tercer capítulo se hace una separación entre los elementos que conforman a la música para cine. Se busca exponer cada uno de sus componentes para entender su funcionamiento en ciertas situaciones, cuestionando cómo hacer que se logren ciertos efectos o sensaciones que parecieran subjetivas pero que están bajo el control del estudio musical y partiendo nuevamente desde lo subjetivo hasta lo objetivo.

En el cuarto apartado se pone en práctica lo teórico explicado anteriormente al aplicarse en el análisis de la película *La La Land*. Utilizando la técnica de microanálisis fílmico, se enlistan todas las secuencias de la película y se estudian ciertos fragmentos trascendentales de la misma, para entender el uso de los elementos cinematográficos y musicales dentro de esta producción.

Finalmente, en el quinto y último capítulo, entramos en una interpretación de los resultados obtenidos mediante la aplicación de la teoría y del modelo práctico para exponer cómo funciona la música dentro de una gran producción cinematográfica, cerrando así éste trabajo de investigación.

La música para cine ha ido evolucionando desde su nacimiento, así es como se ha convertido en un elemento trascendental dentro de las producciones cinematográficas, dando ese toque muchas veces imperceptible pero magnífico dentro del gran mundo del cine. Un mundo que también se encuentra lleno de complejidades que han ido desenvolviéndose y complicándose a lo largo de toda su historia y a su vez, añadiendo nuevos retos a los compositores.

El siguiente trabajo de investigación nos invita a adentrarnos en el mundo artístico para tratar de entender la forma de trabajar de los elementos musicales en el cine, creando una entrada a un mundo desconocido para el espectador pero fascinante para estudiar.



Capítulo 1:

Antecedentes de la música en el cine

El ser humano siempre ha tenido necesidad de expresarse, la cual se satisface de diferentes maneras y siempre ligado al contexto en que vive. Entre estas formas de expresión del hombre, encontramos al arte. Podemos definir al arte como " la manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros"¹. Esta creación es un medio de comunicación abierto a una gran interpretación personal por parte de su receptor, aunque el mensaje del emisor podrá ser interpretado de diferentes maneras.

La música y el cine son dos grandes manifestaciones artísticas que día con día crecen y evolucionan, pero su intención es siempre la misma: transmitir ideas, sueños y pensamientos; todo aquello que se encuentre dentro de la mente del creador artístico y que quiera mostrar a su público. Me parece que estos elementos se han condensado para potenciarse uno con el otro, ya que el cine encuentra más fuerza para contar el relato operando junto con las composiciones musicales.

La música adquiere un carácter más impactante dentro de las producciones cinematográficas al unir los dos grandes sentidos del ser humano: la vista y el oído. Mientras la vista es dirigida y concreta, completamente realista, el oído funciona de una manera más envolvente, pues no podemos ver (o materializar) sonidos, no es un sentido que podamos controlar. La combinación contrastante de sentidos genera un entendimiento más interno al complementar lo visual con lo auditivo.

El estudio de la música y el cine se ha desarrollado a lo largo de la historia del ser humano. Ciencias como la psicología, la historia del arte y la comunicación han buscado dar un entendimiento y una guía más precisa del procedimiento mediante el cual estas disciplinas transmiten información, utilizando teorías que han sido probadas o desacreditadas con el paso del tiempo.

¹ Definición de la Real Academia Española

La fusión de ambas, la música para cine, tiene una intención diferente a la música comercial, por lo cual es importante estudiar sus formas de comunicar, ya que podemos encontrar diferentes métodos de composición que buscan una correcta integración entre imagen y sonido.

Dentro de todas estas reflexiones llega la cuestión inminente: ¿Cuál es la verdadera intención de la música para cine?, ¿qué la hace diferente al resto? Son preguntas complicadas de responder, sin embargo lo más apropiado será destacar que toda la música tiene una intención diferente, busca comunicar diferentes mensajes según la situación que se le presenta.

La música para cine busca generar emociones y sentimientos y trabaja en el cómo hacerlo. Gilles Mouëllic, autor de el libro *La Música Para Cine*, sostiene que “la música estaría ahí para repetir en su modo las emociones que las imágenes ya contienen en sí”². Lo cual se demuestra cuando los músicos unidos con directores y productores son capaces de colocar la pieza correcta en el momento exacto para que genere un vínculo sumamente preciso entre imagen y sonido; vínculo que hará que cada uno de los mensajes tanto visuales como auditivos se intensifiquen.

Me parece muy importante hacer un breve recorrido por la historia de la música y del cine como disciplinas separadas, esto con la intención de conocer su función y el vínculo que las ha llevado a unirse entre sí dando como resultado el nacimiento de la música especializada para cine.

1.1 Breve historia de la música

La atmósfera sonora ha existido desde antes de la aparición del ser humano, sin embargo en este trabajo de investigación estudiará únicamente la presencia de esta manifestación artística en la vida del hombre, pues el papel comunicativo que desarrolla es debido a la interacción entre humanos y su necesidad por transmitir mensajes utilizando diferentes medios.

² Mouëllic, Gilles, *La Música Para Cine*, España, Paidós, 2011, p. 53.

Considero que la música es un elemento artístico y trascendental que ha acompañado al ser humano desde los principios de su existencia. Por esta razón es interesante evidenciar el camino que ha tomado la música dentro de nuestra historia, destacando la intención comunicativa que manifiesta en cada una de sus épocas.

Según el compositor Aaron Copland, “un verdadero aficionado musical puede gozar de ésta en cualquiera de sus épocas”³. Esto se refiere a que las diversas manifestaciones musicales que han existido van desarrollando nuevos estilos o fórmulas, que rompen con los horizontes de la generación inmediatamente predecesora y que mostrarán un nuevo camino a las generaciones venideras.

1.1.1 Orígenes

Intentar encontrar un momento exacto para el nacimiento de la música resulta sumamente complicado, si no es que imposible. La música ha estado presente en la naturaleza como en el oleaje del mar, el canto de las aves o en los sonidos de los insectos. El arte musical como tal, ha coexistido con nosotros desde el inicio de nuestra existencia misma, formando parte de nuestra misma naturaleza.

Las antiguas civilizaciones ligaban la existencia de los sonidos con entes mágicos y ancestrales. Juliette Alvin, en su libro *Musicoterapia* afirma que: “El hombre primitivo ha creído a menudo que todos los seres muertos o vivientes tenían su propio sonido o canto secreto al cual respondían”⁴. Así refiere que los orígenes de la música en la existencia de la humanidad son meramente divinos.

La música en la prehistoria pasó a tener un papel fundamental en ritos y costumbres, destacando su función religiosa. Sin embargo, poco a poco las concepciones religiosas y sociales fueron cambiando mientras la humanidad avanzaba en el tiempo.

³ Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 1994, p.35

⁴ Alvin, Juliette, *Musicoterapia*, España, Paidós, 1997, p.17.

Es interesante plantear por qué la música siguió evolucionando si no es un factor biológico que necesite el hombre para seguir existiendo. El arte musical no es algo fundamental para garantizar nuestra supervivencia como especie pero sí es un factor en la existencia de nuestra humanidad.

Alvin se plantea el motivo biológico de la existencia de la música y, retomando ideas de Darwin, menciona que el científico buscó una causa natural en el gusto por interpretar y escuchar música, contrastándolo con la función del canto de un pájaro, que únicamente tiene un uso reproductivo.

En sus conclusiones, el biólogo asegura que el músico excita con sus tonos a un público y le genera emociones con melodías y cadencias. Así evidencia que al igual que el hombre primitivo, el músico busca alentar a otros humanos o exaltar las pasiones y rivalidades bajo contextos más complejos.

Esto significa que invariablemente el ser humano busca generar algún sentimiento o emoción con la interpretación o apreciación musical. La creación y apreciación artística se encuentran en nuestros instintos más simples y primitivos. Es así como la pasión por la música encuentra un motivo fisiológico escondido entre las notas, las dinámicas y los timbres.

A continuación, se hará un recorrido selectivo por distintas corrientes musicales. Se han elegido sólo algunas (pues poner la totalidad de la historia musical requeriría un trabajo de investigación aparte) bajo el criterio de que han sido aquellas que han marcado pautas en su época y se han mantenido como un referente en los años posteriores.

1.1.2 Música medieval

La época medieval es un periodo histórico muy extenso y por lo tanto es difícil encontrar una fecha exacta de inicio y una del final. El inicio de esta época se contempla desde la caída del imperio Romano de occidente. Según el compositor

Roy Bennett, la música medieval termina aproximadamente hasta la mitad del siglo XV.⁵

Musicalmente, existen claras diferencias entre la música de esta época y la de sus antecesores o sucesores, ya que a partir de la integración de feudos, la música se convierte en un arte formal, con reglas impuestas por la Iglesia.

La música de este periodo se caracteriza por su función religiosa y social. Todas las composiciones formales que se realizaron en este periodo fueron dirigidas hacia el dios de la Iglesia católica; los cantos gregorianos fueron la única expresión musical durante muchos años y eran exclusivamente para interpretación y apreciación de los varones.

El poder que tiene la música sobre el hombre fue rápidamente descubierto y explotado. Según Alvin: “Al comienzo de la Edad Media, los sacerdotes comprendieron bien cómo la música y el arte podían influir sobre el hombre para bien o para mal. Aún cuando éste no fuera educado”⁶ El uso de este aparente poder trajo consigo un establecimiento de normas para la creación de la música.

Fue en esta época donde tuvo nacimiento la técnica musical del uso de diversas voces simultáneas en una pieza, llamada polifonía, la cual fue aceptada por la Iglesia como medio para cantarles a los ángeles y dioses, claro con ciertas reglas y limitaciones musicales.

Con el paso de los años, algunos artistas como los trovadores y juglares comenzaron a fabricar instrumentos musicales y viajar de feudo en feudo mientras cantaban historias fantásticas daban noticias del rey. Las canciones se convirtieron en transmisores de leyendas y mitos, también de palabras reales y de inconformidades sociales.

1.1.3 Música renacentista

⁵ Bennett, Roy, *Investigando los estilos musicales*, España, Akal, 2001, p.5.

⁶ Alvin, Juliette, *op. cit.*, p. 48.

El renacimiento trajo consigo un parteaguas en la concepción del mundo como se tenía establecido. Este rompimiento abarcó todos los sentidos, tanto políticos, sociales, religiosos y, sobre todo artísticos. La música por su parte sufrió de muchos cambios en su forma y en su contenido debido al cambio del pensamiento de creación artística; ya se preocupaba más por abordar temas fuera de la religión y hablar de la complejidad humana.

Las investigaciones científicas que trajeron grandes inventos y descubrimientos motivaron a otros sectores a romper con el esquema que llevaba cientos de años arrastrándose. Roy Bennett⁷ menciona que los compositores renacentistas se rebelaron en contra de las normas y estilos de la música medieval, pues comenzaron a interesarse por otro tipo de composición más libre y expresiva y, al alejarse de la música religiosa se inculcaron en otro estilo, claramente profano.

La música renacentista sostenía que se tenía que dar algún mensaje, del tipo social, religioso o hasta cómico. Las composiciones se realizaban con más preocupación por su estructura interna, por la armonía. La verticalidad de las piezas le daba un sentido más concreto y una base más sólida, a diferencia del estilo medieval, en donde las voces se relacionaban entre sí con una independencia clara entre ellas, lo que daba una textura sonora diferente.

La fuerza comunicacional de las composiciones renacentistas radicó en el hecho de que podía ser utilizada para diferentes fines, como política (para entretener a la nobleza o anunciar sus acciones), religiosa (con cantos a dioses, santos y ángeles), social (con canciones de amor), entre otros nuevos usos. Todas con una función comunicativa evidente, pues transmitían los mensajes de distintas rúbricas sociales.

⁷ Bennett, Roy, *op. cit.*, p 19.

Según el musicólogo Casares Rodicio: “la música renacentista debía exaltar al hombre y hablar de los problemas del mismo”⁸, esto al entrar en un periodo histórico donde la vida humana se volvió más compleja. También la música debía exaltar a Dios y a todo el pensamiento religioso en general, marcando una clara separación entre música religiosa y música profana.

Con los múltiples cambios en la concepción de la vida del hombre, todo su entorno evoluciona. La música religiosa se divide por primera vez en dos corrientes: la católica y la protestante. Los protestantes buscaron hacer la música más formal y menos dispersa, más comprensible para su pueblo (integraron composiciones en alemán), sus letras ahora debían cubrir ciertos objetivos (la belleza o claridad del texto para toda su población) y, por supuesto, la exaltación a Dios.

En contraste a las corrientes religiosas, un nuevo tipo de música se transformó en un culto al hombre, la música profana. Las nuevas formas de este estilo artístico se hicieron presentes, siendo el madrigal la más importante de este periodo histórico.

Esta forma musical profana busca expresar los sentimientos del hombre, englobándolo como el núcleo de todas las cosas, a diferencia de la música religiosa, donde la adoración divina era una norma obligatoria para todas las creaciones musicales.

El renacimiento buscó la creación de un arte sonoro que engrandeciera a una sociedad vanidosa que comenzaba a surgir, gestando así una nueva corriente musical que se hacía para las minorías y en ambientes populares, donde participaba únicamente cierto sector de la sociedad que buscaba expresar sus sentimientos.

1.1.4 El Barroco (1600-1750)

⁸ Casares, Emilio, *Música y actividades musicales*, España, Everest, 1994, p 54.

Un himno al ornamento, a la saturación. Enemigo de la simpleza, de las texturas lisas... de la música uniforme. La esencia del barroco radica en estos principios. Esta época fue muy marcada por el virtuosismo que arrojó al exigir piezas mucho más complejas que en épocas anteriores, de ahí que encontremos varios compositores renombrados y admirados hasta nuestros días como Monteverdi, Vivaldi, Bach y Haendel.

Este periodo histórico terminó de concretar lo que su antecesor comenzó: la tonalidad. La música se basaba ya en sistemas tonales, tanto mayores como menores que le daban cierto sentido formal a las composiciones. Por su parte, nuevos estilos como la ópera, la oratoria, el concierto y la fuga se hicieron populares.

Se buscaba el contraste a toda costa: las dinámicas y timbres se cambiaban constantemente para dar la sensación de movimiento. Una pieza podía comenzar con una flauta, en movimiento lento y volumen reducido y rápidamente cambiar a un conjunto de cuerdas que estremecían el lugar, sin embargo ante todo este movimiento se componía un bajo constante para que sostuviera la estructura de la pieza y no se perdiera la continuidad de esta.

1.1.5 Música clásica (1750 – 1810)

El periodo clásico o clasicismo podría ser la época más popular de la música académica. Muchos compositores de esta corriente son reconocidos hasta la fecha incluso por gente que no acostumbra a escuchar este tipo de música. La esencia de esta etapa radica en crear música bella, alegre y que busque la perfección entre sus melodías y armonías.

La música clásica, a diferencia del barroco, pretende ser menos ostentosa, sin tantos contrastes o sin cortes muy bruscos. Las composiciones en este periodo son sumamente tonales, con un principio y un final sumamente claros, lo que la lleva al entendimiento de otro público que quizá en décadas anteriores no simpatizaba este estilo musical.

La facilidad del entendimiento musical junto con la búsqueda de la perfección, es con lo que el periodo clásico se expresa y, trajo consigo a tres de los compositores más famosos en la historia: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, y en sus últimos años (mientras se creaba la transición al romanticismo), apareció Ludwig Van Beethoven.

El arte se hace un transmisor de lo bello. Para este periodo, el mundo y el hombre es perfecto y eso debe plasmarse en las artes. Tanto la música como la pintura tienen un concepto de belleza, de tranquilidad y de perfección, mostrando que el mundo es un lugar ideal.

La música continúa teniendo un carácter religioso como en las misas (Mozart escribió bastantes), también fungió como punto de convivencia intelectual y aristocrática en las óperas y los teatros. Los conciertos, las sonatas y las sinfonías también convergen y es donde los grandes músicos sobresalen y se integran a círculos exclusivos de intelectuales o de la realeza.

1.1.6 Romanticismo (1810 – 1910)

La transición del periodo clásico al romántico se da de la mano de Ludwig Van Beethoven. Con la aparición del piano, se busca transmitir otra clase de sensaciones con la música. El hombre habla a través de la música y no al revés, como se consideraba anteriormente. El músico es visto como un ser individual que se expresa a través de su propio lenguaje y de sus propios medios, los cuales son los instrumentos musicales.

El romanticismo rompió con la idea del clasicismo acerca de mundo perfecto y plástico. En contraste a su antecesor, huye de la realidad y refleja la evasión del mundo ante el fracaso de todos los ideales pasados. La fantasía, la expresión de sentimientos intensos y lo imaginario son las temáticas más importantes y recurrentes en las composiciones románticas.

La música se vuelve densa, con una armonía como sustento (como se acostumbraba ya desde corrientes anteriores). El uso de disonancias y sobre todo, la libertad armónica e instrumental del compositor para hacer uso de los

elementos que tenía a su disposición se centran en lograr una correcta expresión emocional.

El virtuosismo también adquiere otro tipo de importancia, pues el piano y el violín se convierten en los instrumentos favoritos del periodo, al poder expresar con mucha claridad las dinámicas y sonidos que el intérprete desea. También se comienza a gestar la música programática, un antecesor muy importante en la música para cine.

Según Casares Rodicio: “la sinfonía resultó insuficiente para la expresión artística en el periodo romanticismo, por lo que los compositores crearon a la música programática, la cual sigue un tema en general y lo va hilando durante toda la obra”.⁹ Esto es consecuencia directa del conocimiento y gusto literario que los compositores tenían.

En la música programática, el tema que abordan los compositores es el centro en el que se rodea la obra misma, la cual siguen los músicos: se musicaliza una historia. Héctor Berlioz es el compositor francés a quien se le adjudican estas novedades musicales. Su *Sinfonía Fantástica* es la obra que da inicio a toda esta corriente.

Dentro de esta categoría musical también encontramos al poema sinfónico: el cual se define como una composición con orquesta que se inspira en alguna poesía y la describe mediante la música. Uno de los compositores más representativos es Franz Liszt, con sus *Doce Poemas Sinfónicos*. La mezcla entre las distintas disciplinas artísticas se hace evidente y comienza a intensificarse al unirse en un mismo elemento.

1.1.7 El siglo XX

Este periodo histórico llega con enormes transiciones artísticas. No se puede hablar como anteriormente, de periodos de más de cincuenta o cien años entre

⁹ *Ibidem*, p 127.

uno y otro. En esta época, una corriente sustituye a la otra o conviven en la misma línea temporal, incluso podrían fusionarse. Uno de los movimientos más icónicos fue el Impresionismo, el cual se considera el inicio del Arte Contemporáneo.

El impresionismo rescata ideas de su antecesor romántico como medio de expresión de las emociones del hombre, sin embargo rompe con todas las reglas y esquemas establecidos. Busca crear su propio estilo de percepción de la realidad y una peculiar manera de mostrarla.

Como su nombre lo dice, busca crear una impresión en el espectador y eso se logra mediante la alteración o desaparición de elementos musicales, como la armonía o las líneas melódicas. Estas líneas melódicas cambian su función al ser difuminadas a lo largo de las composiciones para dar un efecto de inestabilidad o ruptura, mismo que busca cambiar el paradigma del uso melódico establecido anteriormente.

1.1.8 La actualidad, música del siglo XXI

Es complicado hablar de la música actual con tanta fluidez como de los géneros anteriores, pues éstos tienen una característica única, algo propio; elemento que es complicado encontrar en las composiciones del nuevo siglo. En este periodo encontramos una ausencia de innovación, misma que da paso a reinterpretaciones de corrientes anteriores.

Resulta confuso intentar comprender la causa de la falta de creación artística; estamos en una época en la que vivimos bajo el estrés de las grandes ciudades y el control de la tecnología móvil, misma en donde el aprendizaje artístico ha sido reemplazado por los intérpretes sobreexplotados por la gigante industria musical, que más que música nos vende imágenes y sonidos simplificados y fáciles de consumir.

En esta época vale más la capacidad de comprimir y combinar estilos pasados para crear algo amorfo pero “innovador”. En esta, la época del collage, nos dirigimos hacia una decadencia de la complejidad musical, que se ve desplazada por canciones recicladas y repetitivas. El espectador se acostumbra

cada vez más a la música sencilla y procesada, sintiendo rechazo hacia las formas musicales más complejas.

La música del siglo XXI se caracteriza por ser minimalista en su máxima expresión. Sobre todo la más reciente: hablando los últimos cinco años, las composiciones no paran de repetir fórmulas simples, melodías y ritmos bastante digeribles para un público que busca no abrumarse con formas complejas.

La fusión de géneros se ha intensificado pues ya es común ver mezclas o híbridos como el jazz rock o electro rock, rap con pop o electrónica con reggaetón. Los avances tecnológicos han hecho que la música sea más alcanzable para todo público, incluso para quienes no están instruidos mínimamente en el arte de la composición, pero que tienen poder adquisitivo para hacerse con múltiples herramientas virtuales de producción musical.

Otra característica de la música de este siglo es la creación de composiciones con una finalidad industrial más que artística. La industria cultural¹⁰ ha absorbido a todas las formas de arte, convirtiéndolas en un negocio más que en una forma de expresión. Los grandes compositores han sido desplazados para dar paso a intérpretes que son manipulados según las normas que dictan las grandes empresas musicales, haciendo casi imposible el ascenso de artistas independientes que van en contra de las tendencias musicales establecidas.

Los géneros musicales han hecho una segregación cultural, pues determinados estratos sociales escuchan cierto tipo de música y aunque no es una regla estricta, hay grupos selectos que disfrutan yendo a recitales de música académica, mientras algunos adeptos musicales se encuentran en las jams de jazz; los jóvenes de clase media gustan del pop y la música electrónica y los que habitan en las comunidades más marginadas encuentran gusto en los géneros musicales como el reggaetón o el rap.

¹⁰ Max Horkheimer y Theodor Adorno, en la *Dialéctica del Iluminismo* (1947), se refieren a la industria cultural como: "Tal industria de millones de personas (que) impondría métodos de reproducción que a su vez conducen a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos estándar".

Finalmente, se ha hecho un breve pasaje por los acontecimientos más destacados en la historia de la música, los cuales han sido seleccionados y expuestos para dar un contexto tangible de la materia de estudio de este trabajo de investigación. A continuación, se hará lo mismo la historia del cine.

1.2 Breve historia del cine

En contraste con la música, la historia del cine es relativamente joven. Fue gracias al kinetoscopio (una caja de madera en donde se podían apreciar imágenes que salían de una cinta rotativa), trabajado por Thomas Alva Edison en 1887, que se dio el nacimiento de lo que posteriormente sería la gran industria cinematográfica, propulsada también por los hermanos Lumière.

La posibilidad de crear y materializar alguna historia que pase por la mente de cualquier persona le ha dado al cine una función comunicativa muy interesante. Las películas se convierten así, en varias cosas a la vez: un vestigio visual de la sociedad que las crea, una impronta de las costumbres y tradiciones de una época, un transmisor de sueños y realidades, un creador de mundos ideales y de personajes simples o complejos; limitándose así, al mensaje en particular que se desea transmitir.

1.2.1 Nacimiento

Existe una polémica con respecto a la atribución de la invención del cine: en Europa se afirma que fueron los hermanos Lumière, al patentar una máquina que podía filmar, revelar y proyectar todo lo que pasara por sus lentes. En el continente americano se refiere a Thomas Alva Edison, con el kinetoscopio, como el inventor original.

En esta época hubo una “guerra de patentes”, donde aparecieron muchos inventores que registraron aparatos similares a los ya mencionados, sin embargo Alva Edison y los Lumière fueron quienes obtuvieron mayor éxito, explotando sus creaciones de diferente manera.

Los doctores en historia Miguel Porter y Palmira González explican la diferencia en el enfoque de la naciente industria cinematográfica: “Mientras los Lumière [...] se dedican a vender aparatos y explicar su uso, Edison va extendiendo su red de locales destinados a la proyección pública”¹¹.

El cine comenzó a popularizarse y a extenderse por todo el mundo. Se crearon estudios donde ya se gestaba una producción cinematográfica más elaborada, buscando acaparar al mayor público posible mediante cintas de diversos temas, los cuales se iban haciendo cada vez más complejos.

1.2.2 La industria

Se creía que el cine sería una moda pasajera, sin embargo con el paso de los años, comenzaron a surgir más directores y más ideas. Con las nuevas adaptaciones a las cámaras, se comenzó a consolidar el arte cinematográfico como una industria. Así fue como a los pocos años de su invención ya se invertían grandes cantidades de dinero buscando buenas retribuciones en las producciones que se creaban.

Mientras el cine evolucionaba, las narrativas comenzaron a requerir otro tipo de expresión visual: la necesidad de diversos encuadres o movimientos de cámara hicieron que los primeros estudios cinematográficos crearan nuevos dispositivos para darle mayor dinamismo a los filmes.

El cine en sus inicios era silente, puesto a que no se había desarrollado la tecnología suficiente para integrar sonido a las imágenes. En las salas de proyección se podían encontrar pianistas amenizando la sala, actores recitando textos, músicos de orquesta tocando una partitura establecida o aparatos sonoros que buscaban sincronizarse con la imagen; esto con la intención de crear una nueva sensación audiovisual.

1.2.3 El cine de ficción

¹¹ Porter, Miguel, González Palmira, *Las Claves De La Historia De Cine*, España, Ariel, 1998, p 9.

El cine obtuvo mucha aceptación en Francia y se comenzó a experimentar con nuevas ideas. Georges Méliès, en 1902, presentó *El viaje a la luna*, siendo esta proyección la pionera dentro del género de la fantasía y el cine de ficción. Posteriormente, en otra cinta llamada *El Rally París- Monte Carlo*, Méliès buscó una forma de que su cinta tuviera color, por lo cual pigmentó cada imagen a mano.

“Con Méliès, el cine llegó a ser algo más que un experimento de física recreativa o un avance en la técnica fotográfica [...] Así, sus cintas coloreadas maravillaban a los niños y encandilaban a los mayores, consiguieron un público fiel que de ahí en más solo iba a aumentar”¹²

Otro acontecimiento de suma importancia en el género de ficción fue la incorporación de los dibujos animados. En el año de 1914 sale a la luz la animación de *Gertie, el dinosaurio*.¹³ Windsor McCay fue su creador y se encargó contar y darle vida una idea que se convirtió en la primera caricatura de la historia.

El cine como medio para contar historias imposibles comenzó a popularizarse. Los directores podían expandir las fronteras de los relatos tanto como su imaginación y sus recursos podían, nunca faltaba la creatividad, lo que lograba abrir más el paradigma. El uso de los recursos del cine como forma de relatar acontecimientos fantásticos fomentó aún más el crecimiento de la industria.

1.2.4 El apogeo francés

Al ser la cuna del cine, Francia se convirtió en una fábrica artesanal de películas con diversas temáticas: en la década de los 20's, los directores encontraron una preferencia en los tópicos dramáticos, abstractos y documentales, tejiendo así, varias vertientes artísticas.

La influencia de la pintura y la música abstracta no tardaron en llegar al cine. La “pintura musical” se enfocaría en las figuras y la forma de transmitir ideas

¹² *Ibidem*, p. 10.

¹³ Wikipedia.org

a través de estas: lo mismo pasaría con el cine. Varias secuencias absurdas o aparentemente ilógicas buscarán darle un sentido más profundo y subjetivo a las creaciones, convirtiéndose incluso, críticas sociales.

En contraste, tenemos los documentales como fieles representaciones de la sociedad que los gestó. Filmaciones del día a día de las ciudades francesas, se crearon para ser exhibidas como una muestra del modo de vida de las grandes ciudades como París en aquella época, convirtiéndose en un poema visual que juega con las figuras creadas por la urbanización.

Roman Gubern en su libro *Historia de Cine*, manifiesta la intención del cine documental: “Esta tendencia fue inaugurada en Francia por el trotamundos brasileño Alberto Cavalcanti [...] ha puesto su sentido de la imagen al servicio de la poesía visual de los ambientes populares, las calles de París y sus suburbios...”¹⁴.

Francia, al ser la cuna del cine, nos muestra dos corrientes opuestas: El cine documental y el cine abstracto, los cuales nos enseñan una nueva forma de ver la vida desde la percepción específica de los directores. El cine documental se alza como una forma demostrar la realidad lo más fiel posible, siendo completamente objetivo pero chocando abruptamente con las producciones abstractas, que invitan al espectador a darle su propia interpretación y generando un cambio en su pensamiento.

1.2.5 Géneros: Comedia y Western

En este apartado, se hará una breve mención a los géneros de comedia y western, no sin antes mencionar que existían muchos mas géneros cinematográficos (como drama, suspenso, aventura o romántico), sin embargo únicamente abarcaremos los dos ya mencionados debido a que la comedia fue muy popular entre todos los sectores poblacionales y el western comenzó a generar un cambio trascendental por la exigencia que requerían sus producciones.

¹⁴ Gubern, Román, *Historia de Cine*, España, Lumen, 2005, p. 167.

La comedia siempre ha sido el género más ameno del cine, pues alcanza a un amplio público que busca utilizar a las películas como una forma de relajación o evasión de la realidad. La comedia es más antigua que el cine mismo y es vigente hasta nuestros días.

La primera comedia de cine fue hecha por los hermanos Lumière en 1895 y se llama *El Regador Regado*. Esta corta producción también es la primera cinta de ficción pues no se centra en documentar acontecimientos reales, si no en crear una historia más ligera que pueda ser dirigida a otro tipo de público.

Conforme la industria del cine de comedia se extendió, la intención de los creadores por hacer reír a sus espectadores los llevó a buscar formas de integrar sonidos a sus producciones cinematográficas, lográndolo con percusiones y otros elementos musicales, lo cual abrió una pauta para la utilización del sonido como potenciador del relato.

El western por su parte, es un género sumamente popular en los Estados Unidos, pues abarca tópicos sobre el viejo oeste norteamericano. Las temáticas particulares de este género se centran en relatos sobre batallas de vaqueros contra indios, de asaltos a tren o de pueblos desolados donde un grupo de bandidos llegaban a hacer de las suyas, entre muchas otras ideas similares.

De hecho, el género como tal inicio en el año 1903, con la película de *Asalto y robo de un tren* (E. S. Porter). La película fue exitosa debido a sus grandes innovaciones en cuanto a planos de cámara y temáticas narrativas, creando así un nuevo lenguaje cinematográfico. Esto impulsó a otros directores norteamericanos a probar la misma fórmula.

El uso de más elementos como trenes, caballos y barriles y la apertura de los espacios de filmación (campos abiertos), contribuyeron a un avance en cuanto a la realización de las producciones. Se necesitó invertir en más equipo para crear tomas dinámicas (*travelling*). También comenzaron las contrataciones de actores especializados, lo cual abrió un nuevo capítulo en la historia del cine.

1.2.6 Hollywood

Hollywood es hasta la fecha la mayor potencia occidental en cuanto a producciones cinematográficas. Es común que la gran mayoría de las películas exhibidas actualmente en las salas de cine vengan directamente de este gigante cinematográfico. Aceptado o criticado, el éxito que ha logrado es incomparable.

La guerra de patentes fue un factor importante en el establecimiento de Hollywood como matriz del cine estadounidense. Con la gran influencia que tenía Thomas Alva Edison y mediante el uso su gran infraestructura y la intimidación física, orilló a los creadores independientes a buscar un lugar alejado de esa competencia desleal, estableciéndose en la ciudad de Los Ángeles, en California, y aprovechando también los grandes paisajes que la ciudad ofrecía.

Por otra parte, la Primera Guerra Mundial provocó un detenimiento en la industria europea, lo que catapultó a muchos directores europeos a buscar oportunidades en la naciente industria norteamericana. Esto fomentó el crecimiento absoluto y caótico de Hollywood como el principal generador de películas.

Hollywood ha establecido cánones en cuanto a la creación de cine. La mayoría de las películas que se proyectan alrededor del mundo provienen de los grandes financiamientos que se explotan dentro de los estudios del gigante norteamericano de California.

El famoso *Star System* consistía en la aparición de actores ya reconocidos por el público en múltiples filmes, creando así una familiarización del espectador con el estereotipo del actor; estereotipo que Hollywood había implantado mediante la reiteración de la misma persona en papeles similares en diferentes películas. Funcionó de la misma forma en parejas, ya que el público se identificaba o encariñaba con ellos y prefería ver sus participaciones en lugar de ver nuevos rostros.

Este sistema consolidó a ciertos actores como sinónimo de éxito en las películas en las que aparecían y así convirtió a los filmes de Hollywood en una

fórmula de “éxito asegurado”, destinada a repetirse cuantas veces fuera necesario, poniendo el valor monetario por encima del valor artístico.

“La fórmula es infalible por que el lujo, el sexo y la aventura son valores mitológicos que no tienen meridiano y, que, convenientemente dosificados, pueden barajarse en ciclos y en fórmulas hasta la eternidad”.¹⁵

Las producciones, cada vez más ambiciosas, comienzan a tener otro tipo de requerimientos, no sólo en cuanto a tecnologías para la creación, si no en la manera de “contar la historia”. Los planos se vuelven cada vez más complicados y las secuencias más largas, por lo cual se empieza a requerir una función “unificadora” entre una secuencia y otra, y es aquí, donde la música interviene para darle sentido a los relatos más elaborados.

1.2.7 El comienzo

A mediados de la década de los 20's, el cine mudo se encontraba en su apogeo. Los espectadores se encontraban satisfechos con lo que las grandes empresas cinematográficas les ofrecían: como ya fue mencionado, el *star system* y la constante repetición de tramas (western, comedias, gánsters, etcétera), le aseguraban a Hollywood un éxito rotundo.

Dentro de la pelea entre grandes empresas, los hermanos Warner se encontraban al borde de la banca rota, por lo cual decidieron experimentar con algo que les pudiera ayudar a salir adelante. Fue en 1926 cuando se estrenó *Don Juan* (Alan Crosland), la cual venía incorporada con música de Mozart.

Esta incorporación sonora no era realmente una novedad, ya que a principios del siglo se había intentado agregar sonido a las películas, sin embargo se quedó como algo meramente experimental. Pero en esta ocasión y en su búsqueda por no quedarse en la quiebra, la compañía Warner había inaugurado una nueva época en la historia del cine.

¹⁵ *Ibidem*, p. 175.

En 1927 aparece la primera película sonora: *El cantante de Jazz* (Crosland), la cual ya tenía el sonido sincronizado con el filme (incluyendo música y diálogos) mediante el uso del *vitaphone*¹⁶. Esto fue el inicio de una nueva era, y por lo tanto de un cambio de reglas en cuanto a la creación de los filmes, pues agregar sonido plenamente pensado para contar el relato, reestructuraba la manera de hacer cine.

1.3 La música se incorpora al cine

Al inicio se creía que la música dentro del cine no era más que un experimento curioso y fantástico. Los mismos orígenes del cine muestran que la música era un agregado para amenizar las proyecciones y dar un gran espectáculo, no obstante, no era vista como parte del mismo.

A finales de la década de los 20's y con el gran éxito de la película *El Cantante de Jazz*, las grandes compañías nuevamente iniciaron una guerra de patentes para explotar de la mejor manera al naciente cine sonoro. Mientras grandes figuras de cine se negaban a incorporar el sonido como un elemento indispensable, otro segmento comenzaba a experimentar y a reestructurar las reglas.

Chaplin, René Clair y Einsestein, entre otras grandes figuras de la industria, se preocupaban por el uso que se le daría al cine sonoro. Era sabido que Hollywood maquilaba películas sin importarte la verdadera calidad de las mismas, y se temía que el uso de la palabra trajera consigo un detenimiento en la expresión cinematográfica, aunado a que esta tecnología no estaba perfeccionada y traía consigo nuevas limitantes.

Fue en los años subsecuentes que le cine musical alcanzó la cumbre del éxito. Muchos directores de teatro y bailarines fueron importados a Hollywood para

¹⁶ El *vitaphone* era un sistema en el cual se proyectaba la película en una cabina especial, mientras se sincronizaba con los discos de banda sonora que ya había sido grabada con anticipación.

la realización de musicales y la sobreexplotación de los mismos; sin embargo, este nuevo tipo de cine trajo una esclavización de la imagen por parte del sonido.

Al inicio resultó difícil balancear la imagen y el sonido, pues al ser algo “innovador”, los productores le dieron prioridad al sonido, dejando a un lado la profundidad de las historias o de los personajes. A pesar de la simplificación de los encuadres y el llamado “teatro filmado”, el público aceptó muy bien esta nueva corriente cinematográfica, por lo cual las compañías comenzaron a invertir mayores cantidades de dinero en esta nueva corriente.

Mediante la mayor inversión de recursos, algunos directores se atrevieron a experimentar para poco a poco darle mayor movilidad a los encuadres y así fue como la cámara empezó a encontrar una independencia del micrófono, creando un nuevo lenguaje cinematográfico.

Según el historiador de medios de comunicación, Román Gubern: “A medida que la curiosidad del público fue cediendo y el sonido en conserva dejó de ser una novedad, se fue revelando que el cine sonoro podía ser más que un pariente pobre del music-hall y la opereta. La cámara volvió a caminar, lentamente y con dificultades.”¹⁷

El nuevo cine sonoro abría nuevas posibilidades: al mejorar la continuidad narrativa mediante los diálogos, ayudaba a crear montajes más largos y complejos, creando así películas más extensas con tramas más profundas y con personajes mejor delineados.

1.3.1 La música como elemento externo

Las funciones de la música para el cine han variado a lo largo de la historia de éste, pues en sus inicios, la música se encontraba como un factor externo dentro de las proyecciones de las películas, como elemento ambientador y sin ser un factor dentro del relato.

¹⁷ *Ibidem*, p. 198.

A principios del siglo XX, los pianistas tenían el único trabajo de tocar lo que se les pidiera dentro de las salas. Esto tenía varias razones, como podía ser ocultar el ruido del proyector o darle una especie de “continuidad” a las miles de imágenes que el espectador presenciaba. Hay que destacar que en esta época, el pianista no tocaba algo de acuerdo con la imagen, si no que solo se preocupaba por tocar música conocida para atraer consumidores.

Se puede decir que en esas alturas, la música no se encontraba en función del relato, si no en función de ambientación y opulencia de la sala. Esto cambió poco tiempo después, cuando se empezó a dar un poco más de importancia a los músicos dentro de la industria cinematográfica mediante el uso de orquestas con director para intentar musicalizar los pasajes que se exponían y darle mejor entendimiento a estos.

Posteriormente algunos directores le proporcionaban a los intérpretes una especie de guía con las piezas que debían tocar según las escenas que se mostraban; esto con la intención de darle más coherencia a la historia mediante la utilización de música que transmitiera sensaciones similares a las imágenes proyectadas.

1.3.2 Comienza la unión

Como ha sido mencionado anteriormente, al inicio la música se utilizaba únicamente para dar muestras de innovación por parte de los grandes empresarios y superar a la competencia o solo para ambientar las salas de cine; sin embargo con el paso de los años se le empezó a dar otro tipo de tratamiento: inicialmente las piezas se elegían por gusto del intérprete o por indicaciones del dueño, pero poco a poco se comenzó a elegir un repertorio más pensado en ir de acuerdo con las acciones vistas en la película.

A continuación, se comenzaron a elegir piezas por su popularidad y por ende, por su capacidad de atraer público que las identificara. Posteriormente las piezas populares se agruparon según las “sensaciones” que podrían producir: felicidad, esperanza, tristeza, etcétera.

A partir de esta selección de piezas por su capacidad de ambientación, se hicieron recopilaciones con piezas “sugeridas” para ciertos casos específicos. Fue entonces que el cine mudo tenía todo un catálogo musical ya predispuesto y listo para ser utilizado. Se creía inicialmente que no había necesidad de crear música para cine, pues se podía tomar de los grandes compositores del pasado.

Fue en 1906 cuando Romolo Bacchini compone música para cine, seguido en 1908 por Camille Saint-Saëns, con su composición para *El Asesinato del Duque de Guisa* (Charles G.A. le Bagry). En 1910 en Italia se generalizó la composición de música para cine.

1.3.3 Música especializada en cine

A partir de la década de 1910, en distintos países se empezó a popularizar la composición musical original para el cine. En USA, en el año de 1911, Walter Cleveland compuso varios temas genéricos que se adaptaban a ciertas temáticas predeterminadas: algo así como las recopilaciones que ya existían pero con composiciones nuevas y enfocadas en ser usadas en el cine.

Joseph Breil, quien también fue un destacado compositor de música para cine, creó otra librería de composiciones para películas, sin embargo enfatizó en la importancia de la música para cine creada específicamente para cada filme sobre el uso de composiciones ya existentes.

El principio del cine sonoro tuvo varios tropiezos. Primeramente era difícil sincronizar las películas con las bandas sonoras debido a la poca tecnología que aún se encontraba en desarrollo. Hubo grandes esfuerzos que gestaron la creación de grandes composiciones para cine.

Otra problemática a la que se enfrentó el cine sonoro, fue que público de esta época tenía dificultades con la integración de la música en el cine. Los directores evitaban agregar música “no justificada” ya que generaba confusión en los espectadores. Se necesitaba una fuente visual de donde “proviniera” el sonido para que pudiera ser bien recibido por la audiencia. A esta música con una fuente sonora visual y consciente para el espectador se le llama *música de pantalla*.

En 1920 ya hay una especialización en la música para cine, según los autores Heriberto y Sergio Navarro, se utiliza a *la música como medio de expresión y realce de las imágenes*¹⁸. A partir de este momento, la música pasa a ser un elemento interno dentro de las producciones cinematográficas, dejando a un lado su papel como elemento ambientador.

Poco a poco se fue integrando música “ambiental” en las películas, teniendo siempre como prioridad los diálogos y la continuidad del relato. Al inicio se acostumbraba a componer aproximadamente la mitad de las piezas utilizadas en la película y la otra mitad se tomaba de piezas conocidas; más adelante se optó por utilizar composiciones originales en toda la película.

En los años treinta, comienzan a surgir diversos compositores dedicados específicamente a musicalizar las escenas que se les piden. Con esto aparecen brillantes trabajos, en su mayoría sinfónicos, basados en los grandes compositores de la época clásica.

Numerosos trabajos se gestaron en los años posteriores, las relaciones entre directores y compositores se estrecharon, los productores también tenían a sus “compositores de cabecera” y se confirmó que la música era un factor determinante en el cine.

Las partituras de música para cine se convirtieron en arduos y enormes trabajos: en los siguientes años se siguieron gestando grandes composiciones sinfónicas, sin embargo en la década de los 50's y 60's se anexaron nuevos géneros al cine como el jazz y el pop.

Estos géneros se integraron para cambiar un poco las reglas establecidas: el uso de canciones populares atrajo a otro tipo de público y comercializó a los *soundtracks*¹⁹ como un producto individual que se podía conseguir aparte de las

¹⁸ Navarro Arriola, Heriberto y Sergio: *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. España, Pantoja, 2005, p. 25.

¹⁹ *Soundtrack* se refiere a la recopilación de todas las composiciones musicales, efectos de sonido y diálogos utilizados en una película.

películas. Por otra parte, el jazz le dio al cine tintes frenéticos y contrastados muy lejos del conocido sinfonismo y su suave textura.

A partir de este momento, la oferta musical para el cine se amplió. La entrada de otros géneros a la pantalla grande trajo consigo nuevos elementos que tomar en cuenta para la musicalización de las películas, se descubrió que la diversidad de estilos musicales genera diferentes sensaciones.

“Una composición sinfónica no ejercerá el mismo efecto sobre las imágenes que una canción o un tema jazzístico [...] la elección entre música original o no, merece cierta atención. Al elegir una obra preexistente, el cineasta sabe que debe tener en cuenta su historia, así como un eventual efecto de ‘reconocimiento’ inmediato.”²⁰

Los avances en la tecnología permitieron una mayor integración de elementos musicales con costos más accesibles. La decadencia del sinfonismo en la década de los 60's se vió contrarrestada con la aparición de *Star Wars* en los 70's, pues fue un retorno a las grandes orquestas.

La música de *Star Wars* es un enorme trabajo orquestal que utiliza las particularidades de los motivos compuestos para cada personaje en específico y la integra en el público como parte de un gran *score*²¹. Así se asocia al personaje con su melodía (lo particular) pero se comprende a la misma como parte de una composición más grande (lo general). Estas composiciones se han convertido en referentes hasta la época actual y son reconocidas y asociadas inmediatamente a la franquicia de George Lucas.

²⁰ Mouëllic, Gilles, *op. cit.*, p.39.

²¹ *Score* se refiere a todo el trabajo musical en una película que no es percibido por los personajes.



Capítulo 2:

El relato cinematográfico y la música

La música se ha incorporado cada vez al lenguaje cinematográfico, abarcando desde los aspectos más simples hasta los más complejos, lo cual ha ido gestándose mediante el paso de los años y la especialización de la música para cine. Así la producción cinematográfica se convierte en un binomio creado entre lo visual y lo auditivo.

Esta manifestación artística-auditiva a la que llamamos música ha encontrado su lugar dentro del séptimo arte. Actualmente podemos decir que la música interviene en todos los elementos cinematográficos de una película, siempre y cuando el creador de la misma desee que sea así, pues la música está en función del uso que el director le quiera dar.

El uso que se le dé a la música para cine también está sujeta al género de la película en cuestión, al presupuesto y al ojo artístico del director, mismo que le da indicaciones al compositor, quien será el encargado de crear los sonidos que darán vida a las imágenes. También influyen otros factores externos como la intervención de las casas productoras o los lineamientos que hay en cada país en específico.

La música trabaja en función del cine y el cine en función de la música, pues se han vuelto como hermanos inseparables. Tratar de arrancar uno del otro sería como sacar la esencia de cada uno de ellos. A menos que el director así lo desee y tenga una buena justificación que ofrecer al público, es muy raro encontrar hoy en día producciones que carezcan de música.

En los inicios del cine sonoro, había un claro desequilibrio sonoro y visual pues era complicado balancear el uso de los diálogos, la música y la imagen; si se ponía música demasiado protagónica, se corría el riesgo de distraer la atención del espectador sobre la imagen, al igual que con el exceso de diálogo, se podía crear una especie de plática visual que carecía de interés dramático.

Fue con la especialización de la técnica y la gran experimentación de distintos directores como fue encontrándose la medida correcta entre música,

diálogos, ambientación e imagen; lo que logró que el desequilibrio del cine sonoro fuera ajustándose hasta llegar a una armonía entre sonido e imagen.

“Siempre se habla de que la música libera o apacigua las emociones [...] La racionalidad y la posibilidad de dominar técnicamente la música permite precisamente colocarla ‘psicotécnicamente’ al servicio de la regresión, que es tanto mejor recibida cuanto más profundo sea el engaño sobre la realidad cotidiana”²²

La fuerza de esta composición es tan impactante, que al escucharla sin la imagen, inmediatamente remontamos la triste escena. En esta ocasión, la composición rebasó el plano secundario para convertirse en protagonista del relato, ya que es inmediatamente relacionada con la historia de la película y sobre todo, con la triste escena ya mencionada.

2.1 El relato

Se puede argumentar que la música está en función del relato²³ cinematográfico, debido a que ésta se compone según la historia que se quieran contar. Profundizar en la forma en la que ésta se utiliza es uno de los objetivos de este trabajo de investigación.

Entendemos por relato cinematográfico al hilo argumental del filme y la manera en la que el cineasta lo exhibe en pantalla. Dicho de otra forma, el relato es la historia que queremos contar; la cual se encaminará según el punto de vista con el que se desea contarla, pero también intervienen factores externos como las casas productoras, presupuestos, lineamientos o censuras que no siempre están en manos del autor.

Si el relato es en una historia que se quiere contar, entonces la música se convierte en un canal para contarla. Con sus propios elementos, la música se

²² Adorno, Theodor, Eisler, Hans: *El cine y la música*. España, Fundamentos, 1981, p. 39.

²³ Según Oxford Languages, el relato es la acción de relatar un acontecimiento de palabra o por escrito.

encargará de ayudar a la imagen para lograr una mejor interpretación de la historia que se va a mostrar.

La música utiliza la tensión y relajación para fortalecer el dramatismo en pantalla. En escenas donde hay momentos críticos o importantes, la música juega un papel determinante en la intensificación de los sentidos, pues abraza al espectador y lo encamina para entender más a fondo los mensajes exhibidos.

Por otra parte, el cine puede transportarnos inmediatamente entre épocas y lugares, mediante su poder de verosimilitud, es por eso que la música tiene, entre algunas de sus funciones, hacer estas transiciones un poco menos saltadas, o familiarizarnos con lo que está ocurriendo al darnos referencias de escenas anteriores o colocarnos en un contexto que el director quiere evidenciar.

La música funciona como una especie de tejido invisible que le da continuidad a las secuencias espacio-temporales que el cine crea para nosotros. Lo que hace tan especial a este arte es la capacidad de los actores, productores y todo el equipo detrás de una película para hacer realidad todo tipo de escenarios y secuencias; eso da a estos relatos posibilidades infinitas, y música se encarga de acompañar a estas posibilidades y ayudar al entendimiento del relato.

“En otras palabras, esto funciona uniendo diferentes historias que pasan en diferentes lugares al mismo tiempo, el ‘pasó un día’, que a menudo se expresa visualmente con bastante torpeza a través del montaje, necesita de la música a fin de paralizar la relajación de la tensión. El momento de referencia que necesita el film para hilvanar la acción, para unir o separar los diversos tiempos o escenarios, la penosa construcción de la exposición fílmica y de la narración, se hacen más fluidas, más candentes y se elevan a la categoría de expresión a través de la música”.²⁴

Se puede colocar la misma pieza en una secuencia donde aparecen escenas en distintos lugares, sin embargo el hecho de que la misma pieza esté ahí, en segundo plano (como escondida pero no inadvertida), ayuda al espectador

²⁴ *Ibidem*, p. 49.

para que concilie la variedad de escenas y saltos espaciales como una unión de algo que está ocurriendo en el mismo momento histórico.

La música también ayuda a recordar escenas anteriores. Quizá al inicio de una película, se nos muestra al personaje #1 escuchando una canción en su radio (música de pantalla), y el director, en algún momento nos quiere regresar a ese momento, y, aunque no aparezca el mismo personaje #1 realizando esa acción, poner la misma canción (sin que se vea de donde proviene), orienta al espectador a que la acción que visualiza se realiza en el mismo momento histórico que la escena de la radio, con el personaje #1. En este ejemplo la música funciona como referencia ante los saltos temporales que las escenas de una película puedan presentar.

En otro caso, la música funciona para evidenciar un contexto histórico que el director nos quiere presentar. Por ejemplo, si nos quiere transportar a la década de los 70's, se utilizarán canciones populares de esa época, y no de épocas posteriores, pues estamos adentrándonos en un momento histórico específico.

En estos casos se tiene que tener sumo cuidado de utilizar la música indicada para el contexto que se quiere dar a conocer, sobre todo si las composiciones utilizadas son originales y el compositor tiene que crear música utilizando únicamente los medios y costumbres musicales que existían en ese momento.

En este último caso, la música tiene un papel muy destacado, pues el espectador podría identificar y permearse e incluso recordar acontecimientos de su vida dentro de la época deseada, pero hay que resaltar que su uso incorrecto puede confundir al mismo y provocar inverosimilitud en el relato.

2.2 El cine como medio de comunicación

Es importante destacar el papel del cine como medio de comunicación, pues al ser un trabajo de investigación de la carrera de comunicación y periodismo, evidenciar la función comunicativa de las producciones cinematográficas es un requisito elemental para el sustento teórico de esta tesis.

El cine es un medio de comunicación por excelencia, pues desde sus inicios se gestó con la intención de transmitir algo, por más simple que fuera. Diversos directores en distintas épocas han buscado plasmar sus ideas mediante la utilización de los recursos propios de su época, con diferentes resultados según el público al que llegaban.

Las épocas moldean al cine y éste las reproduce y las plasma como una impronta de ese momento histórico, convirtiéndose así en un referente para la comprensión del pasado, como anteriormente lo fue la literatura o la fotografía.

Frente a esta afirmación, el historiador Marc Ferro menciona: “La inspiración de la imagen, del film, reescrito en la gran pantalla y televisión, toma el relevo de las formas escritas, tiende a sustituirlas, apoyado por el poder de los medios de comunicación”.²⁵

El cine ha sido testigo de la evolución de la sociedad que lo va creando. Diversos elementos intervienen en la creación del filme según la época: como ejemplo, un filme de los años 60 no tiene los mismos elementos tecnológicos, políticos y sociales que un filme de los años 90, por lo cual no se expresará de la misma manera.

Por otra parte, el cine también funciona para transmitir pensamientos, sueños y deseos. En los años 70's (y hasta la fecha) resultaba imposible crear tecnología para hacer viajes espaciales o para encontrar vida en otros planetas esparcidos por la galaxia, sin embargo las películas de *Star Wars* lo hicieron posible de alguna manera y marcaron toda una época, con una sociedad que buscaba trascender las barreras terrestres y encontrar su sitio entre las estrellas.

“En algunos momentos de su historia, una película ha sido el acontecimiento. Analizase el presente o el pasado, ha sido una fuerza y ha impreso su huella, su influencia en la sociedad”.²⁶

²⁵ Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*. España, Akal, 2008, p. 6.

²⁶ *Ibidem*, p. 8.

Otro ejemplos un poco más actuales son las películas de la saga *Harry Potter*, las cuales vieron la luz en los primeros años del actual siglo. Ambientadas en los años 90, lejos de mostrarnos la profundidad de una sociedad europea a finales de milenio, nos adentra en un mundo de magia y animales fantásticos, haciendo que chicos y grandes se sintieran maravillados y deseosos de salir de la realidad para adentrarse en el mundo mágico.

En contraste podemos encontrar el cine político, crudo e hiriente, para este género cinematográfico, Ferro menciona: “Es cierto que en el cine, la historia reproduce muy a menudo las corrientes dominantes del pensamiento o, por el contrario, las que lo cuestionan”.²⁷

En este caso, el cine político muestra las versiones de los caídos, de los rendidos y de los vencidos. Los pueblos oprimidos y los grupos marginados se refugian en el cine para intentar llegar a las audiencias, como un grito de ayuda para la concientización de un mayor número de personas de la situación en la que viven.

El cine nos regala posibilidades infinitas. Tantas como nuestra imaginación y capacidad nos permitan. El cine se creó para comunicar y transmitir, y sigue firme, dentro de las inconmensurables oportunidades que la tecnología le ha colocado a su merced, para transmitir cualquier cosa que se quiera decir.

2.3 La música como elemento en la caracterización de los personajes

La música tiene varios elementos dentro de su estructura y la forma de usar estos elementos influye directamente en la forma en la que queremos moldear a un personaje. Desde los elementos más internos (incluso que el personaje ignora), hasta los más externos, pueden ser delineados y reforzados con el elemento musical que se le agregue.

²⁷ *Ibidem*, p. 8.

Existen varias formas de utilizar a la música en el cine, como son: la música ambiental o la música de foso, que es aquella que acompaña a la historia y cambia según los acontecimientos, también la música vinculada a un personaje, la cual se reconoce al crear un tema característico que se asocia con un personaje en especial y también la música de pantalla que se encuentra en segundo plano únicamente justificada por elementos visuales dentro de la historia.

Hay muchos compositores que han creado melodías que son asociadas a un personaje en particular, mismas que aparecen cuando el sujeto mencionado es puesto en escena. Esto tiene la finalidad de crear una relación interna en el espectador entre melodía-personaje. Un buen ejemplo de esta relación es el tema de Batman (1966), el cual al sonar anuncia la aparición del personaje.

Las composiciones elegidas para representar a un personaje en específico conllevan una gran carga emocional. Muchas veces las imágenes no nos ayudan a comprender del todo la psicología del personaje y la música funciona como un apoyo en el entendimiento de las profundidades del mismo. Es por eso que el valor de la música como elemento para caracterizar a un personaje no debe de ser subestimado.

Juliette Alvin menciona: “La música ha ayudado al hombre, desde tiempos primitivos, a identificarse con su medio y a comprender las fuerzas que actúan a su alrededor y dentro de sí.”²⁸ Bajo este argumento comprendemos que la música para cine nos puede ayudar a entender en una forma más subjetiva e interna el contexto en el cual se ubica un personaje, con la finalidad de adentrarnos más en sus pensamientos y acciones.

Es muy importante utilizar correctamente los medios con los que se estructura el motivo musical particular de cada personaje: Tanto la melodía como la armonía le darán un toque luminoso, sombrío, alegre o desgarrador a nuestras creaciones e incluso nos pueden hacer compartir sentimientos y deseos con el

²⁸ Alvin, Juliette, *op. cit.*, p.108.

personaje que vemos en pantalla. La elección de la instrumentación se encargará de plasmarlo de la manera en que se considere más adecuada.

El compositor debe elegir cuidadosamente los elementos que conformarán los temas o “motivos” específicos de cada personaje según la intención que quiera dar al mismo y los cambios que presente durante todo el relato. Aparte de los elementos musicales hay que tomar en cuenta la instrumentación y considerar lo siguiente: “La misma melodía ejecutada sobre diferentes instrumentos o a diferente altura –en distinta tonalidad- puede provocar reacciones diferentes, algunas veces de sentido opuesto.”²⁹

Un instrumento como el violín puede introducirnos sensaciones de brillantez o melancolía, en contraste una trompeta nos ayuda a sentirnos triunfantes o estridentes y una flauta nos haría sentir dulzura o ternura. En la correcta utilización de la instrumentación radica una parte del éxito de la música para cine.

Otro elemento igual de importante que la instrumentación, es el arreglo, pues sus elementos determinan el camino que tomará la composición: “El ritmo y la melodía proporcionan imitaciones del afecto y la ira, del valor y la templanza, y además cualidades opuestas a ellas, así como las propias del carácter [...] La predisposición a sentir placer o dolor ante una imagen no dista mucho de lo sentido ante la realidad”.³⁰

Tras este argumento entendemos que el uso apropiado de escalas, melodías y ritmos repercute en moldear la personalidad de un personaje ficticio y darle verosimilitud, y así lograr que el espectador se sienta identificado o atraído a su complejidad. Cuanto más identificado se sienta el espectador con el personaje en cuestión, mejor retención y éxito tendrá la composición.

Nuevamente abordamos el desarrollo de temas musicales para los personajes de la franquicia de *Star Wars*. La mayoría de los personajes principales de la saga tienen su propio tema, que refuerza la caracterización de cada uno de

²⁹ *Ibidem*, p.106.

³⁰ *Ibidem*, p.109 y 110.

ellos. Como la fortaleza de la luz en el tema de Luke o de Leia, o el poder de la oscuridad externado en *La Marcha Imperial* para Darth Vader.

El desarrollo teórico de estos temas o motivos debe ser analizado con mayor detalle, con respecto a las relaciones armónico melódicas y rítmicas. El uso de las tensiones melódicas y del oscurecimiento del mismo tema mediante el uso de los modos griegos son claves para crear un ambiente que rodea a un personaje en cierta situación. En capítulos posteriores se abordará este análisis dentro del filme que nos corresponde estudiar.



Capítulo 3:

La importancia de la música como lenguaje cinematográfico

Como ya se ha mencionado, tanto la música como el cine han tenido su propia evolución, sin embargo, a la hora de fusionarse, el nuevo concepto de “música para cine” ha tenido un crecimiento propio, haciéndose de un estudio especializado para su creación, análisis y uso lucrativo.

La importancia de la música para cine es evidenciada desde el momento en que en la gran mayoría de las producciones son sonoras, reconociendo la poca existencia de las producciones silentes. Es usual que cada director tenga un músico/compositor ya determinado, con el que hace buena sinergia, que creará o elegirá la música que se impregnará en la película. Sobre esto, Gilles Mouëllic menciona: “La asociación de cada uno de estos compositores con un cineasta [...] confirma la necesidad de evocar el trabajo de un músico en relación con las obras cinematográficas.”³¹

La música nos dará continuidad, tensión, relajación, y nos generará sentimientos y emociones, por lo cual es de vital importancia elegir detenidamente la composición que se utilizará para cada escena, secuencia o capítulo, pues de ésta misma depende mucho el éxito de la película.

El filme por sí mismo nos dictará que es lo que requiere, cada escena tendrá necesidades distintas y existe un gran repertorio de donde elegir o componer. Solo probando y descartando diferentes formas de usar los elementos musicales específicos en cada pieza, sabremos si funciona para la escena en cuestión: “La pertinencia de una partitura depende mucho más de su ‘eficacia’ que de la escritura musical propiamente dicha”.³²

3.1 Cine musical

El auge del cine musical se produjo en la década de 1950, donde grandes bailarines provenientes de Broadway se mostraban glamourosos en una especie de “teatro hablado”. Las limitaciones tecnológicas obligaban a los actores a trabajar con una cámara estática que controlaba la libertad de sus movimientos,

³¹ Mouëllic, Gilles, op. cit., 2011, p.36.

³² *Ibidem*.

creando un nivel de complejidad mayor en la interpretación por lo cual podía ser cubierta únicamente por bailarines profesionales.

Posteriormente, los avances tecnológicos en cuanto a sonido e imagen promovieron la complejidad y el aumento del glamour en las películas musicales y comenzaron a abrir espacios para que actores menos capacitados pudieran hacer grandes números musicales.

Inicialmente se podía colocar en escena cualquier pieza musical, sin importar nada más que la opinión del director. Esto cambió cuando el cine musical comenzó a crecer, pues ya se elegían y componían piezas con funciones específicas para mejorar el romance, ambientar mejor el filme o exhibir grandes escenas de baile.

La magia del cine musical radica en la forma en que el relato se ve abrazado por la música, sin embargo hay que tener la medida justa para que los números musicales no abrumen al espectador y sacrifiquen el relato por darle más importancia al canto, como el problema que tuvo la ópera en sus inicios al no darle la importancia adecuada a ambos elementos y no balancear la música y el relato.

El cine musical después de sus mejores años a mitades del siglo pasado, ha resurgido en varias ocasiones. Citando a Adolfo Pérez en su libro de *Cine Musical* menciona que: “fueron precisamente las películas musicales las que le dieron esplendor –y dinero- al cine de Hollywood y es lógico pensar que estamos solamente en un compás de espera para que una nueva época de glamour vuelva a inundar las salas de cine”.³³

Adolfo Pérez se refiere a que invariablemente el género del cine musical ha estado siempre en el cine, puesto que es un estilo que jamás pasara de moda. Seguramente ha habido diferentes formas de representarlo (según la época en la que se gestan las diversas producciones musicales), sin embargo la magia del cine combinada con música que interactúa dentro de la pantalla, del relato y de los actores mismos es una fórmula que jamás dejará de ser vigente.

³³ Pérez, Adolfo, *Cine Musical*, Ediciones Masters, Madrid, 2004.

3.2 Elementos que conforman a la música

La música se conforma de tres elementos indispensables, que conviven y fluyen dentro de la composición. El exceso o ausencia de alguno de estos elementos implica que los demás deben someterse a su flujo, pues el compositor intenta expresar algo mediante la forma en la que los equilibra.

El primer elemento es la **melodía**.³⁴ Esta consiste en una línea de notas y silencios que tienen una intención comunicativa y puede ser fácilmente aceptada y recordada por el espectador.

“El concepto de melodía se abre paso solamente en el siglo XIX [...] señala una tendencia hacia una sucesión de sonidos musicales de la que no resulta tanto el material de base de una composición, sino que, bien versificada, cantable y muy expresiva, tiene sentido en sí misma.”³⁵

Las melodías pueden ser sencillas o complejas, sin embargo siempre habrá un dibujo implícito en ellas, ascendente, descendente, en curva, etcétera. Esta línea melódica transmitirá tensión o relajación, misterio o júbilo o cualquier otra emoción que el compositor busque mostrar, según sea necesario.

El elemento melódico se ha hecho indispensable en las composiciones modernas, tanto que es casi imposible prescindir de ella. El público se ha habituado a que haya una línea musical completamente evidenciada y digerible sobre la armonía y el ritmo, tanto que si es omitida, el mismo espectador sentirá que hay un vacío en la composición.

El segundo elemento es el **ritmo**.³⁶ El ritmo puede ser estático o variado, incluso irregular dentro de una misma composición. Al igual que varios ritmos

³⁴ Oxford Languages: Sucesión de sonidos que por su manera de combinarse resulta musical o agradable de oír.

³⁵ Adorno, Theodor, Eisler, Hanns, *op. cit.*, p. 21.

³⁶ Oxford Languages: Forma de sucederse y alternar una serie de sonidos que se repiten periódicamente en un determinado intervalo de tiempo.

pueden convivir en el mismo momento musical, para crear otro tipo de sensaciones y tensiones, eso es llamado polirritmia.

El ritmo, como los otros dos elementos, es muy importante, pues nos ayudará a decidir la clase de agitación o relajación que queremos crear en pantalla. En un momento cúspide de una escena, el ritmo irá en aumento, para dar la sensación de que “algo” debe pasar, y cuando la acción es resuelta, el ritmo debe adaptarse a la misma y provocar la sensación de relajación. Podríamos entender subjetivamente que el ritmo acelera o relaja la tensión del espectador según la intención comunicativa del compositor.

El último elemento, pero no menos importante es la **armonía**.³⁷ La definición de este concepto es complicada, en otras palabras es el uso de la superposición simultánea de notas, en su mayoría por terceras, dentro de una fuente escalar determinada para crear sonoridades combinadas que generarán tensión o reposo.

La armonía se puede utilizar de muchas maneras (cerrada, abierta, cuartal, etc.) y según muchos enfoques (clásico, moderno, de Schillinger, etc.), sin embargo su uso se puede resumir a un juego entre tensión-reposo, que generará interés en el espectador y, finalmente, la sensación de conclusión.

Estos tres elementos deberán balancearse correctamente, pues generarán diversas sensaciones: una composición con un ritmo muy dinámico será activa para el escucha y le dará la sensación de que algo ocurrirá, sin embargo, el precio será que la armonía debe ser más pasiva, también debe ocurrir así en forma inversa, pues la saturación de ambos elementos sería desfavorable para la composición.

La melodía también tiene que tener una intención sumamente definida, pues si no va encaminada a transmitir cierta idea, se puede perder entre notas sin sentido. Si la melodía es compleja o rápida, debe tener una línea melódica bien establecida para que no resulte confusa.

³⁷ *Op. Cit.* Arte y técnica de la formación, sucesión y modulación de los acordes.

Por otra parte, si tenemos una armonía muy activa, el ritmo debe permitir a ésta ser escuchada y liberarse, pues esta tensión armónica también juega un papel determinante en conjunto con la imagen. La relación entre armonía y melodía dependerá en gran medida de las necesidades escénicas. Pues una escena de conflicto necesitará tensiones melódicas sumamente evidentes y una escena de cierre requerirá un reposo muy marcado.

3.3 Funciones de la música

Gilles Mouëllic expresa en su *libro La música en el cine* que en el año 1987 Claudia Gorbman propuso una lista de criterios sugeridos para el mejor funcionamiento de la música para cine³⁸, mismos que distan de los métodos hallados en libros de composición para música convencional.

El primer criterio se refiere a que la fuente que origina la música debe ser invisible: al comienzo del cine sonoro, la audiencia necesitaba una explicación visual de la fuente de donde provenía la música, de lo contrario se sentía confundida. Esto es debido que no había una normalización de la música de foso (música sin fuente aparente), por lo cual se recurría a la música de pantalla (que tuviera una fuente aparente), con un fonógrafo o una radio.

Con el paso del tiempo y la estandarización de la utilización de la música durante toda la película, se fue dejando la necesidad de una explicación visual para el origen del sonido, siendo así, la invisibilidad de la música, un criterio sumamente recomendado en uso actual.

Otra recomendación y en contraste con la música popular es que la música para cine debe estar diseñada para ser discreta y entrar a los oídos del espectador sin que el mismo se dé cuenta. El éxito del sinfonismo en la música para cine radica en la suavidad que tienen por naturaleza las cuerdas de la orquesta y por ende su facilidad de permear en el inconsciente de la audiencia sin distraerla de la historia principal.

³⁸ Mouëllic, Gilles, *op. cit.*, p. 30.

La aparición o transición de la música para cine debe estar sujeta y justificada por acontecimientos visuales, sonoros o dramáticos, pues estos dictaran los requerimientos que deberá llevar la misma y hasta donde debe llegar.

El tercer punto se refiere a que la música debe crearse para traducir emociones, pues muchas veces la imagen resulta insuficiente para dar un completo entendimiento de sentimientos, estados de ánimo, pensamientos, emociones y percepciones espacio-temporales.

Otra característica de la música para cine es su utilidad dentro de la narración, pues citando al autor: “la música señala las etapas de la narración al tiempo que las connota emocionalmente”³⁹, evidenciando que la música se fusionará con el relato para crear un tejido que facilitará la comprensión narrativa y emocional.

La música como unificador en el relato: según Mouëllic, la música es un factor de continuidad, pues facilita el entendimiento entre los saltos temporales y espaciales y la discontinuidad visual.

Finalmente se menciona que la música es un factor general de unidad, pues sus motivos melódicos, esparcidos a lo largo de todo el filme (con sus respectivos arreglos o variaciones) optimizan la unificación de todo el elemento dramático, al lograr que el espectador entienda todos los fragmentos del relato como uno mismo.

3.4 Características de la música en el cine

Deben existir diferencias entre la música comercial y la música utilizada para el cine, esto debido a que la intención de ambas no es la misma: mientras la música comercial busca atraer al escucha y mantenerlo atento a la evolución de la pieza, la música para cine debe ser discreta y efectiva, sometida a los requerimientos visuales. Es por esta razón que los criterios para su composición distan de los tradicionales para música comercial. Estas diferencias se enlistan a continuación:

³⁹ *Ibidem.*

Debe ser muy repetitiva: Realmente la música es sumamente efectiva en cuanto a su capacidad de atraer el interés mediante el uso de la repetición, la tensión y la relajación, sin embargo, la música para cine debe ser mucho más repetitiva y simple que la música popular, pues no debe llamar demasiado la atención.

La repetición de un motivo musical pequeño (*leitmotiv*) durante toda la película facilita la asociación de frases musicales a personajes o situaciones. El arreglo que se le da a este motivo musical actuará en función de los requerimientos especiales de la imagen y el relato.

El *score* se crea de acuerdo a los elementos en pantalla: los cambios musicales deben estar justificados con elementos visuales o dramáticos que aparecen en la película, a diferencia de las composiciones tradicionales, pues estas están sometidas únicamente al criterio del autor.

La misma composición puede aparecer varias veces durante la película: Es habitual que en los filmes se utilice la misma pieza musical, sometida a varios arreglos durante toda la película. En contraste, no es usual que en la música popular una misma pieza tenga varias modulaciones, alteraciones melódicas o cambios rítmicos abruptos.

La música popular no hace transiciones bruscas pues la audiencia no está acostumbrada a la turbulencia rítmica o cambios tonales injustificados; mientras que la música para cine, bajo el manto de la invisibilidad que le confiere la pantalla, puede transformarse bruscamente según los requerimientos de la imagen.

En una producción musical como un CD, se busca una variación de tonalidades y ritmos en cada pieza que lo conforma, pues en eso radica la variedad musical que ofrece una producción de 6 a 10 canciones o piezas que normalmente se venden en formato compacto, esto con la finalidad de atraer a diversos públicos y asegurar el éxito comercial. En la música para cine se busca una unidad temática, muchas composiciones serán parecidas pues no busca venderse por separado.

Cambios en los registros y en la orquestación: Es usual que algunas piezas populares utilicen pequeños arreglos orquestales, sin embargo, la instrumentación se mantiene constante, pues no suele haber muchos cambios entre los miembros e instrumentos en una producción de música popular. Los registros también se mantienen óptimos, sin llegar a forzar un instrumento con extremos graves o agudos.

En contraste, la música para cine suele tener cambios interesantes en la orquestación, pues muchas veces se buscará crear efectos que son imposibles para algunos instrumentos o se encuentran en los límites de otros, creando así variantes de una misma pieza y posibilitándose para incorporar otras familias de instrumentos que aportarán otros colores y texturas.

La apertura en la orquestación dependerá mucho del presupuesto asignado dentro de la producción cinematográfica, el cual no siempre es óptimo y en ocasiones es limitante. La música popular se sujeta mucho al presupuesto obtenido para la producción de un disco o de una gira, por lo cual las variables no son las mismas, tomando en cuenta también que una agrupación casi siempre mantiene una unidad en la orquestación.



Capítulo 4:

Estudio de caso: *La La Land*

El análisis que a continuación se presenta retoma la tradición metodológica del microanálisis fílmico. Esta vertiente de análisis deriva de la perspectiva semiótica, misma que comprende al cine como un lenguaje articulado de códigos. Algunos de los de los exponentes del microanálisis fílmico son Raymond Bellour, Pierre Sorlin, Francesco Caseti y Santos Zuzunegui. Esta corriente de estudio comprende al cine como un lenguaje donde la suma de los elementos significantes plantean desde cada película un discurso importante. El elemento que estudiaremos como parte del lenguaje cinematográfico es el de la banda sonora, donde viene incluida la música, que es el objeto específico de estudio.

El trabajo realizado en esta película consiste en identificar como se articula la banda sonora para crear unidades significativas fílmicas. Recurriendo así a la propuesta del al teórico Santos Zunzunegui, quien señala: “El análisis pretende comprender cómo, desde dónde y por qué una película produce efectos de conocimiento”.⁴⁰ Tomando como referencia la música utilizada dentro de esta producción, se busca evidenciar la forma en la que ésta trabaja en complicidad con la imagen. En este caso el nivel de estudio tiene que ver con las propuestas dramático-emotivas dentro del filme.

Según el libro de Santos Zunzunegui, *La mirada cercana, microanálisis fílmico*, el autor busca: “una forma de analizar la película partiendo desde el todo hasta lo particular, sin perderse en la especificidad de cada escena analizada, tomando en cuenta a la película como un todo, una gran idea de la cual se van desprendiendo fragmentos que en su individualidad tienen su propia identidad y mensaje pero que pertenecen a una matriz significativa”.⁴¹

Podemos definir al microanálisis fílmico como: “Pequeños fragmentos, micro secuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que

⁴⁰ Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana Microanálisis fílmico*. España, Paidós Ibérica, 1996, pag. 10

⁴¹ *Ibidem*

constituyen el filme del que se extirpa⁴² y bajo esta idea es como se ha abordado el estudio de la película *La La Land*.

El trabajo que se presenta en este apartado, busca revelar y entender las relaciones que hay entre la teorización musical y la utilización de la misma dentro del lenguaje cinematográfico con la intención de obtener ciertos resultados que comprueben que la música es un lenguaje de sentimientos y emociones dentro del cine.

Nuestra materia de análisis, la música, es un soporte complejo, sin embargo, la mayoría de las composiciones a nivel profesional deben seguir ciertas reglas para asegurar su funcionamiento, mismas que nos ayudan a teorizar acerca del análisis: “nuestras valoraciones no están hechas con la materia con que se fabrican los sueños, si no con un sistema de escritura complejo, pero analizable”.⁴³ De esta forma iremos desde lo subjetivo de la expresión musical hasta la racionalización y entendimiento del uso de este en una estructura con ciertos fines específicos dentro del lenguaje cinematográfico.

Nota: Se han agregado códigos QR para facilitar la comprensión visual y auditiva de lo que a continuación se expone en texto.

4.1 *La La Land: La ciudad de las estrellas*

La La Land es una película estadounidense del año 2016, dirigida por el joven Damian Chazelle y acompañado de la creación musical de Justin Hurwitz. Esta película retoma las grandes tradiciones teatrales y de filmes musicales del milenio pasado, junto con el desarrollo de las nuevas tendencias cinematográficas y el nuevo enfoque que da la tecnología de esta década. Esta película tuvo 14 nominaciones al Óscar, algunas de las categorías en las que se alzó triunfante fueron: mejor director, mejor banda sonora, mejor canción original (*City of Stars*), mejor fotografía y mejor actriz.

⁴² Zunzunegui: *op. cit.* pag. 15

⁴³ *ibidem*, pag. 11

El análisis de esta película se hace sumamente interesante por la riqueza de elementos visuales y sonoros que actúan en conjunción para crear una pieza audiovisual única, combinando un juego de luces estilo teatral, una interesante paleta de colores, grandes actuaciones y un elenco bien preparado en cuestiones de baile y canto (como en el gran estilo de Broadway), arreglos de música interesantes con combinaciones entre la sinfonía y el jazz.

La totalidad de la película se ha trabajado a nivel de su banda sonora en el análisis, esto con la finalidad de abarcar todos los detalles que componen a la misma y entender desde las particularidades, la totalidad del filme. Por otra parte, las secuencias que se han decidido estudiar bajo el criterio del microanálisis fílmico son aquellas donde la musicalidad aborda un plano más principal y se vuelve parte fundamental del relato.

Las secuencias analizadas también corresponden a las piezas musicales más importantes de la película, donde hay baile y canto por parte de los personajes principales, a veces apoyados por el resto del elenco. Estas escenas musicales encuentran un toque mágico y metafórico dentro de la cuadratura del relato cinematográfico.

En estos fragmentos, se estudia la forma en que la música acciona para lograr las sensaciones deseadas por parte del compositor. Estas escenas también son elegidas por ser las que llevan la música a un plano más cercano al espectador, haciéndolo completamente consciente de las sonoridades que se justifican visualmente.

En estas escenas se busca que el espectador entienda lo que está ocurriendo en la mente de los personajes principales, donde el vehículo conductor es la música.

La La Land aborda la historia de Sebastian y Mía, dos jóvenes artistas que se conocen casi por coincidencia en la gran ciudad de Los Ángeles. Mientras se enamoran, sus ambiciones artísticas crecen a la par, llevando a los protagonistas

en una complicada historia de amor y pasión que puede ser frustrada por sus sueños y aspiraciones.

Inicio

0:00 La primera imagen que nos ofrece la película es el sol detrás de la contaminación de la ciudad, como presentación de lo que viene (el tema que escucharemos se llama *Another Day Of Sun*). La toma baja en *tilt down* para mostrarnos un embotellamiento de autos sobre un puente, una vía rápida congestionada. La película rápidamente nos sitúa en contexto: una gran y calurosa ciudad.



Mientras la cámara viaja a través de los autos encontramos la primera aparición musical de la película: una mezcla de géneros y estilos, pues cada auto trae distintas piezas sonoras, por lo cual escuchamos fragmentos de canciones según nos acercamos a cada auto.

A esta, la primera música que escuchamos, se le cataloga como música de pantalla pues podemos ver el origen, el cual es el aparato de sonido de cada auto en específico.

Esta primera toma nos demuestra, con la música como marca de impronta social, un contexto actual, donde vivimos apresados por la sobrepoblación y donde cada uno los individuos tienen su marca personal (la música que lleva en su auto).

Antes de que termine el primer minuto de la película ya tenemos un amplio concepto de espacio, tiempo e ideología que nos quiere presentar el director: Una gran ciudad llena de distintas facetas, donde encontramos personas de todas las razas, clases sociales y gustos.



1:00 Suena por primera vez el tema de la canción, escondido entre alguno de los autos. Entra el tema *Another Day Of Sun* (música en off).

1:02 Hay un *close up* a un auto verde, con una mujer que demuestra frustración. La mujer comienza a cantar la música que escucha en su auto, que resulta ser el tema de la canción. Poco a poco su imagen cambia mientras sonríe, se quita el cinturón (lo cual podemos interpretar como una liberación) y sale del auto a bailar. Aquí claramente la música es un agente liberador del estrés de la gran ciudad.

01:45 La energía de la mujer contagia a los demás conductores, los cuales también se liberan y comienzan a bailar (entran trompetas).



Es interesante evidenciar que la música crece a la par que la imagen, pues cuando la mujer empezó a cantar, sólo se escuchaba el piano, sin embargo el volumen y la instrumentación fue haciéndose mayor mientras aumentaban las personas que cantaban y bailaban.

2:00 Ya hay una gran cantidad de personas cantando y bailando el tema *Another Day Of Sun*, observamos autos de todo estatus, años y estilos, al igual que personajes vestidos con colores predominantes como el verde, rojo, amarillo y azul, reforzando la idea de que todos somos diferentes pero nos une una cosa: el amor por la música, pues hay todo tipo de gente bailando y cantando.

03:16 Un personaje abre la cajuela de un camión azul y hay un conjunto de músicos vestidos de rojo, los cuales agregan percusiones y mayor orquestación al tema, el cual se mantiene como música de pantalla que todos pueden percibir, el ambiente se hace más divertido.

03:33 Una mujer vestida de rojo baila al compás de la música

03:58 Unos jóvenes en patinetas comienzan a hacer acrobacias en los autos, la música aumenta su intensidad y los coros se hacen más fuertes.

04:21 una mujer toma el protagonismo mientras el plano la muestra de espaldas levantando los brazos y al fondo el puente y los autos detenidos. Observamos la

gran ciudad y el caos que lleva consigo. La mujer canta mientras eleva los brazos como señal de clímax visual y sonoro. La cámara sube para abrir más la toma.



04:37 La música se interrumpe súbitamente por el claxon, mientras todos entran a sus autos.

Aquí nos damos cuenta de que la música como hilo conductor entre una sociedad llena de contrastes se ve abruptamente detenida por la imposición del ruido (claxon).

04:42 Se cierran las puertas de todos los autos al mismo tiempo, ya tenemos un gran plano general.

El título de la película se muestra en grandes letras amarillas que abarcan la pantalla completa, se difumina para dejar la leyenda de “invierno” la cual nos deja un tiempo y espacio definido.



Es muy importante destacar que no ha habido un solo corte en casi cinco minutos. Toda la secuencia descrita anteriormente se ha desarrollado en una sola toma, al estilo plenamente del musical. El director rápidamente nos demostró el estilo que llevará en su película, una especie de cine musical basado en los grandes clásicos pero potencializado con la tecnología actual.

04:51 Mientras aparecen las letras de “invierno” la cámara hace un *tilt down*, para hacer una toma cenital del auto de Sebastian.

04:58 Primer momento de la película en el que aparece Sebastian. Visto desde arriba en su auto antiguo convertible color rojo. Se le observa frustrado retrocediendo un cassette (podemos escuchar el rebobinado de la cinta como un refuerzo al ruido que se impone sobre la música [04:37]), al volver a reproducirse el cassette, escuchamos un piano al estilo del jazz. A partir de este momento, encontraremos que el jazz es la estampa o el sello distintivo de este personaje.

05:15 La cámara ya viajó hasta el interior del auto de Sebastian, mientras él ya ha rebobinado 3 veces el cassette para escuchar un piano haciendo un *tumbao* (ritmo cubano combinado con jazz).



05:21 Plano lateral, Sebastian sigue rebobinando la cinta, luce estresado, mientras escuchamos la batalla del ruido y la música.

05:24 La cámara se desplaza desde afuera del auto de Sebastian hacia el auto de enfrente: un auto completamente diferente pues es moderno, híbrido, compacto y color plateado.

05:30 Observamos por primera vez a Mía, hablando por teléfono.

05:43 Se hace saber al espectador que esa llamada en realidad es un ensayo para un guión, por lo cual nos damos cuenta que Mía es actriz, quien se muestra frustrada, al igual que Sebastian. En su caso la frustración es por no lograr dar la credibilidad que desea al personaje requerido. Se muestra así otro contraste: Mía no está escuchando música.



Ya hay una breve presentación de los personajes, lo que les apasiona y lo que les frustra dentro de una gran ciudad que no se detiene por nada ni por nadie.

05:47 Mía se distrae leyendo el guión mientras Sebastian le toca el claxon desde atrás, se le ve desde el espejo retrovisor.

05:53 Primer contacto visual entre los protagonistas mientras Sebastian le toca el claxon, molesto y Mía le responde el gesto con una seña obscena. Al pasar el auto de Sebastian se percibe la música que viene con él, obviamente al puro estilo del jazz.



05:59 Mía avanza, notablemente molesta por la actitud de Sebastian.

06:00 Termina el plano sin ningún corte desde el inicio.

A continuación se analizará un fragmento de la partitura de la escena que acabamos de ver.⁴⁴

Antes de proceder con el análisis, se debe exponer que las notas se nombrarán bajo el uso del sistema de cifrado inglés las cuales son:

A – La

B – Si

C – Do

D – Re

E – Mi

F – Fa

G – Sol

- Sostenido

b – Bemol

⁴⁴ <https://cdn.shopify.com>

m - Menor

From: "La La Land"
ANOTHER DAY OF SUN

Lyrics by
BENJ PASEK
and JUSTIN PAUL

Music by
JUSTIN HURWITZ

♩ = ca. 126

Ab Bb7

Cm7 Gm

La partitura se encuentra en tonalidad de Eb (Mi bemol), observamos que comienza con un acorde dominante, lo cual nos dice que el compositor quería un inicio fuerte, marcado y distinguido, que inmediatamente se identificara a la par de lo visual.

En cuanto a la melodía tenemos la delimitación de los acordes mayores: para el primer compás tenemos el acorde de Ab (la bemol) y en la melodía tenemos las notas Ab, C, Eb, Ab. Con esto definimos que la melodía no es más que la repetición de las notas del acorde mayor, lo que da una sensación de alegría y brillantez.

No encontramos tensiones o alteraciones (que serían notas ajenas al acorde [tensiones] o a la tonalidad [alteraciones]), por lo cual la tranquilidad y alegría que nos presenta la pieza no se ve interrumpida por ninguna clase de oscuridad, (que es lo que normalmente generan las tensiones).

Para el siguiente compás repetimos la fórmula con el acorde de Bb. El movimiento armónico ascendente también le agrega brillantez a la pieza, sumado a que es un acorde diatónico, por lo cual no aparecen notas ajenas que nos causen sobresalto al oído.

Continuamos al tercer compás, nuevamente con el mismo movimiento armónico ascendente de un tono, para llegar al acorde de Cm (Do menor) también utilizando la misma fórmula melódica. Sin importar que este sea un acorde menor y esté más asociado a la “tristeza”, esta sensación es inexistente en este caso, pues tanto el movimiento armónico y el ritmo melódico, que es dinámico, nos han encaminado hacia un clímax sonoro de felicidad. El tempo (velocidad en la que se interpreta la obra) también juega un papel determinante, pues si fuera más lento no nos aportaría la misma sensación de movimiento y baile.

Cerramos el fragmento con un acorde de Gm, repetimos la fórmula melódica, pero el movimiento armónico impide que nos sea tediosa y aburrida, pues al variar el acorde, el oído no lo percibe como igual al fragmento anterior.

El movimiento del Cm al Gm fue por cuarta ascendente, al ser una resolución plagal no es del todo de sensación de cierre (lo cual es correcto porque en este apartado solo se analizó un fragmento y la pieza continúa después de nuestro acorde finalizado), por lo que da pauta a que el espectador tenga la sensación de continuidad y cortando el movimiento armónico ascendente por un tono, que después de haberlo repetido en tres ocasiones podría llegar a ser cansado para el oído o crear una sensación predecible para la audiencia.

Después de este breve análisis concluimos que esta pieza está hecha para ser dinámica y alegre. La instrumentación que el compositor eligió apoya esta noción pues son instrumentos brillantes como piano y trompeta. La pieza apoya a la imagen que tenemos frente a nosotros: de la apatía del tráfico hacia la felicidad que crece mientras los conductores salen de sus vehículos a cantar y bailar.

Retomamos el análisis visual:

06:00 Planos detalle de platos y café nos sitúan en el espacio (cafetería). Comienza una composición de jazz, suenan trompetas a un tempo relativamente lento.

06:03 Una mujer de rojo camina por la cafetería, vemos a Mía en la caja registradora.



06:08 La mujer pide un capuchino y Mía la observa con admiración. La gerente se lo entrega en menos de 3 segundos, dándole un trato preferencial (a la mujer de rojo), por lo cual intuimos que se trata de alguna celebridad. La mujer deja una buena propina y se retira del lugar.

06:19 Mía sonríe con admiración e ilusión, mientras sigue el trayecto de la mujer hacia afuera del lugar. Desde la ventana ve que la mujer se retira en una especie de carrito de golf. El espectador entiende que la cafetería donde labora Mía se encuentra dentro de algún estudio de cine.

06:37 Destaca el rostro de ilusión de Mía, mientras suena un solo de trompeta.

En este plano detalle del rostro de ilusión de Mía, parece que la música tiene una especie de complicidad con los pensamientos de la protagonista, pues esas notas apoyan el sentimiento de esperanza del personaje.

La música suena hasta el final de la secuencia.

06:40 Mía se encuentra soñando despierta cuando el sonido de su celular la interrumpe (nuevamente abordamos el ruido vs la música)

06:44 Su celular le recuerda de una audición, Mía corre al notar que ya se le hizo tarde.

06:47 Una canción nueva suena de fondo mientras Mía sale corriendo de la cafetería. Unas cuerdas en tiempo lento acompañan sus apresurados pasos, a continuación Mía regresa corriendo por su guión ya que lo olvidó en el local. La canción suena a esperanza cuando ella accidentalmente choca con otra persona y su blusa blanca queda manchada de café.



En esta secuencia anteriormente descrita, la música está en segundo plano y funciona como la ambientación del lugar donde nos encontramos. La mayoría de las cafeterías cuentan con música tranquila para pasar el rato y transmitir paz a sus clientes y esta no es la excepción. Sin embargo la música parece estar en sintonía con los pensamientos y emociones de Mía, pues sube o baja de intensidad según las acciones de ella.

07:07 Mía en la audición. Nos encontramos en un cuarto azul con una puerta al fondo, donde ella también porta una chamarra azul. No hay música en esta secuencia.

Mía habla por teléfono como parte de su actuación. Es el mismo guión que practicaba en el tráfico en la primera escena.

07:36 *Close up* a su rostro, Mía se ve comprometida en su actuación y sumamente concentrada.

07:56 En la puerta detrás de Mía hay una ventana donde aparece una mujer haciendo señas a las personas que dirigen la audición.



08:05 Una de las personas que dirigen la audición interrumpe abruptamente a Mía para dejar pasar a la mujer que se encontraba en la ventana haciendo señas.

08:16 Ambas personas conversan despreocupadamente, restándole importancia a la actuación de Mía, mientras poco a poco ella se desilusiona.

08:19 Mía tiene un rostro de incomodidad y tristeza, no sabe si continuar actuando.

08:30 La mujer que platicaba despreocupada da la audición por terminada, restándole importancia al trabajo de Mía, quien sale con tristeza del cuarto. Al avanzar por la sala de espera, hay cuatro mujeres sentadas, con el mismo perfil que Mía, esperando su oportunidad de audicionar. Mía desabrocha su chamarra, descubriendo su blusa blanca manchada por el café.

08:40 Mía continúa caminando y se aprecia a otras mujeres sentadas esperando su turno. De alguna forma se evidencia que todas ellas forman un conjunto de aspirantes a actrices ordinarias y que Mía carece de originalidad.

08:45 Mía entra al ascensor, donde hay otra mujer pelirroja dentro y justo detrás de ella entra con el mismo perfil. Mía cierra los ojos en un gesto de frustración mientras el elevador cierra sus puertas.

Contrario a la secuencia pasada, llena de ilusión, en esta secuencia hay desesperanza y se relaciona con la falta de música, no hay lenguaje de sentimientos y emociones. Es una secuencia completamente opuesta generando un diálogo de contrastes entre los sueños y la realidad.

08:53 Mía entra a su departamento. Aparece música: pequeños y discretos acordes agudos en un piano guían el andar de ella por su casa, como presagiando algo.

09:04 Entra a su cuarto, el cual vemos que está pintado con el rostro de una actriz, como recordatorio del sueño de Mía de convertirse en una de ellas. Se lanza a su cama mientras las notas siguen apareciendo, abrazando al personaje en su sentimiento de tristeza y desilusión.

Estas notas discretas y esporádicas aparecen como anunciando algo, pues sugieren que algo está a punto de ocurrir.

9:08 La secuencia continúa en un baño rojo. Mía termina de tomar una ducha y sale a mirarse al espejo, pequeñas notas como mágicas la acompañan mientras se contempla a sí misma. La habitación se oscurece en un juego de luces teatrales y la música se hace completamente presente. Mía sonríe y tararea una canción y los acordes le responden.



Al igual que en nuestra primera secuencia, la pieza viene de menos a más, pues las notas que Mía tararea son las de la nueva composición *Someone in the Crowd*. La música también salta de atrás hacia adelante, al pasar de ser un factor de ambientación a ser parte del acontecimiento visto en pantalla.

09:34 Una mujer de rojo abre la puerta súbitamente e interrumpe su momento íntimo. Ambas sostienen una conversación.

09:44 Aparece otra mujer, de verde, quien le pregunta a Mía por su audición y ella responde con disgusto sobre lo que aconteció.

09:54 Aparece una tercera mujer, de amarillo. Mostrando que Mía tiene 3 amigas con características y personalidades diferentes (expresadas con colores).

10:00 Las amigas le preguntan a Mía si irá a la fiesta con ellas, ella se niega y va a su habitación.

10:06 La música va en aumento mientras la mujer de rojo toca la puerta del cuarto de Mía para intentar convencerla. La música ya tomó fuerza y se hizo completamente presente.

10:23 La mujer de rojo saca un vestido azul para Mía. Y aparece la mujer de verde para seguir persuadiéndola.



10:40 Mía y sus amigas vestidas de colores rojo y verde se encuentran sentadas en el sillón cuando una de ellas comienza a cantar y la otra le responde; así comienza *Someone in the Crowd*.

10:48 Se integra la mujer de amarillo y canta mientras Mía y la mujer de rojo se levantan.

La canción crece, junto con la alegría de las mujeres quienes cantan, bailan y ríen mientras se divierten.



11:45 Tras la segunda negativa de Mía, sus amigas salen del departamento sin ella, quien las ve irse mientras piensa en si su decisión fue correcta.

11:52 Mía se encuentra acostada en su cama reflexiona, la música no se ha detenido y el swing nuevamente parece estar en sintonía con ella, como ayudándola a elegir.

12:10 Mía sale del lugar con el vestido azul, alcanza a sus amigas que ya se iban, las cuales celebran su cambio de opinión.

12:19 La cámara hace un *tilt up* para cambiar el lugar (veremos que esta fórmula se repite en varias ocasiones como forma de saltar de un espacio a otro), aparecemos a la mitad de la calle donde las cuatro amigas comienzan a cantar y a bailar *Someone in the Crowd*, cada una con un vestido de diferente color.

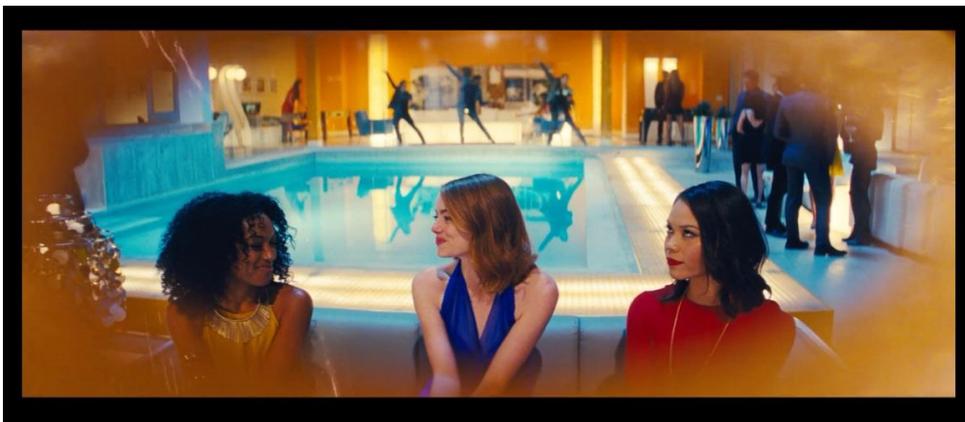
12:41 Suben al auto de Mía al ritmo de la música.

12:44 Vemos la vía rápida y diversas tomas de letreros iluminados de bares y señalamientos de tránsito, como recordatorio de que nos encontramos viajando dentro de la gran ciudad de Los Ángeles.

12:51 Varias tomas en plano detalle de la vida nocturna: pies bailando, bebidas sirviéndose, en un ritmo dinámico que actúa en sinergia con la música que no ha parado.

Vemos a Mía sentada en un sillón, en medio de dos mujeres (que no son sus amigas de la escena anterior), charlando con ellas. La música aún suena.

12:58 Las chicas sonrían algo incómodas y se van, dejando sola a Mía, quien tiene un gesto de insatisfacción.



13:02 Llega un hombre a hablar con ella, Mía se levanta y se va.

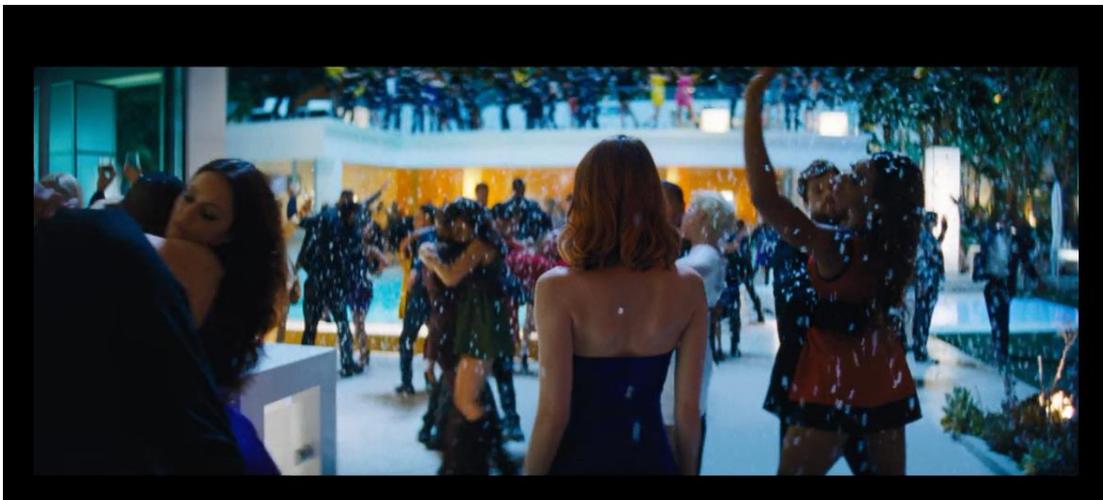
13:10 Vemos más copas sirviéndose.

13:15 Acaba la música mientras Mía se encuentra en el baño del lugar, se mira al espejo y comienza a cantar sola y melancólica (como una especie de continuación de lo acontecido en el minuto 9:08), se vuelve a oscurecer el entorno. Mientras ella canta, un piano junto con unas cuerdas muy tenues le hacen acompañamiento.

14:07 Esta vez sí puede terminar su intervención musical, por lo que se retira lentamente del espejo mientras escuchamos el tema de *Someone in the Crowd* con flautas.

Mientras Mía avanza para retirarse del lugar, parece que el tiempo transcurre más lento, pues camina entre la multitud que se mueve muy despacio; todos están en parejas mientras Mía los observa con un gesto de incomodidad. El tema sigue sonando con flautas.

14:34 Cambio de plano, Mía se ve de espaldas, mientras el gran patio donde se lleva a cabo la fiesta se ve en todo su esplendor: un gran patio cuadrado con una alberca al centro y arriba, en el segundo piso, un balcón que la rodea. Todos parecen divertirse mientras una especie de nieve artificial cae en el lugar.



La música va *in crescendo* en tempo e instrumentación.

14:48 *Tilt up* a la gente que está en el balcón, la música sigue creciendo cuando alguien en el segundo piso se lanza un gran clavado hacia la piscina.

14:49 La instrumentación crece y la cámara entra a la alberca, todos los invitados celebran mientras bailan y cantan, mientras algunos se lanzan al agua.

La canción va generando un clímax mientras más gente la canta y la baila.

15:00 La cámara que sigue dentro de la piscina comienza a dar vueltas en círculos mientras la canción avanza hacia un clímax en instrumentación: metales, cuerdas y muchas voces la entonan.

15:13 Llegamos al clímax cuando la canción suena mientras la cámara ve hacia el cielo y nos muestra unos grandes fuegos artificiales.

15:16 Silencio. Vemos una señal de tránsito. Un contraste sumamente marcado a los segundos anteriores, la señal indica la prohibición de estacionamiento nocturno en esa zona (este corte abrupto nos deja reflexionando nuevamente sobre la realidad después del sueño).

15:21 Mía se da cuenta de que la grúa se llevó su auto.

15:30 Revisa su celular y suelta un sonido de frustración.

15:35 Mía camina en la ciudad, sola, de noche. El sonido de sus tacones marcan sus pasos por las calles vacías.

Varias tomas acompañan el camino de Mía, la cámara no se queda estática, si no que va alternando perfiles mientras ella se acerca a un nuevo lugar.

A continuación se analizará un pequeño fragmento de *Someone in The Crowd*⁴⁵

⁴⁵ <https://drive.google.com/file/d/0BySb1LWnWwvfajFxczhNcENUTIE/view>

73 $\text{♩} = 70$

mp

p

80 $\text{♩} = 80$

ppp

ppp

87 $\text{♩} = 100$

p

pp

$\text{♩} = 120$

El primer fragmento que se analizará corresponde del compás 76 al compás 84:

$\text{♩} = 70$

mp

p

Este arreglo es la parte donde Mía canta frente al espejo. Estas son las notas que nos van a dar pauta al tema en sí, siendo éste un motivo melódico que se repetirá varias veces con diferente instrumentación.

Tenemos una escala de Eb mayor, misma tonalidad que en la composición anterior, esto parece no ser muy relevante pero podríamos deducir que el compositor buscaba una relación tonal entre estas dos piezas para darle mayor continuidad.

Analizando la melodía encontramos que hay un motivo melódico-rítmico que se repite con variación en el punto de partida. Se repite la fórmula de la composición anterior. En el caso de la rítmica hay mucha síncopa o acentos en tiempos débiles, lo que le da un sobresalto al oído y un sentido más dinámico: la instrumentación y el tempo serán los que den la pauta pues en un tempo lento y a una sola voz nos puede sonar melancólico pero con toda una instrumentación rica en metales y maderas, en un fast swing tendrá un sentido festivo.

Entramos con un contratiempo en D, que es la sensible de la tonalidad, por lo cual sobresalta inmediatamente. Continuamos con una frase ascendente en notas conjuntas: C, D, Eb, F, G, Bb y posteriormente desciende: Bb, G, F, Eb y remata con el arpeggio G, Eb, C.

Realmente la melodía no es más que un arpeggio del acorde de Cmi con notas de paso en la misma tonalidad, para restarle monotonía a la sonoridad sin agregar alteraciones que sobresalten al oído. La fórmula se repite en el siguiente fragmento y se invierte en los últimos dos para no ser repetitivo pero mantiene la rítmica para dar unidad.

En el análisis armónico notamos que los acordes son Ab, Bb, Gmi, C. Primero con Ab y Bb encamina una resolución casi segura a Eb, sin embargo cambia completamente el destino de la composición llegando a Gmi, acorde inesperado por lo cual no hay sensación de cierre esperado, sin embargo el movimiento de Gmi a C sí genera una sensación de conclusión, que es la que cierra cada frase.

Es interesante destacar que el compositor no terminó con Cmi (C, Eb, G), como lo esperaría según tonalidad, si no que agregó la “tercera de picardía”, la nota E (o tercera mayor) para dar una resolución inesperada en el acorde mayor.

En conclusión la melodía es bastante simple con una rítmica dinámica que nos da sensación de movimiento, todo dentro de la tonalidad. El elemento sorpresa es el acompañamiento y quizá es lo que le da esa sensación de brillantez en el último acorde. Nuevamente se menciona que el tempo rápido y la instrumentación brillante son elementos importantes.

Este fragmento también es una parte importante del tema, por su sencillez rítmica es más fácil de memorizar que la anterior. Daremos un análisis breve: La rítmica es sencilla, repetida en cada comás tanto en la melodía como en la armonía. La fórmula melódica es C, C, C, D, Eb. Repetida en la misma secuencia desde D y con una pequeña diferencia en el tercero y cuarto compás, sin embargo es para no dejarla caer en una gran monotonía.

El acompañamiento es simple: Ab, Bb y la esperada resolución (ahora sí) a Eb. Es un motivo fácil, simple y pegajoso cuya finalidad es ser reconocido fácilmente y por lo tal asociarlo en sus diversas apariciones con maderas, con metales y en coros. La variación de arreglo funciona para que una pieza se adapte a determinadas situaciones.

Regresando al análisis visual:

16:03 Mía continua caminando triste y solitaria en la noche, por las calles de Los Ángeles cuando percibe una melodía en el piano, por lo que aligera el paso mientras identifica el origen.

Suena el tema *Epilogue* a piano solo

16:19 Mía visualiza la entrada del lugar de donde viene el sonido que la hipnotiza y se detiene afuera unos segundos.



16:23 Mía se encuentra parada al lado de un marco rojo neon en la puerta de entrada del restaurante-bar de donde proviene el sonido. Analiza si entrar mientras la música la embriaga. Ella decide entrar. Sigue sonando la melodía.

17:02 Mía se detiene dentro del lugar, continúa hechizada escuchando la bella melodía, hay un *close up* lento hacia su rostro, el cual se encuentra en un estado de confusión ante el impacto que le está generando la pieza.



Fade in del sonido de un claxon que poco a poco interrumpe la melodía.

17:31 Sebastian tocando el claxon de su auto convertible rojo, volvimos en el tiempo, a la escena del minuto 5:53, pero ahora desde el punto de vista de Sebastian.



17:45 El característico auto de Sebastian va por un puesto de hamburguesas retro. Esto habla mucho del estilo del personaje, pues se nota aficionado a épocas pasadas.

17:46 Sebastian, sentado solo comiendo, a un lado de un gran espectacular. Mira frente a él, hay un restaurante de tapas y música. Él hace un gesto de inconformidad mientras toma su bebida.

18:09 Plano detalle de fotos de varios jazzistas, seguidos por otras tomas de unas cajas apiladas, con discos de vinil, partituras e instrumentos musicales.



18:15 Sebastian entra bruscamente a su departamento y se asusta al ver a una persona dentro.

18:23 Se hace saber al espectador que su hermana es quien se ha colado al departamento. Sebastian se molesta por encontrarla sentada en un banco, pues el afirma que ha sido propiedad de algunos grandes jazzistas. Su hermana intenta aconsejarlo para que no viva tan desordenado.

18:48 Sebastian habla de desempacar el desorden hasta tener su propio club de jazz. (Esto habla de su gran sueño y aspiración).



18:52 Su hermana le pide que conozca a alguien nuevo (una chica) para despejarse.

19:28 Los hermanos discuten ya que Sebastian está en quiebra. Ella le recuerda que fue estafado y le pide nuevamente que cambie para mejorar su vida.

19:42 Entra música, un vibráfono con una melodía muy jazzística, da sensación de nostalgia pero tradición, algo así como el aspecto del departamento de Sebastian.

19:55 La hermana de Sebastian apunta el número de una chica en un sobre que se encontraba en la mesa (que era sobre deudas en el banco) y se lo da. El asegura que no le llamará, pues no está interesado.

20:01 Entran cuerdas que alimentan más a la musicalidad. Los hermanos continúan discutiendo en lo que ella sale del departamento. Sebastian asegura que quiere seguir solo y que saldrá adelante.

20:18 Sebastian despide a su hermana.

20:25 Sebastian mira el número de la chica en el sobre de deudas, lo lanza desinteresado.

20:28 Plano detalle de café sirviéndose y de una tornamesa. Sebastian coloca la aguja en el disco de vinil y suena la melodía que escuchaba en su auto (04:58), el la toca en su piano.

20:32 Regresa el disco y repite el fragmento y lo toca una vez más. Repite la acción y continúa practicando.

En este fragmento se aprecia la forma de vida de Sebastian, muy diferente a la de Mía. Le gusta conservar cosas del pasado y vive de una manera rústica. El hecho de que practique con discos de vinilo y con oído puro demuestra que está estudiado al pleno estilo jazzístico.

21:00 Hay un *close up* hacia Sebastian tocando, que se funde hacia la próxima escena.



21:04 Volvemos al restaurante-bar (donde se encontraron Mía y Sebastian en el minuto 17:02), Sebastian entra y saluda a alguien, este lo detiene para charlar con él pues se trata del responsable del lugar, mismo que le indica a Sebastian que debe tocar únicamente la música que él le indique, Sebastian agradece que le haya dado otra oportunidad y asegura que seguirá las indicaciones esta vez.



- Bill. Gracias por tomarme de nuevo.
- De nada.

21:26 Escuchamos claramente que el hombre le prohíbe tocar jazz improvisado.

21:58 Sebastian, algo incómodo, coloca un billete en el bote de propinas y se sienta para comenzar a tocar un repertorio navideño.

22:17 Sebastian luce harto, mientras continúa tocando piezas navideñas y el bote de propinas sigue vacío a pesar de que es un restaurante lujoso. Un hombre

coloca un billete dentro del bote, Sebastian sonríe incómodo. En un plano detalle se observa que el billete es de un dólar.

Sebastian mira a su alrededor molesto y frustrado por la indiferencia de la gente, pero continúa tocando piezas de navidad.



22:50 Plano detalle de sus manos, comienza a convertir la canción navideña en un jazz poco a poco mas disonante.

23:08 Sebastian acaricia las teclas y sin poder evitarlo, la melodía se transforma en *Epilogue* (se analizará mas adelante), la cual es la melodía que escuchamos y que atrajo a Mía, su rostro se transforma.

23:40 Las luces se apagan mientras él se envuelve en la interpretación. Un haz de luz apunta hacia él, quien sigue tocando la pieza, mientras el resto del lugar queda en la oscuridad total.



24:30 La lenta canción se convierte en un gran subir y bajar de notas, una improvisación a gran velocidad, Sebastian olvida su prohibición sobre tocar jazz improvisado y continúa sin temor.

24:48 Se levanta del banquillo del piano después de un gran cierre, sin embargo, cuando las luces vuelven a iluminar el entorno, nadie voltea a ver su gran interpretación.

Mía lo mira. (Regresamos al presente, pues nos encontramos nuevamente en el momento donde ella entró atraída por el sonido de esta melodía en el minuto 17).

25:00 Su jefe lo llama molesto y discuten frente a Mía, Sebastian es despedido por desobedecer la prohibición de tocar jazz.

25:39 Mía y Sebastian se vuelven a mirar, ella se acerca a él para decirle que su pieza le gustó mucho, sin embargo él pasa abruptamente chocando con ella e ignorándola. Ella solo hace un gesto de molestia.



26:06 Sigüente escena: Mía con ropa de doctora en la pared amarilla, se encuentra haciendo otra audición. Cambia de personaje y ahora es una policía en una pared roja, nuevamente cambia a interpretar a una maestra en un fondo verde y su actitud se ve mas segura que en la audición anterior. Entra en *fade in* la canción *Take On Me*.



26:30 Con la canción damos un salto en tiempo y espacio, ahora unas palmeras en el fondo junto con unas letras nos anuncian que estamos en verano.

Tilt down, vemos una fiesta en la alberca, contrastante a la que se vió en la temporada anterior, mientras sigue sonando *Take On Me*, entra la voz de un

cantante que sobresalta por su inexperiencia, por lo que inmediatamente notamos que no es la interpretación original.

La cámara nos guía por todo el lugar y el ambiente de la fiesta, Mía con un vestido amarillo llega con su amiga, quien ya se encontraba hablando con un joven. La amiga los presenta y el hombre resulta ser un escritor que inmediatamente comienza a hablarle a Mía de sus éxitos como escritor y a presumir, lo que la irrita, y decide irse a buscar un trago.

Mientras le sirven el trago, Mía busca algo con la mirada: es a la banda, pues el cantante desafina mucho.

27:29 Mía suelta una carcajada al ver a la banda. (El espectador nota aquí que lo que escuchábamos no era música de foso, si no de pantalla al aparecer la fuente directa del sonido).

27:43 Vemos a la banda vestida algo ridícula y a Sebastian en los teclados, luce frustrado. Mía lo mira y lo reconoce.



28:04 El cantante invita al público a pedir otra canción y Mía pide *I ran*, Sebastian hace un gesto de molestia mientras la mira.

28:21 Mientras suena la canción, Mía mira a Sebastian con una sonrisa burlona. Ella canta y baila a la par que el cantante desafina. Sebastian aligera su humor y

nota que ella lo hace como respuesta al comportamiento de su último encuentro en el restaurante-bar.

29:13 Después de tocar, Sebastian se encuentra parado con unos lentes oscuros, posteriormente se acerca a Mía y le dice que la recuerda y que acepta su mal comportamiento y se disculpa. Por otra parte reclama el “insulto al verdadero músico” al pedir la canción que ella eligió. Ella le responde sarcásticamente sobre su forma de vestir y sugiere que debería usarlo en una audición; en ese momento Sebastian se entera de que Mía es actriz y trabaja como barista en una cafetería en los estudios Warner. Ambos se hacen comentarios sarcásticos sobre sus carreras frustradas, dejando ver que tienen una supuesta mala relación que disfraza en interés del uno por el otro.

30:07 El cantante lo interrumpe para decirle que es momento de tocar el próximo set, Sebastian se despide diciendo: “Te veré en las películas”.

30:24 Ya es de noche y Mía se encuentra hablando nuevamente con el escritor, se nota incómoda, ve a Sebastian y le grita, él voltea y la saluda. Ella le pide que le pase las llaves de su auto.



31:14 Caminan solos por el atardecer y ella le agradece que la rescatara de la fiesta, también le dice que es extraño que se encuentren seguidos.



31:40 Mía busca su auto, sin éxito. Entra música, un vibráfono sugiere una melodía mientras un fondo del atardecer en la ciudad aparece. Entra un piano que va aumentando la existencia de la canción.

32:22 Mientras Mía sigue buscando su auto, Sebastian comienza a cantar, suena *A Lovely Night*.

33:00 Se completa la canción: entra batería y bajo. Sebastian canta sobre su relación turbulenta y sobre lo mal que se llevan, afirmando que él no se siente atraído por ella.

33:29 Mía canta en respuesta diciendo que nunca se enamoraría de él a pesar de la linda vista que los rodea.

34:07 Ambos cantan sobre la hermosa noche que están pasando, desperdiciada por estar juntos. Se sientan en una banca mientras Mía se quita los tacones para ponerse unos zapatos, él juega echándole tierra.

Entra un puente instrumental.

34:33 Comienzan a bailar. El fondo musical es una big band, que sube mientras ellos bailan al atardecer. El tempo se incrementa así como los pasos al estilo tap.



36:07 Dejan de bailar y se acercan demasiado el uno al otro. La música baja hasta convertirse solo en un piano. Suena el tema principal mientras se siguen acercando a punto de darse un beso.

36:13 El celular de Mía suena e interrumpe el momento romántico (otra vez nos muestran el ruido vs. música). Ella le contesta a un hombre llamado Greg. Saca sus llaves y encuentra su auto. Los dos se quedan en silencio, confundidos, hasta llegar al auto de Mía. Sebastian le abre la puerta y se despiden, él espera a que ella se vaya para ir a buscar el suyo. Suena la melodía principal en un vibráfono mientras él se sube a su vehículo.

37:57 Sebastian se queda pensativo, enciende su auto y se marcha de la fiesta.

El tema *A Lovely Night* es una especie de discusión entre ambos personajes principales, la interpretación es una clase de canto hablado, por lo cual la melodía se percibe de otra forma menos obvia.

Se analizarán a continuación las dos figuras melódicas más reconocibles de éste tema, siendo bastante cortas.⁴⁶

⁴⁶ SheetMusic-Free.com

El primer fragmento serán las primeras notas que entona Sebastian en la canción, pues estas mismas serán referidas en varias ocasiones, siendo los primeros cuatro compases de este fragmento.

Slowly and freely

sun is near-ly gone, the lights are turn-ing on, a sil-ver shine that stretch-es to the sea. We've stum-bled on a view that's tai-lor-made for two;

Tenemos un registro grave, por lo que la armonía debe ser muy ligera para compensar y no opacarla. Se presenta nuevamente la tonalidad de Eb mayor, al ser la tercera pieza que lo presenta, entendemos que el compositor lo hace con toda la intención de generar una continuidad sonora.

Las notas que encontramos son: Eb, G B, C, B, C, en el segundo compás está F, Ab, B, C, B, C. Continuamos la siguiente frase con G, B, D, C, Eb, D, F, Eb, G. Y en la armonía tenemos Eb+, Fdim, G7, Cm7, Bb7 y Ebmaj7.

Este pequeño fragmento es muy interesante pues la armonía comienza con un acorde sumamente tenso. A pesar de que tenemos la tonalidad de Eb, el acorde con el que inicia es una especie de variante alterada, por lo cual su sonido es muy notorio y más en el contexto de acorde inicial. Fdim es también un acorde inesperado que de igual forma es ajeno a la tonalidad. Seguimos con G7 que es prestado de la tonalidad de C mayor, y de ahí tenemos una progresión un poco más predecible y que se encamina directamente al cierre: Cm7, Bb7 el cual

resuelve tradicional y esperadamente al Ebmaj7, el cual queda como un acorde de completo reposo después de la tensión.

La melodía complementa con pocas tensiones a la armonía. Para el primer acorde tenemos las mismas notas Eb, G, B como en arpeggio luego, la nota C que funciona como una nota de paso, una pequeña tensión, se cierra el compás con B y en la última parte un corto C que funciona como preámbulo para el próximo compás. Continuamos con otro arpeggio de Fdim: F, Ab, B, se repite la idea donde C es una nota de paso y regresamos a B, es igual a la fórmula del compás anterior. El último fragmento delinea los acordes con la misma intención.

Este fragmento de la pieza es muy interesante pues la tensión en su sonido se combina con la tensión que ambos personajes sienten en el momento, pues aunque los dos aseguran que no se sienten atraídos el uno por el otro, se siente que evidentemente hay una tensión romántica disfrazada de apatía.

La complicidad entre la música y la imagen es muy notoria, pues a pesar de que el espectador no es completamente consciente de lo que ocurre, la aplicación de los recursos auditivos como lo son los acordes tensos o fuera de tono, combinados con un correcto uso de la melodía dan como resultado música muy notoria pero no desagradable, la cual juega un papel determinante en el entendimiento de los pensamientos y emociones de los personajes.

El siguiente fragmento que se analizará es un motivo melódico que a pesar de que no es cantado, se reconoce fácilmente dentro de la pieza, y también se menciona varias veces:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/5. The tempo marking is 'Faster' with a metronome marking of ♩ = 455. The score is divided into four measures. Above the first measure is a chord diagram for G+ (G major with a sharp 9th). Above the second measure is a chord diagram for Adim (A diminished). Above the third measure is a chord diagram for B7 (B dominant 7th). Above the fourth measure are chord diagrams for Em7 (E minor 7th), D7 (D dominant 7th), and Gmaj7 (G major 7th). The first measure starts with a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *p*. The fourth measure has a dynamic marking of *p sub.* and a marking of 'N.C.' (No Chord) above the final chord. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Este motivo se menciona a lo largo de toda la pieza con diferentes instrumentaciones y en diferentes tempos. En este fragmento podemos observar que la tonalidad cambió de Eb a G (Sol) mayor. Esta es una tonalidad más brillante cuando se tiene como punto de comparación la tonalidad en la que comenzamos.

La idea es bastante sencilla y pegostiosa, sin embargo el registro es un poco grave para lo que se acostumbra en melodías. Esta melodía da una sensación de misterio y emoción, misma que se logra mediante el tempo utilizado y el juego de notas.

La armonía es bastante tensa y disonante, no se aprecia una tonalidad clara hasta el cierre, pues el comienzo es el acorde de G con una nota aumentada, que es D#, esto significa que el acorde no inicia en reposo, si no que inicia fuerte y tenso. La melodía parafrasea lo dicho anteriormente, pues el arpeggio delimita claramente el acorde con la nota E utilizada como tono vecino.

Continuamos con Adim, este acorde también es tomado de otra tonalidad, es más tenso que el anterior, replicando la fórmula melódica y utilizando la nota E de la misma forma.

El tercer compás es bastante interesante pues utiliza tres acordes distintos: B7, Em7 y D7. El primero es prestado de otra tonalidad, por lo cual continúa con la tensión y crea una progresión lineal ascendente: G, A, B. sin embargo en el siguiente acorde rompe lo presentado para encaminarnos hacia la resolución a la tonalidad que es G: Em7 y D7 son acordes de la tonalidad por lo cual sirven como un camino para liberar la tensión (una progresión VI V I para cerrar en G).

La melodía de este compás se dedica a reforzar la armonía utilizando las notas que componen los acordes y agregando una pequeña anticipación (nota F) desde Em7 para llegar a D7.

Finalmente el último compás es el cierre, la relajación en Gmaj7. Ambas manos en el piano marcan el acorde para dar paso a la siguiente sección de la

pieza. Toda esta explicación se adhiere al contenido visual: este fragmento se puede apreciar claramente cuando Sebastian sube a su auto, después de la lucha de sentimientos que tiene por Mía y que no se atreve a aceptar, la melodía aparece, como un recordatorio de la tensión y pasión del momento, algo fuerte y diferente pero no desagradable.

38:08 Mía bailando mientras se dirige a su trabajo en la cafetería (que se encuentra en los estudios Warner), suena un jazz que funciona como música de foso, el tema de la escena anterior se insinúa musicalmente. Esta insinuación funciona como un recordatorio para la audiencia sobre el sentimiento de Mía por Sebastian.



38:23 Mía atendiendo a una clienta exigente, la cual pide un reembolso.

38:48 La jefa de Mía le dice que le toca cerrar el negocio, a lo que Mía replica que tiene una audición y se encuentra imposibilitada. Su jefa le da una negativa, diciendo que no le interesan sus asuntos externos, Mía se incomoda con esa actitud.

38:50 Sebastian aparece en el mostrador, a espaldas de Mía, quien al mirarlo se sorprende. Él se hace el sorprendido diciéndole: “¿tú otra vez?”.

38:57 Mía sonríe al verlo, ellos conversan mientras la clienta incómoda espera.



39:25 Mía vuelve con la clienta molesta, y se disculpa por su distracción.

39:28 Mía sale a su descanso, hay música muy suave de fondo (cuerdas y maderas), se encuentra con Sebastian y conversan, él le pregunta por Greg. Continúan platicando y ella le dice que le encanta estar dentro de los estudios, Sebastian le cuenta sobre el restaurante que odia por haber dejado de ser un punto de encuentro jazzístico y haberse convertido en un lugar de tapas y salsa.

40:40 Ambos personajes caminan juntos y se encuentran a la mitad de una grabación, Sebastian aprovecha la ocasión y le pregunta cómo se involucró en la actuación y Mía le cuenta que en su pueblo natal vivía frente a una biblioteca donde podía tener acceso a mucho contenido audiovisual y que eso fomentó que desde muy pequeña se interesara por la actuación.

41:30 Continúan caminando hasta un set de grabación, se detienen a mirar.

41:53 Suena la melodía de *City Of Stars* en piano, mientras siguen platicando sobre sus sueños y frustraciones.

42:49 Mía le confiesa a Sebastian que odia el jazz, quien se detiene sorprendido y dispuesto a cambiar esa idea. Una batería suena en crescendo.

43:09 Plano detalle de una batería que convierte la música de foso en música de pantalla. Tomas dinámicas de todo un ensamble de jazz: la imagen cambia al ritmo de la música.

43:24 Mía y Sebastian en un club de jazz, él le enseña sobre el jazz y sus orígenes, ella le explica por qué le parece aburrido y comienzan una conversación amena. Sebastian le enseña a apreciar la música que está siendo interpretada frente a ellos.

44:28 Plano detalle de un saxofón mientras Sebastian explica lo que el músico está haciendo, lo mismo que va sucediendo con la batería y con la trompeta.

44:48 Se acaba la pieza y Sebastian aplaude mientras Mía lo observa.

44:55 Sebastian le cuenta a Mía que el jazz está muriendo, y le habla de su sueño de abrir su propio club de jazz para tocar lo que él quiera. Mía sonríe, entendiendo su sentimiento.



45:20 Ambos se miran fijamente,

45:21 (En el baño del club) Mía contesta una llamada, mientras suena una batería con bastante swing.

45:27 Mía camina hacia Sebastian, muy emocionada. Le cuenta que volverá a audicionar, él se emociona con ella mientras hablan del papel que va a interpretar. Él le habla sobre *Rebelde Sin Causa*, a lo que Mía contesta que no la ha visto, Sebastian la invita a verla y ella acepta emocionada.

46:15 Al acordar su cita suena el tema *City Of Stars*.

46:16 Plano general, ambos salen del club de jazz. Sigue sonando *City Of Stars*, ambos se despiden y se van en direcciones opuestas pero se voltean a ver. El romance nace entre ellos.

46:36 Sigue sonando *City Of Stars*, Sebastian camina por el muelle al anochecer, silbando la melodía.

46:55 Sebastian se agacha a recoger un sombrero y comienza a cantar. Camina con el sombrero mientras canta y baila, se lo entrega a un hombre y baila con su esposa.



47:28 El señor le da una palmada como reclamo, Sebastian suelta a la mujer y camina solo mientras la pareja baila. Silba mientras continúa *City Of Stars*, la melodía da la entrada para la siguiente escena.

47:51 Mía baja de su auto, llega a un estudio de grabación.

48:00 Entra a la audición, un hombre y una mujer se encargan de realizarla y miran a Mía con indiferencia. Mía saluda y ellos comienzan a grabar la audición.

48:25 El hombre lee su perfil y la mira, ella sonríe nerviosa, él le da la indicación de comenzar.

Ella comienza su audición pero a los pocos segundos el hombre la interrumpe y le da las gracias. Ella se sorprende, sonríe y se va bastante incómoda.

49:00 Mía sale muy molesta y se quita la chamarra. Al ir en su auto pasa frente al cine donde tendrá su cita con Sebastian, en ese momento unas notas musicales (en un vibráfono) acompañan la sonrisa que ella hace mientras conduce y recuerda su compromiso.

49:27 Suena una melodía mientras Mía se arregla felizmente en su departamento.

49:31 Su amiga la interrumpe para decirle que Greg llegó por ella. Él entra a la habitación y ella sonríe incómoda al recordar su cita con él. Suena el teléfono de Greg y él sale de escena.



50:06 Mía con Greg, su hermano y su novia cenando en un restaurante. Todos conversan sobre la pésima calidad de los cines actuales, Mía los observa callada mientras come y reflexiona.

50:26 El hermano de Greg contesta su teléfono y habla en otro idioma, Mía se nota incómoda.

50:43 Sebastian afuera del cine espera a Mía y mira su reloj. Suspira y entra solo a la función.

50:59 Plano detalle de una copa de vino. La cena sigue aburrida para Mía, quien observa a Greg mientras todos conversan sin ella.

51:22 Discretamente suena la melodía de *Epilogue* mientras Mía mira a su alrededor. La música sube de volumen, entrando en sincronía con sus pensamientos.

51:37 Mía sonríe mientras la música suena y se incrementa su volumen.

51:46 Suena la música más fuerte e intensa (entran cuerdas), Mía mira hacia la salida, sigue sonando *Epilogue* mientras ella pierde su mirada soñando despierta.

51:59 Mía no lo piensa más y le pide perdón a Greg, se levanta y se va. Todos la miran desconcertados. Mía sale sonriendo y corriendo pues ya ha tomado una decisión.

52:11 Al salir por la puerta corriendo, la música estalla en intensidad y tempo. *Epilogue* suena en cuerdas, un arreglo más grande y denso mientras Mía corre por la calle, una toma de vista de pájaro se abre para mostrar el panorama.

52:30 Sebastian dentro de la sala de cine, buscando a Mía con la mirada.

52:43 Mía se para al centro de la sala, Sebastian la mira y ella también. *Epilogue* continúa sonando mientras él se levanta de su asiento y sonríe. Ella se sienta y juntos ven la película.

53:28 Sebastian y Mía continúan viendo la función juntos. Ella acerca su mano y él lo nota así que acerca la suya. Finalmente entrelazan sus dedos.

54:05 Ambos se miran ante lo que acaba de ocurrir, acercan sus rostros para besarse.

54:11 Toma a espaldas de los enamorados, mientras ellos se acercan la proyección de la película falla y las luces se encienden justo cuando están a punto de besarse, por lo que ambos se separan sorprendidos. Mía se ríe y le dice que tiene una idea.



54:31 Entra música, la escena se difumina hacia un atardecer en lo alto de la ciudad, el sonido de flauta guía el andar de Sebastian y Mía, en el auto de él. Se dirigen al observatorio de la ciudad.

54:53 Ambos caminan dentro del observatorio, la gran ciudad se ve a un lado. Ellos exploran el lugar, suena música insinuando que algo está por ocurrir.

Esta escena se desarrolla en una sola toma ininterrumpida que nos muestra a los enamorados y su recorrido por el planetario.

55:33 Se detienen en un punto de su recorrido y suena la melodía de *Epilogue*, en vals.

56:14 Entran a ver un satélite en un domo, las luces se oscurecen y aparecen estrellas. La música continúa.

56:37 Se ven las estrellas y galaxias. Ellos lo observan felices, y después se miran mutuamente. Se acercan para al fin darse el esperado beso, pero el pañuelo de Sebastian flota. Él toma a Mía de la cintura y la levanta, ella “vuela” mientras suena nuevamente el tema de *Epilogue*. Sebastian también vuela y bailan el tema en el aire, con las estrellas de fondo.



Es importante destacar que esta escena no es más que una metáfora que sugiere lo que es el enamoramiento de dos personas. La idea de todo el contenido que se aprecia en la imagen, es demostrar que los sentimientos que nuestros personajes desarrollan el uno por el otro los hace sentir en una especie de viaje en las nubes. Esta escena se debe ver desde un punto de vista metafórico, pues fuera del mismo no tiene explicación lógica.

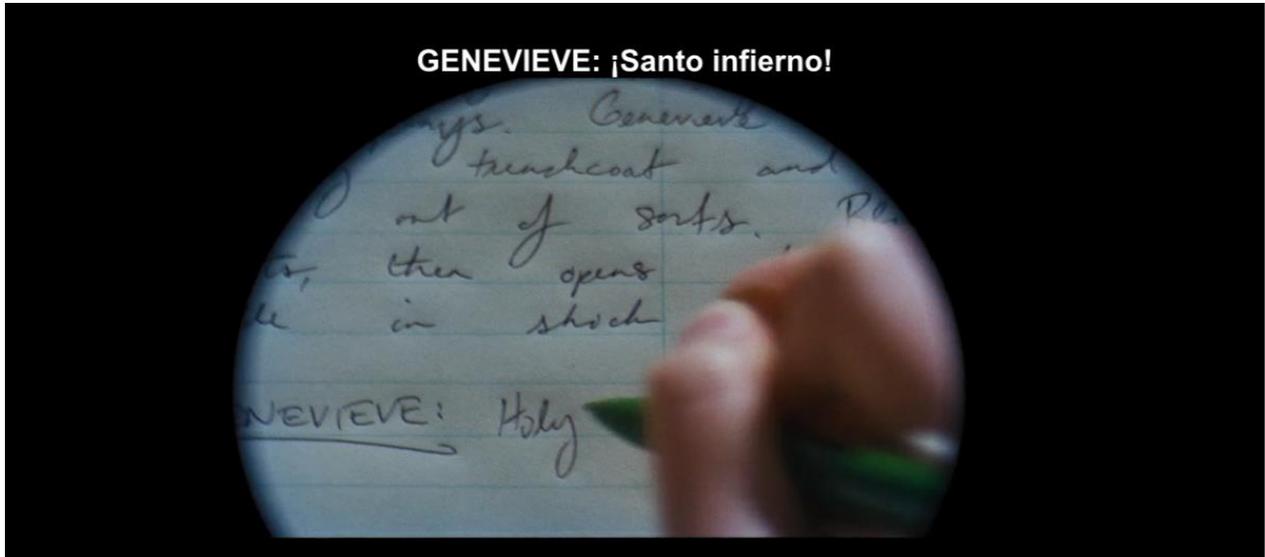
La música de esta escena juega un papel determinante, al igual que la instrumentación: las cuerdas y maderas le dan un toque dulce y suave, por lo cual se genera un ambiente de felicidad e ilusión mientras se sigue citando la melodía de *Epilogue* con una tesitura dirigida más hacia el registro contralto.

57:47 Se observan las siluetas de los personajes mientras estos bailan al ritmo de la música. De fondo vemos estrellas y planetas.

58:19 Los enamorados bajan al piso poco a poco, al mismo tiempo que la música va bajando el intensidad, terminando citando una vez más el tema en cuerdas tocadas en *pizzicato*; Mía y Sebastian caen lentamente a las butacas tomados de las manos, las luces se encienden lentamente.

58:37 Se acercan una vez más para darse un beso, mismo que al fin se concreta. Con el beso la instrumentación explota: suenan platillos y cuerdas, mientras la imagen se cierra dejando una pantalla negra.

58:47 Se abre la toma, plano detalle de Mía escribiendo un guión en su casa, mientras sus amigas están en el sillón y en la mesa, ella les cuenta que está escribiendo una obra.



59:17 El sonido de un claxon interrumpe la conversación y Mía sonríe. Su amiga le pregunta que si siempre que Sebastian llegue se anunciará de esa forma.

59:26 Mía baja corriendo, sube al auto de Sebastian y lo besa, suena jazz.

El arranca bruscamente, mientras la cámara se queda estática viendo su salida. Se oye a lo lejos gritar a Mía diciendo que es sentido contrario. Sebastian pasa frente a la cámara, de reversa en su auto, mientras aparecen las letras que anuncian la llegada del verano.

59:59 Pasan frente al restaurante de tapas que Sebastian suele observar, ambos se miran con complicidad y Mía detiene las puertas para que nadie salga mientras Sebastian rompe un letrero del lugar. Ambos salen corriendo.

A continuación vemos diversas tomas de distintos lugares y momentos que van cambiando de acuerdo a la música y que nos muestran el tiempo que comparten juntos.

1:00:19 Sebastian y Mía brindan con amigos, continúan las tomas a la par de la música de jazz.

1:00:29 Entran a los teleféricos sonriendo y jugando.

1:00:41 Plano detalle de Sebastian tocando el piano con un ensamble en el club de jazz donde estuvieron anteriormente. Mía baila sonriente mientras ambos se miran. La banda sigue tocando y Mía sigue bailando reluciente, Sebastian toca alegremente mientras las parejas bailan y el ambiente es de júbilo.

Se oyen aplausos y Sebastian baja del escenario, agradece al público y corre a abrazar a Mía. Se sientan en una mesa entre risas.

1:02:23 Un hombre se acerca a su mesa y los saluda. Sebastian lo presenta a Mía diciendo que su nombre es Keith y que iban juntos a la escuela.

Keith le dice que tiene una banda y que buscan a un pianista, Sebastian rechaza amablemente la oferta.

1:03:08 Mía y Sebastian se besan en una habitación, hablan sobre la obra que Mía está escribiendo. Él la anima y le dice que es brillante.

1:03:37 Mía le muestra el logo que hizo para el club de jazz que Sebastian quiere abrir. Suena la melodía de *City Of Stars* (tesitura aguda), mientras hablan del futuro del club y se preparan para dormir (se hace notar que ya viven juntos).

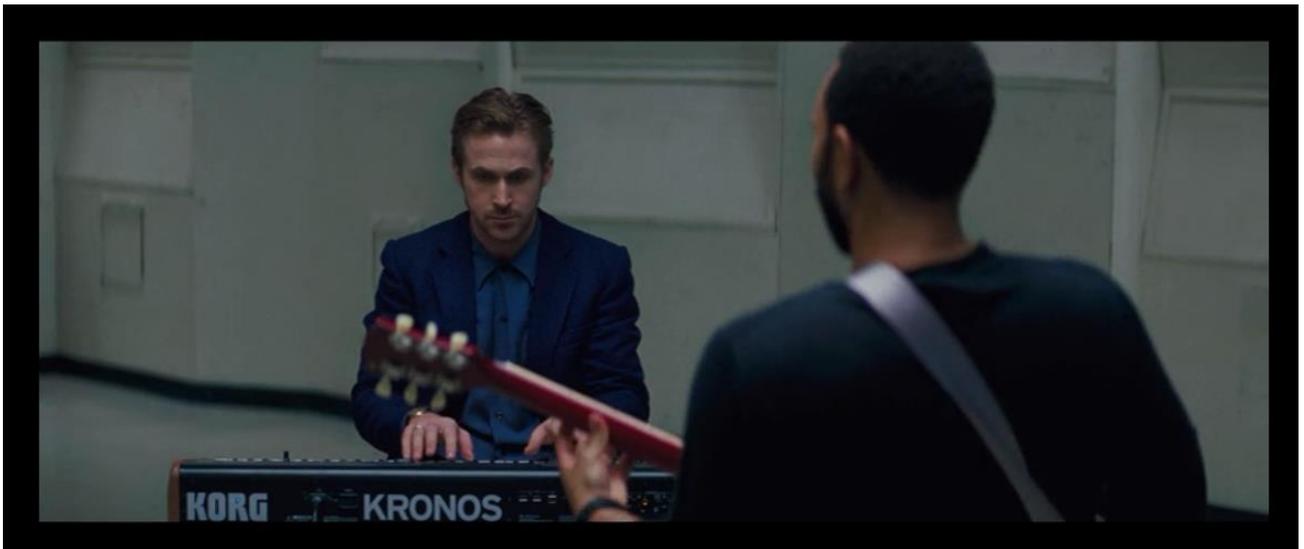


1:04:36 Mía le pregunta sobre el empleo que Keith le ofreció, y él se limita a decir que no aceptará ese trabajo.

1:05:05 Sebastian en el cuarto, se arregla. Mía (fuera de cámara) habla por teléfono con sus padres. Ella habla sobre su obra y después sobre Sebastian y el club de jazz que quiere abrir. Sebastian escucha que ella habla con discreción sobre los problemas económicos que tienen.

1:05:57 Sebastian entra a una sala de ensayo con Keith, pues aceptó su trabajo. Keith le habla sobre la paga que es muy buena, posteriormente comienzan a tocar jazz.

1:07:03 Durante el transcurso de la canción, Keith enciende un aparato de beats electrónicos, cambiando el giro del género a algo más moderno. Sebastian deja de tocar, algo confundido, pero se acopla.



1:07:27 Keith platica con Sebastian, acepta que el género es diferente pero que es una forma de traer el jazz a la vanguardia y a las nuevas generaciones. Habla sobre ser un revolucionario y que el jazz es sobre el futuro.



1:08:20 Mientras conversan, suena *City Of Stars*.

1:08:22 Mía entra al departamento, oye a Sebastian tocar *City Of Stars*, sonríe y se acerca.

1:08:56 Sebastian comienza a cantar, Mía lo observa parada. *Dolly in* hacia ella, quien sonríe enamorada, pues sabe que la canción es sobre ella.

1:09:23 Mía se une al dueto y canta sobre los sueños. Ella camina hacia el piano, canta y ríe, se sienta junto a Sebastian mientras él toca y cantan a dueto, se miran y sonríen.

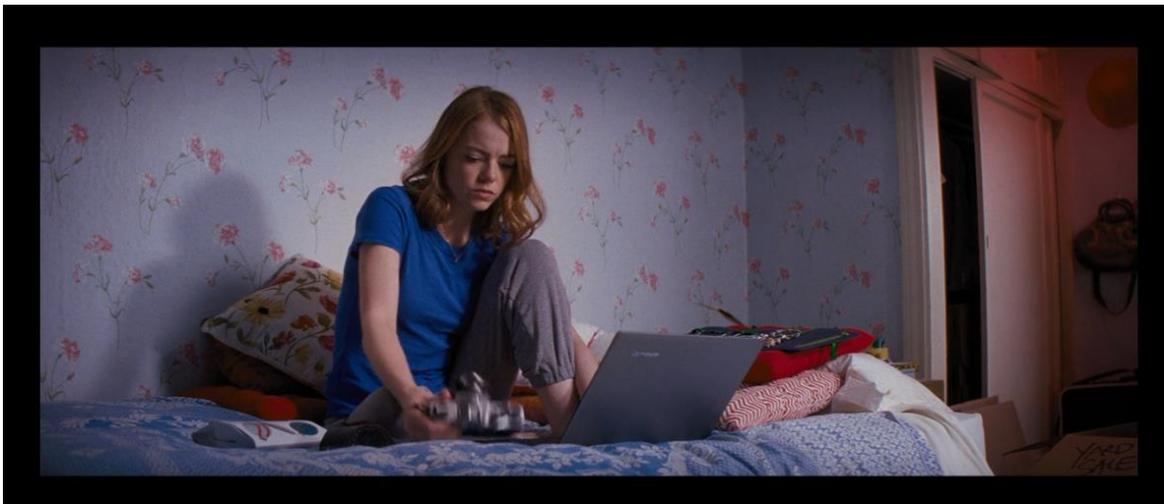


1:10:42 Cambio de escena: El tema se escucha en cuerdas. Vemos una secuencia de situaciones acompañadas por la pieza:

Sebastian firma un contrato, Mía renuncia a la cafetería y continúa escribiendo su guión, Sebastian se compra ropa, Mía baila y prepara el teatro donde estará su obra.

Sebastian se alista para su primer concierto, suena *City Of Stars* en maderas, Mía prepara el cartel de su obra, Sebastian y *The Messengers* tienen una entrevista, Mía maneja su auto y ve que el cine donde se citó con Sebastian la primera vez está cerrado permanentemente.

1:11:40 Se cierra el tema en una tesitura aguda y continúa la siguiente escena: Mía en el departamento arreglando detalles sobre su obra, va a la cama y revisa su celular (suena un piano nostálgico), ella se cansa de esperar y se duerme.



1:12:09 Entra Sebastian, el piano sigue sonando citando la idea principal del tema anterior. El sonido cambia de nostálgico a esperanzador. Sebastian camina por el departamento y ve todo el trabajo que Mía realizó esa noche, se acuesta en la cama con ropa.

1:12:25 Mía en la mañana siguiente toma café, Sebastian duerme mientras vuelve a sonar el tema en piano.

1:12:29 Se vuelve a escuchar la voz de Sebastian cantando y la imagen se difumina al momento anterior, en el cual Sebastian y Mía cantaban a dueto alegremente. Se miran sonrientes y la pieza termina.

A continuación analizaremos un fragmento esencial de la pieza más importante de la película, pues es citada muchas veces como el tema de los enamorados.⁴⁷

City Of Stars
From La La Land

Music by Justin Hurwitz

Moderato
Swing

Piano

Pno.

Pno.

Lo primero que destaca al tema de *City Of Stars* es el arpeggio con el que inicia, teniendo la tonalidad de F Mayor, rompe con la tendencia que había de tocar en la tonalidad de Eb. El arpeggio inicial es un acorde de G menor: G, Bb, D y G (8va), diatónico a la tonalidad, sin embargo nos engaña pues se utiliza de forma modal: G dórico por lo cual nunca nos representa la tonalidad original.

⁴⁷ Partitura tomada de Sheetmusic-free.com

La intención de manejar esta pieza en el modo dórico⁴⁸ no es otra que dar un sonido de nostalgia o melancolía, pues si se tratara de un modo mayor, la intención sería la opuesta, ya que el modo dórico no es específicamente muy triste o muy oscuro, suena como algo más sutil.

Se destaca que es un modo dórico por la forma en la que el compositor usa la armonía en arpeggios: va de reafirmar varios compases de G menor a pasar un compás en C y otros dos en D mayor, siendo D la dominante de G menor para hacer la cadencia perfecta y suave (sin tensión) para regresar al G menor y repetir.

La progresión armónica es sencilla y memorable, el espectador se siente muy cómodo escuchándola pues al ser triadas no necesita una mayor comprensión musical. Por otra parte, viene la indicación de usar swing, en un tempo medio, ni rápido ni lento, haciendo un suave movimiento que es fácil de sentir.

En cuanto a la melodía sólo se analizará el fragmento más esencial, pues esta pieza musical requiere un trabajo minucioso que sale de los límites de este trabajo de investigación.

Bajo el arpeggio de G menor, la melodía hace un G, A, Bb y D, quedándose en esa última nota: Es un arpeggio completamente tonal, solo incluye una nota de paso (A) que queda en tiempo débil, por lo cual no genera ningún sobresalto. Es una melodía sumamente fácil y memorable, tanto cantada como silbada, y, en conjunto con la armonía (que entra antes para anunciarla), nos remite inmediatamente a la pieza.

En el siguiente compás, bajo el acorde de C, tenemos un primer tiempo en silencio y después puros octavos con las notas E, F, D, E, C, D. Otra melodía diatónica y fácil de recordar por la reiteración de notas y la inmediatez entre una y otra. Al no haber saltos muy grandes también es fácil de cantar o de silbar.

⁴⁸ El modo dórico se refiere a uno de los modos griegos, donde se usa la escala mayor, partiendo y dándole énfasis al segundo grado de la misma, dándole un sonido e interpretación diferentes.

La última parte de la frase es en el acorde de D mayor, donde únicamente hay una nota de A que dura cuatro tiempos. La fórmula armónica/melódica descrita se repite en la siguiente frase casi exactamente igual, con una pequeña diferencia: un retraso en la nota A del compás D. Esto se hace en los compases de Gmi y C, con la finalidad de hacer un pequeño sobresalto para mantener la atención sin variar demasiado.

Recordando que esta pieza fue la ganadora a mejor composición original en los premios Óscar, vale la pena mencionar que la sencillez de la melodía, combinada con una correcta aplicación armónica y un swing agradable (hasta para los que no conocen de jazz), fueron la fórmula precisa para su éxito.

Es importante destacar también que el tema de *City Of Stars* es citado con múltiples variantes en varias escenas, algunas siendo tan discretas que aparentemente pasan desapercibidas, sin embargo es la intención del director o del compositor hacerla presente siempre que aparece un momento de tensión romántica entre los protagonistas. La letra también juega un factor importante pues habla de la ciudad de las estrellas, siendo Los Ángeles de lo que se trata y donde sucede toda la historia y tocando temas como los sueños y el amor.

Regresando al análisis:

1:12:55 Ruidos de una multitud emocionada anticipan el cambio de escena, la imagen se vuelve negra.

1:13:01 Suena un piano, la luz lo ilumina. Vemos a Sebastian en el escenario, hace una interpretación y sonríe al ver a Mía.

1:13:19 Entra la voz de Keith, canta y Sebastian lo acompaña.

1:13:45 Se encienden las luces, un gran letrero con el nombre de la banda ilumina el recinto y aparece toda la agrupación. El ritmo pasa de ser jazz a ser algo más al estilo pop. Mía se sorprende al escuchar el cambio y mira a Sebastian quien ahora se encuentra detrás de tres teclados distintos.

Mía disfruta del espectáculo, hay trompetas, coristas y una gran fusión de géneros. Sebastian sonrío y la gente se emociona.

1:14:54 El espectáculo se magnifica cuando entran los bailarines, Mía sigue confundida y comienza a incomodarse.



1:15:13 Sebastian toca un teclado electrónico muy aparatoso.

1:15:34 La multitud sumamente emocionada comienza a irse al frente y Mía se ve desplazada hacia atrás.

1:15:44 Sebastian pasa al piano, Mía se queda atrás, el público corea mientras Sebastian improvisa.

1:15:59 Termina la canción, Sebastian se levanta y sonrío, busca a Mía con la mirada, sin éxito.

1:16:07 Trancisión: una pantalla negra y unas letras blancas anuncian el otoño.

Mía con rostro de seriedad, en un café redacta un e-mail invitando a muchas personas a su obra.

1:16:30 Mía camina por la calle en la noche, llama a Sebastian sin éxito y le deja un mensaje de voz diciéndole que no sabe dónde está y que lo extraña.



Mía percibe que hay música en su departamento mientras se acerca al mismo.

1:17:15 Abre la puerta, escucha jazz y ve que la cena está en la mesa.

1:17:25 Sebastian pasa y se asusta al verla, ambos sonrían.

1:17:44 Plano detalle de una tornamesa sonando un disco de vinil, se aprecia que es el tema *City Of Stars* en un arreglo distinto pues es al estilo de *fast swing*.

Los enamorados conversan y cenan mientras hablan sobre sus proyectos. Mía le dice que tiene miedo de presentar su obra. Sebastian le dice que vaya con él en su gira pero ella le dice que debe quedarse por sus ensayos, Sebastian se desanima y asegura que tendrán que verse cuando tengan tiempo disponible, pues él le dice que tendrá muchas giras. Mía se desanima también.



1:19:45 Ella le pregunta si se quedará con esa banda a largo plazo, pues ella no sabía que la banda sería tan importante.

Él la interrumpe cuestionando si ella creía que él podía ser exitoso, comienzan a discutir.

1:20:27 Ella contesta preguntando si a él le gusta la música que toca. Sebastian se incomoda y le dice que no sabe y que eso no importa y le pregunta si a ella le gusta, ella sonríe y le dice que sí. Él dice que entró a esa banda por ella, porque pensaba que ella quería que él tuviera un trabajo estable.

Continúan discutiendo, ella le reclama sobre por qué no ha abierto el club de jazz si ya tiene estabilidad económica.

1:22:07 Él le dice que es hora de madurar y que la banda es a lo que se va a dedicar, a lo que ella le recuerda que él tenía un sueño. Continúan discutiendo sobre si su arte le va a gustar a otras personas, Mía le menciona que antes a él no le importaba la aprobación de otros.

1:22:37 Él dice que ella no tiene nada que decir si es actriz (dando a entender que ella necesita de la aprobación de los demás) La música se para y ella solo sonríe incómoda, luce con ganas de llorar.

Hay silencio. Sebastian dice que tal vez a ella le gustaba porque él era un perdedor. Mía comienza a llorar.

1:23:18 Plano detalle de la tornamesa con el disco de vinil que ha dejado de sonar, solo hay estática, lo que provoca un silencio incómodo.

1:23:32 Suena una alarma, Sebastian se levanta, abre el horno y ve que su cena se ha quemado. Mía se levanta y sale de la casa bastante triste.

1:24:13 Pantalla negra, se mantiene el sonido de la alarma.

Es importante destacar que el arreglo de *City Of Stars* para esta escena es un *fast swing*, al ser un tempo rápido y en un estilo *be-bop*, se corresponde con lo que está sucediendo en la pantalla, pues los personajes se aceleran en el calor de la discusión. Cuando acaba la música, la discusión también y un ruido externo interrumpe el silencio incómodo.

1:24:15 Plano general, Mía llega al teatro cargando sus cosas. Vemos el promocional de su obra la cual será esa noche como única función.

1:24:23 Mía en el teatro con las luces apagadas, luce nerviosa.

1:24:35 Plano detalle de un teclado. Sebastian se alista para irse y se despide de los músicos. Keith lo detiene para recordarle que hay una sesión de fotos esa noche. Sebastian se preocupa.



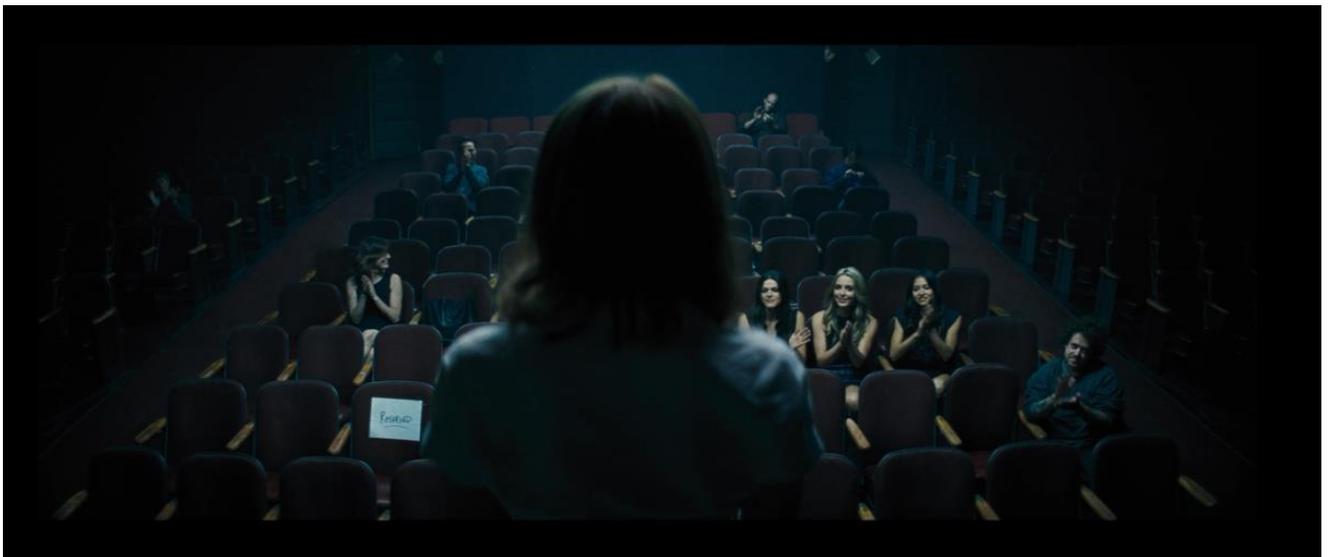
1:25:13 Sebastian fuera del estudio esperando la sesión de fotos, mira su reloj, luce nervioso.

1:25:28 Mía detrás del escenario, bajo una luz roja. Se prepara y sale al escenario.

1:26:04 La sesión de fotos de la banda transcurre algo agitada, los músicos interpretan las piezas mientras los fotografían.

1:27:03 El fotógrafo le pide a Sebastian que toque algo para fotografiarlo, por lo que Sebastian comienza a tocar las notas de *Epilogue*. Luce preocupado.

1:27:36 Mía alista el escenario, luce triste. Se encienden las luces y se evidencia la nula asistencia. Hay aplausos, sus amigas están ahí pero Sebastian no ha llegado.



1:28:04 Mía se sienta detrás del escenario, desanimada. Escucha voces diciendo que su obra está muy aburrida y un hombre critica su guión. Unas notas musicales acompañan su tristeza.

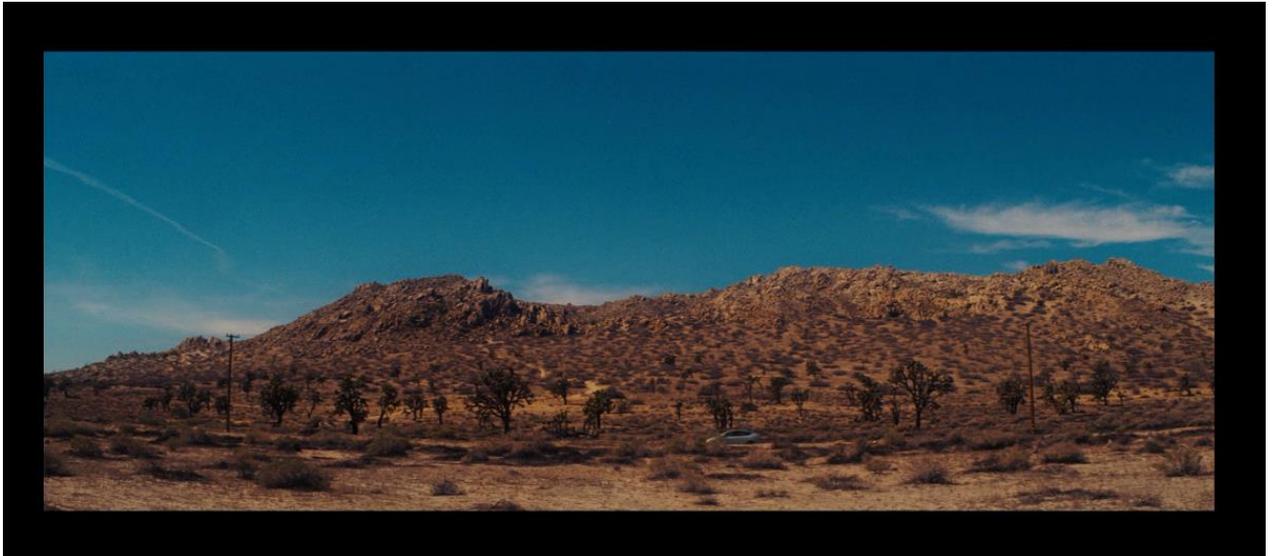
1:28:33 El auto de Sebastian a toda velocidad, el baja corriendo. Sigue sonando el piano nostálgico. Toca fuertemente la ventana del teatro y le grita a Mía.

1:28:56 Sebastian la ve salir, suena *Epilogue* en notas muy agudas.

Sebastian se disculpa con Mía por no haber alcanzado a llegar a su obra, ella le dice que eso no la ayuda, pues que todo ha salido mal, también le dice que se acabó su relación y su carrera como actriz pues nadie se presentó y no puede pagarle al teatro. Entre llanto le dice que se irá a casa con sus padres durante un tiempo.

1:29:58 Mía se va en su auto, Sebastian se queda solo frente al teatro mientras suena la música.

1:30:19 Mía conduce por la ciudad, suenan las notas de *Someone In The Crowd* mientras ella sale de la ciudad y maneja hasta el desierto.



1:30:36 Mía llega a su casa y abraza a sus padres, entra en su antigua habitación llena de objetos teatrales que representan su sueño. Sigue sonando un piano al fondo, que nos acompaña durante el momento triste por el que ella está pasando.

1:30:58 Nos situamos en la boda de un amigo de Sebastian llamado Harry. Los recién casados se abrazan y bailan con las notas que suenan. La cámara gira para mostrarnos el lugar y a los asistentes, después vemos que Sebastian es quien está tocando el piano, (entonces la música se vuelve de pantalla y no de foso).



Él toca, con nostalgia, suspira, un sonido melancólico sale de sus dedos, a través del piano. Todos le aplauden y el agradece. La imagen se oscurece.

1:31:47 Pantalla negra, suena un teléfono.

1:31:53 Sebastian acostado en la cama atiende el teléfono. Es una mujer que intenta contactar a Mía y es una productor. Al principio, él niega tener contacto con ella, al decirle que Mía ya no vive ahí, sin embargo al notar que es importante atiende la llamada y se levanta para tomar la información.

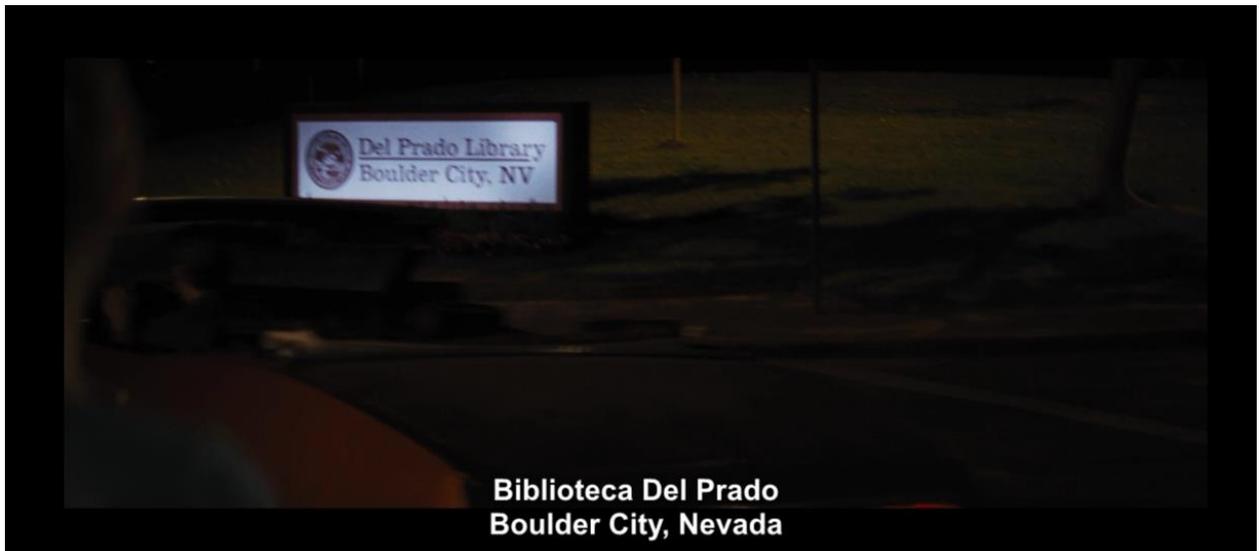
1:32:28 Mía y su padre cenan tranquilamente. Se oye un claxon afuera de la casa y Mía inmediatamente lo reconoce, se levanta sorprendida y mira a Sebastian y a un vecino que le reclama por su escándalo a través de su ventana. Él continúa sonando su bocina hasta que ve a Mía asomarse.

1:32:56 Conversan en el auto de Sebastian, ella le pregunta por qué fue a buscarla hasta allá y él le da la noticia de la audición donde la esperan, pues una mujer vio su obra y quedó encantada.

Mía lo mira triste y le dice que no irá porque está cansada de lo mismo y que no es una buena actriz, que está a tiempo de estudiar otra cosa; igualmente le recuerda la discusión que tuvieron donde él le dijo que cambiaba sus sueños cuando maduraba.

Sebastian dice que ella si es buena y que la recogerá a las 8 am del día siguiente para llevarla a su audición y sube a su auto.

1:35:02 Sebastian está a punto de irse, Mía le pregunta cómo lo encontró, él responde que ella le dijo tiempo atrás que vivía frente a una biblioteca. Él arranca dejando ver el letrero de la biblioteca y Mía regresa a su casa.



Hay una transición de tiempo en una toma fija, donde vemos que amanece.

Sebastian llega en su auto y mira su reloj, pasan de las ocho por escasos minutos. Arranca decepcionado cuando aparece Mía, quien no alcanza a abrir la puerta. Él se frena y ella le dice que fue por café y demoró unos minutos.

1:36:01 En la audición, ambos se encuentran sentados en la sala de espera, la secretaria le da entrada a Mía y Sebastian se queda esperándola.

Mía entra al lugar de la audición donde un hombre y una mujer la saludan. La mujer le dice que la película se grabará en París y que crearán al personaje a partir de la actriz, ella los mira y sonrío. Ellos le piden que les cuente una historia y que comience cuando esté lista. Mía se queda en silencio.



1:37:10 Mía comienza a contar su historia improvisada, ellos la miran sonrientes.



1:37:40 Mía comienza a cantar, las luces se apagan y entra un piano para acompañarla. Suena *The Fools Who Dream*.

1:38:46 Entran cuerdas, la música sube poco a poco de intensidad hasta llegar a un clímax sonoro mientras la cámara gira alrededor de Mía y el piano juguetea con las notas. Las cuerdas siguen subiendo mientras ella sigue cantando sobre su historia.

1:40:25 La música comienza a bajar de intensidad, la cámara se aleja para volver al plano general y regresar a la habitación donde se realiza la audición. El piano queda nuevamente acompañando a la voz, sin otros instrumentos.

1:40:56 Las luces se encienden, Mía termina de cantar y hay silencio, pues su interpretación ha sido magnífica.

A continuación se hará un breve análisis de éste tema⁴⁹:

The image displays a musical score for the song "City of Stars" from the film *Inception*. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Here's to the ones who dream," and the piano accompaniment features a simple harmonic structure. The second system continues the vocal line with the lyrics "fool - ish as they may seem." and the piano accompaniment. Chord symbols are provided above the vocal line: C/E, Gm7, C7, Dm(add2), Dm, Gm7, C7, Fmaj7, and F6. The piano accompaniment is written in a style that supports the vocal melody with a steady, rhythmic accompaniment.

Este tema es sumamente dramático. La intensidad que se va agregando mientras crece la instrumentación es fundamental para acompañar los sentimientos de Mía. Al convertirse en un arreglo grande, es importante que la melodía no esté muy complicada, pues se convertiría en algo muy complicado de digerir para el público.

Tomaremos la armonía desde el inicio de la frase melódica: Teniendo una tonalidad de F mayor, damos continuidad a lo mostrado en *City Of Stars*. Los

⁴⁹ Sheetmusic-free.com

acordes son: Gm7, C7, Dm(add9) y Dm. La segunda frase se compone de Gm, C7, F7 y F6.

La primera frase nos presenta el modo dórico de nuevo al utilizar como acorde de apertura un G menor, quizá el compositor buscó dar continuación a tema anterior, pues nos presenta una armonía algo parecida, pero un poco más compleja al utilizar acordes más grandes (a cuatro partes), con séptimas. De Gm7 vamos a un C7 (cadencia perfecta), que es un acorde dominante y tenso y haciendo un enlace armónico, continuamos con una resolución deceptiva a un Dm(add9) (que es un acorde algo ambiguo al retirar la 3ra), por lo cual no nos da cualidad de mayor o menor ni mucho menos de cierre, pero que agrega tensión (al romper con la idea del sonido esperado), misma tensión que resuelve llegando al Dmi.

Antecedidos por el Dm, comenzamos nuevamente con Gm, lo que indica que la armonía sigue siendo modal al haber hecho una cadencia perfecta. Repetimos el C7 pero esta vez sí resolvemos al acorde esperado: Fmaj7, para “aterrizarnos” dentro de la tonalidad original. El F6 tiene la misma función, solo es un acorde más suave al quitar la tensión de la séptima mayor.

En la parte melódica encontramos algo mas sencillo: Entrando en acorde de Gm hay una negra tocando un Bb, luego una negra con puntillo tocando un D y finalmente un octavo tocando un Bb en una octava más alta, usando únicamente notas del acorde. En el siguiente compás hay una negra con un E, luego un silencio y una negra en C (nuevamente usa solo notas del acorde), cerramos la frase melódica en el siguiente compás con un A (siendo otra nota del acorde) que dura los cuatro tiempos. Toda la melodía se maneja dentro de los acordes que van sucediendo en el momento.

En la siguiente frase las notas se repiten exactamente igual, con ligeras variaciones rítmicas para darle dinamismo a la melodía y no mantenerla idéntica. Todas las notas utilizadas son afines a los acordes utilizados y son parte de los mismos, por lo cual no hay utilización de notas ajenas o tensiones que sobresalten al oído.

Retomando lo descrito anteriormente, esta melodía es sencilla y penetrante, debe ser intensa y apoyarse en la dinámica y en la instrumentación para darle fuerza y entrar en el espectador, pero busca ser fluida y dulce, evitando el uso de notas ajenas a los acordes o a la tonalidad.

Regresando al análisis visual:

1:41:05 Pantalla oscura, sonido de pájaros. Sebastian y Mía sentados en una banca se miran, la ciudad se ve al fondo. Él le pregunta cuando sabrá si quedó en el papel, ella está pesimista después de todas sus malas experiencias.

Mía cuestiona a Sebastian su situación como pareja, él contesta que no sabe lo que va a pasar.

1:41:51 Sebastian dice que cuando ella obtenga el papel, tendrá que darlo todo por su sueño y que él deberá quedarse en Estados Unidos. También le dice que en Paris hay buen jazz para disfrutar, ahora que ella lo sabe apreciar. Mía sonrío.

1:42:40 Sebastian le dice que solo podrán esperar y ver qué sucede.

1:42:44 Entra música: cuerdas y maderas. Parece que Mía va a llorar y le dice que siempre lo va a amar y él contesta que también la amará siempre.



1:43:05 Sebastian dice que hay una linda vista (suena el tema *A Lovely Night*), ella contesta que ha visto mejores (refiriéndose a la que experimentaron la primera vez

que platicaron en el anochecer) y ambos sonríen, pues de alguna manera saben que será su despedida.

1:43:18 Se cambia la toma, los vemos de espaldas frente al planetario (también esto actúa como un recordatorio visual de todo lo que vivieron juntos y ahora está terminando).

1:43:23 Transición de escena: Vemos un cielo azul y una palmera. Aparecen las letras que indican que estamos en invierno, a continuación otras letras que dicen: “cinco años después”. Las palmeras se mueven, mostrándonos que son parte de una escenografía y ubicándonos en unos estudios cinematográficos.



1:43:48 Un auto negro se estaciona, plano detalle del pie con tacones bajando del auto. *Tilt up*, una mujer pelirroja vista desde la espalda.

1:44:00 La mujer abre la puerta y entra en la cafetería donde solía trabajar Mía. Suena jazz de música de fondo mientras ella camina hacia la barra. La cajera la mira de la misma forma que Mía miraba a las actrices años atrás. La mujer pide dos lattes y el gerente se los entrega inmediatamente diciendo que son cortesía de la casa, ella agradece y dice que los pagará y deja una buena propina.

1:44:22 La mujer voltea y se hace saber al público que se trata de Mía. Ella se coloca unos lentes y sale del café, camina hacia un carrito de golf que ya la espera

y suena un piano. (Esta escena es una representación de lo que vivió Mía años atrás, ahora desde el punto de vista de la gran actriz en la que se ha convertido).

1:44:34 Plano detalle de piano y manos, se abre la toma y vemos a Sebastian tocando en un lugar vacío. Una voz lo interrumpe diciéndole que el piano suena muy bien, él voltea y platica con el hombre mientras se acerca a la barra y firma un papel. Se despiden diciendo que se verán en la noche.

1:45:03 El auto negro de Mía avanza por la calle y entra a una cochera.

1:45:11 Mía entra a una casa y se quita los tacones y la bolsa, sonrío y saluda a un hombre que aparece de espaldas (no es Sebastian) Mía lo besa.

1:45:33 Mía corre a saludar a una niña, se sienta a jugar con ella, es su hija.



1:45:46 Sebastian entra a su casa, mucho más ordenada y amplia que donde solía vivir.

1:45:52 Plano detalle, Sebastian prepara su comida mientras suena jazz de fondo.

1:46:01 Ve una foto de su amigo Harry, quien se casó años atrás y quien ya tiene un hijo.

1:46:02 Sigue sonando jazz, pero cambiamos de escena: Sebastian estaciona en su coche (el mismo que antes) y camina por la calle de noche, pasa a un lado de un espectacular donde sale el rostro de Mía y camina hasta entrar a un club.



1:46:27 Mía dentro de la casa le avisa a la niñera que ya está por irse y que cuide de su hija, sale con su esposo.

1:46:45 Gran plano de la ciudad por la noche, en el tráfico.

1:46:48 Mía y su esposo en el auto preocupados porque no llegarán a su compromiso por causa del tráfico.

Ella le dice que odia el tráfico de esa ciudad y le pide que salga de la vía para ir a cenar en otro lugar, él se desvía.

1:47:25 Mía con su esposo caminando por la calle tomados del brazo, suena jazz. Están a punto de subirse al auto cuando a ella le llama la atención un sonido y se acerca a la entrada de un club, mismo que se ve concurrido. Su esposo le pregunta si quiere entrar, ella accede y sonríe. Entran al lugar y bajan por unas escaleras.

1:48:03 Mía se detiene al ver su propio logo que le hizo a Sebastian tiempo atrás (1:03:37), hay un plano detalle del mismo.



Su esposo sonríe y se acerca diciéndole que ese lugar es incre ible. Ella voltea algo incómoda y entra a donde est  tocando la banda, se queda parada y procede a caminar lentamente por el lugar, reconoce algunos objetos que pertenecen a Sebastian.

La cámara nos pasea por el lugar, vemos que est  muy concurrido mientras ellos eligen un asiento. El hombre le da una bebida a Mía mientras ella se sienta y mira al frente, preocupada.



1:49:09 La pieza que se escuchaba termina, todos aplauden y Sebastian sube al escenario, presenta a los músicos, incluso al pianista que tocaba.

1:49:34 Sebastian sonríe al darse cuenta de que Mía est a en el lugar y la mira.

1:49:37 Mía lo mira con un rostro de confusión.

1:49:43 Sebastian le da la bienvenida a la audiencia al club y toma su lugar en el piano.

1:49:56 Mía continúa con su rostro de confusión, como si no supiera qu e decir o qu e pensar.



1:50:00 Sebastian sentado en el piano en silencio se prepara para tocar y suspira.

1:50:13 Comienza a tocar la melodía de *Epilogue* y Mía pone un rostro de tristeza. Los músicos se limitan a mirarlo mientras el continúa con su interpretación. Las luces se apagan y un solo haz lo ilumina a él.



1:50:51 La cámara ahora se acerca a Mía y se oscurece de la misma forma para alumbrarla sólo a ella mientras sigue sonando *Epilogue* a piano solo.

1:51:13 Sebastian hace una interpretación rápida para cerrar la frase musical y se levanta abruptamente. Esta escena continúa con un efecto de transición de tiempo al pasado, pero de fantasía, algo que nunca sucedió: El lugar y tiempo cambiaron y volvimos un año atrás, donde él acababa de perder su empleo en un restaurante (25:00), Mía lo mira y sonrío, como hizo la vez anterior.

1:51:22 Volvemos a ver la escena donde despiden a Sebastian por improvisar, Sebastian y Mía se miran nuevamente, ella se acerca para decirle que la pieza le gustó mucho de la misma forma que en la escena anterior, sólo que en vez de ignorarla tajantemente, Sebastian responde con un beso.

1:51:39 El beso detona la pieza *Epilogue* en un tempo más rápido y en cuerdas. La cámara gira alrededor de ellos mientras se besan.



1:51:44 El vals que escuchábamos se convierte rápidamente en un mambo. Una pareja que se encuentra sentada en el lugar comienza a chasquear, otra mesa le sigue y así se contagia todo el restaurante. Sebastian se sorprende y Mía sonrío.

1:51:56 Sebastian le da la mano a Mía y comienzan a bailar, corren a la salida pero el jefe de Sebastian se pone en la puerta, serio. Después sonrío y se aparta de la puerta para que salgan.

1:52:05 Sebastian y Mía entran corriendo a una casa, nuevamente hay un salto entre lugar y tiempo.

1:52:12 Sebastian y Mía en el club donde salieron por primera vez. Se repite la escena donde llega Keith (1:02:23), pero Sebastian lo rechaza inmediatamente.

1:52:20 Vemos el escenario de la obra de Mía. Ella sonrío y se encienden las luces y vemos el teatro lleno, en contraste a la escena pasada (1:27:36), todos aplauden y Sebastian grita energéticamente.

Sigue sonando el mambo con trompetas, muy alegre.

1:52:36 *Dolly In* a la ventana del escenario, donde Sebastian celebra y Mía corre hacia él, quien la carga de felicidad.

1:52:41 La cámara gira bruscamente, los dos enamorados corren tomados de la mano hacia una sala completamente blanca que tiene un letrero que dice *Sala de Artistas*.



1:52:46 La instrumentación baja, suenan sólo maderas que citan el tema de *Someone In The Crowd*. Sebastian y Mía se/856 quedan parados viendo el letrero, luego se pasean por la habitación blanca con edificios que parecieran ser pinturas inconclusas.

1:52:58 La música va en aumento, entra una batería y un bajo, la habitación blanca se transforma al ritmo de la música en una calle completamente concurrida con bailarines y con estrellas en el piso.

1:53:15 Los enamorados quedan en medio de la escenografía que se acaba de crear. La música tiene un clímax y ellos empiezan a caminar.

1:53:21 Una mujer aparece y toma a mía de la mano, la instrumentación se cierra abruptamente con un platillo.

1:53:25 La mujer los separa y suena una tenue melodía con cuerdas y maderas.

1:53:33 Cambio de lugar y tiempo: Fondo blanco, solo se ven siluetas. Sebastian espera sentado en una silla mientras en otro cuarto Mía audiciona frente a dos personas. Suena la melodía de *The Fools Who Dream* en violines. Los jueces se

levantan y aplauden, Mía sale del cuarto y besa a Sebastian, la pantalla se oscurece y las siluetas se iluminan para volverse personas.

1:53:50 El tema *The Fools Who Dream* se magnifica en un arreglo de cuerdas. Sebastian y Mía se besan y aparece un globo terráqueo y un avión, que evidencian que ambos se van a París.

1:54:02 París de noche, *zoom in* en un club de jazz.

1:54:08 Comienza a sonar una batería.

1:54:10 Plano detalle de Sebastian tocando el piano junto con un ensamble en un bar, la gente baila.



1:54:18 Mía es maquillada y se encuentra en una escenografía preparándose para filmar.

1:54:25 Vemos a Sebastian nuevamente tocando con el ensamble.

1:54:31 Las luces se oscurecen, vemos al trompetista tocando un solo, se oyen unas notas con mucho sentimiento. La cámara se acerca a él poco a poco y se acerca aún más a la campana de la trompeta.

1:55:03 El trompetista hace una nota larga y aguda, la cámara viaja lentamente a la campana de la trompeta y se mete en ella, la imagen se oscurece.

1:55:06 Se abre nuevamente la imagen, suena *Epilogue* en cuerdas, nuevamente hay otro clímax. Mía y Sebastian tomados de las manos en una escenografía en París. Vemos un reloj que nos muestra que el tiempo se ha detenido marcando las 12.

1:55:12 Caminan por el lugar, muñecos de personas colocados en todo el lugar. Entra un coro de voces.

1:55:19 Se detienen y Sebastian la toma de la cintura para bailar.

1:55:30 Bailan en la oscuridad, hay estrellas que son como luces en el suelo. El coro de voces se adueña de la música, cantan la melodía de *Epilogue*.

1:56:10 Clímax musical y visual mientras ellos bailan en la oscuridad.

1:56:12 Suena un arpa y una flauta que acaban con el clímax, la imagen se oscurece.

1:56:15 Ahora vemos una pantalla blanca y escuchamos un proyector.

1:56:18 Sebastian y Mía se sientan, suena *City Of Stars* en piano, comienza la proyección, en donde los vemos preparando su casa, después a Mía embarazada y a Sebastian besándola.

1:56:35 Seguimos en la proyección, vemos a Mía con su bebé y a Sebastian. Después vemos la fiesta de cumpleaños del bebé y seguimos escuchando *City Of Stars*. Después los vemos afuera de su casa, en una fuente, besándose y felices.

1:57:03 Vemos una escena similar a una pasada (1:46:27), donde otra niñera se encargará de cuidar al bebé de Mía y Sebastian, mientras ambos salen de su casa. La música empieza a bajar.

1:57:10 Sebastian y Mía en el auto, suena la melodía de *Epilogue* en piano, en una tesitura aguda.

Se repite otra escena (1:46:48), esta vez con Sebastian, quien se desvía del tráfico en su auto.

1:57:18 Sebastian y Mía caminan por la calle tomados de la mano y entran al club de jazz.

1:57:35 La cámara gira alrededor del club, todos los espectadores miran al pianista (que no es Sebastian), la cámara continúa girando y vemos a Sebastian y a Mía abrazados, se miran y se dan un beso mientras la melodía se apaga, mostrando esta realidad alternativa y su hermoso desenlace.



1:58:06 Volvemos a la cruda realidad, al presente, a lo tangible: vemos un plano detalle de la mano de Sebastian tocando una última nota, la cámara sube hasta su rostro.

1:58:16 Todos aplauden menos Mía, quien sólo se queda observando. Su esposo le pregunta si quiere quedarse y ella dice que no. Ambos se levantan y Sebastian los mira mientras salen del club. Antes de salir, Mía se detiene, suspira y voltea.

1:59:03 Sebastian con la mirada hacia abajo voltea hacia arriba y la mira, ambos se miran por unos segundos.

1:59:14 Él le muestra una pequeña sonrisa, suena *Epilogue* en flautas, ella le regresa la misma sonrisa pero melancólica.



1:59:22 El asiente con la cabeza, Mía sonrío más, sigue sonando el tema. Ella voltea y se va. Sebastian se queda viendo un segundo a donde ella estaba y después voltea a su piano. Suena un arpa, Sebastian voltea hacia arriba consciente de su presente y asiente con la cabeza, comienza a contar, se ve que comienza a tocar pero la música no coincide con la imagen.



La imagen poco a poco se oscurece, *Epilogue* sigue sonando, pantalla negra.

1:59:45 Letras que dicen *The End* anuncian el fin del relato.

1:59:50 La pantalla se oscurece.

1:59:55 La música se acaba por completo: comienzan los créditos con la melodía de *Someone In The Crowd*.

A continuación, procederemos a analizar *Epilogue* desde su versión más simple:⁵⁰

EPILOGUE
from LA LA LAND

Music by
JUSTIN HURWITZ

Slowly, very freely
N.C.
p

Pedal ad lib.

A Bm7 E A

gradual accel.

Moderately, expressively

Bm7 E7sus E A Dmaj7 D6

Bm E7sus E A A+ A6

Detailed description: The image shows a piano score for the piece 'Epilogue' from the movie 'La La Land'. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Slowly, very freely' and 'N.C.' (No Chords), with a piano dynamic 'p' and a 'Pedal ad lib.' instruction. The second system is marked 'gradual accel.' and features chords A, Bm7, E, and A. The third system is marked 'Moderately, expressively' and features chords Bm7, E7sus, E, A, Dmaj7, and D6. The fourth system features chords Bm, E7sus, E, A, A+, and A6. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

Es complicado proponer un análisis simple de esta pieza, pues es la más utilizada en distintas variaciones durante toda la película. Realmente el tema es corto pero complicado melódica y armónicamente y, al usarse en arreglos más complicados aumenta su complejidad.

Primero que nada, la partitura indica que debe ser tocado lento y “muy libre”, eso abre muchas ideas sobre interpretación, pero tomaremos en cuenta la que vemos en esta última escena: Sebastian la toca en un ritmo lento y sin

⁵⁰ Sheetmusic-free.com

respetar los valores rítmicos tal cual están expresados en la partitura. Él le da la interpretación según sus sentimientos, musicalmente a esto se le llama *rubato*.

El tempo inestable de la pieza le da una sensación de constante dinamismo y sorpresa, no tenemos una idea exacta de cuándo y qué va a cambiar a pesar de que hemos escuchado la composición en varios momentos de la película. Hay que destacar que en todos los momentos donde aparece como protagonista (en el restaurante, en la sesión de fotos y en el club) es tocada libremente y sujeta a lo que ocurre con Sebastian en el momento por lo cual los arreglos (en el restaurante y en el club) son diferentes y están sujetos a los requerimientos de la imagen.

La pieza está en A mayor, tonalidad con sostenidos, diferente a las tonalidades anteriores (recordando que se habla específicamente del arreglo de la última escena), pues las variaciones a lo largo de la película también pueden incluir variaciones en la tonalidad.

La melodía entra sola, en un tempo de 3/4, conocido muy bien por dar sensación de vals. Las notas de la primera frase melódica son C#, F#, G#, A, F#, D. Entran sin armonía y despacio, son nostálgicas y fáciles de recordar debido a la cercanía y repetición de las mismas, también considerando que el *rubato* genera una sensación diferente al espectador.

La siguiente frase es casi idéntica pero cierra con un C# en lugar de D. Esto le da tensión pues en este momento al existir únicamente melodía, todo recae en ella y cambia la nota esperada. Continuamos con otra frase de C#, F#, G#, A, F# pero aquí ya entra la armonía en una forma lenta y suave, con el acorde de A, posteriormente, sigue el acorde de Bm7 con la nota D, que en éste compás ya es sucedida por la nota B.

Sigue la frase, que ya cambia al entrar el acorde de E y resuelve en una cadencia perfecta (en A) haciendo una progresión típica del jazz: A, Bmi, E, A (I-ii-V- I). La melodía hace unas notas en octava: B, A, G#, A, G#, F#. El uso de octavas le da la sensación de fantasía. Al entrar en el acorde de E, hay un arpeggio

con notas de paso (A y F#) que entran en tiempos débiles y no causan mayor problema.

La frase melódica cierra en el acorde de A con la nota de C, sin embargo de ahí emerge una nueva voz, en el registro medio del piano que empieza también desde el C (central) y sube con E, F#, G#, A, esto con la finalidad de generar tensión y expectativa para la siguiente frase.

Continuando con la siguiente frase, la partitura nos indica que debemos subir un poco la velocidad y la expresividad. Esto lo apreciamos claramente en la película, pues Sebastian se interna cada vez más en el mundo de su propia música. La frase melódica es muy similar a la anterior, pues tenemos puros octavos de igual forma, pero con las notas una octava arriba: D, C#, B, C#, B, A y cerramos en el siguiente compás con F# y G#.

La armonía se prepara nuevamente para hacer cadencia en A mayor, pues nos presenta Bm7 (ii), seguido de E7(sus4) y E. La rítmica utilizada es la común que se usa en el estilo del vals. La relación entre melodía y armonía es muy similar a la frase anterior, utiliza notas del acorde con algunas notas de paso que entran en tiempos débiles sin hacer demasiado sobresalto.

Continuamos con el acorde de A, en el siguiente y último compás de la frase tenemos Dmaj7 y D6, en la melodía se repite la misma fórmula con las notas C#, B, A, B, A, G# y F#.

La siguiente frase comienza igual que la anterior, los dos compases son exactamente iguales. Los últimos dos son los que cambian siendo una progresión lineal ascendente con A, A+ y A6, esta progresión armónica da sensación de movimiento y con las dinámicas aplicadas aumenta la tensión y el dramatismo.

Melódicamente usa puras notas en cuartos que son C#, E, E# (+5, interesante tensión), luego notas dobles C y F#, continúa con la nota A y cierra con C# y su octava. Esta frase es una preparación, una elevación en tensión para lo que sigue, que en la imagen será correspondido con una acción fuerte

(1:50:51), aún no llegamos al clímax, pero poco a poco la pieza nos está encaminando al mismo.

Como ya fue mencionado, esta pieza es bastante complicada y requiere un análisis más elaborado para otros fines, sin embargo, para éste trabajo de investigación basta analizar hasta la frase ya mencionada para concluir que la pieza en esencia es sencilla y con una melodía muy fácil de recordar, lo que realmente le da tanto peso es el uso que se le da a esta composición.

Aunque la interpretación pueda llegar a complicarse, la importancia de esta pieza es que la melodía con sus dos variantes es muy fácil de recordar por el uso de tonos vecinos y pocos saltos. La armonía es fácil en su forma más esencial, haciendo cadencias típicas de jazz y la rítmica del acompañamiento es la clásica del vals, haciendo así una combinación entre lo tradicional y lo moderno, tal como es la personalidad del personaje de Sebastian.

Esta pieza se utiliza mucho en los momentos más dramáticos de la historia de Mía y Sebastian, así como *City Of Stars* era el tema romántico por excelencia, *Epilogue* es el dramatismo que envuelve a los dos personajes en la lucha de sus sueños y del amor que existe entre ellos, mismo que estará siempre presente aunque su relación haya terminado y se encuentren en diferentes continentes.

FIN



Capítulo 5:
La música como elemento significativo en
La La Land

En el análisis anterior hemos visto que la música juega un papel muy significativo en los acontecimientos del filme, pues aparece en situaciones específicas para reforzar ciertas conductas y pensamientos.

La música actúa como un elemento que no es completamente perceptible por el espectador. A pesar de que el sonido está ahí, frente a él, al no haber una fuente de donde provenga la música (o la misma normalización de la banda sonora) hacen que el espectador no sea completamente consciente de la existencia de la misma, por lo cual ésta actúa en un plano secundario, pero logra causar influencia en el espectador.

Del mismo modo, dentro del film, podemos hacer una división entre el sonido diegético y el extradiegético. Mientras el diegético se convierte en un sonido "interno", donde los personajes son conscientes de lo que se escucha en su entorno, el sonido extradiegético es aquel en el cual ellos no son conscientes de su existencia pero nosotros los espectadores, sí.

Dentro de este filme, se convierte en un sello y pasa a ser parte del hilo conductor, la conversión del sonido extradiegético a diegético. En varias ocasiones escuchamos música que creemos está fuera de la consciencia de los personajes, sin embargo, más adelante descubrimos que tiene una fuente dentro de la imagen, convirtiéndose en sonido diegético y a la vez música de pantalla.

Es importante destacar esta aparición discreta pero segura de la musicalización del cine, puesto a que esta situación y la esencia de la música en sí misma, le da un lugar más subjetivo dentro de la apreciación general de todos los elementos del cine, sin dejar de ser parte del lenguaje cinematográfico.

Lo interesante del estudio del microanálisis fílmico de estas escenas, es explicar cómo funciona este lenguaje de sentimientos y emociones llamado música. La suma de todos los elementos musicales completamente controlados y destinados para ciertos fines, hacen que las composiciones, aparentemente subjetivas, se encaminen hacia un objetivo específico mediante la utilización de ciertos recursos por parte del compositor.

A continuación tomaremos los datos teóricos del capítulo 3 y el microanálisis fílmico del capítulo 4 para alcanzar un análisis cualitativo del uso de la música dentro de la producción cinematográfica de *La La Land*.

5.1 Interpretación de resultados

1.- Sobre la invisibilidad del origen de la música: esta película hace un juego muy interesante en la alternancia entre las categorías de sonido diegético y extradiegético. En varias ocasiones, podemos escuchar música que aparentemente no tiene ningún lugar de origen, sin embargo descubrimos a los pocos instantes que la música sí tiene un origen visual, por lo que pasamos de un tipo al otro. Esto lo podemos observar en los minutos: 27:29 y 43:09.

No es muy común que en las películas modernas se dé una explicación del lugar de origen de la música y, en este caso, el director parece hacerlo más por generar una dinámica musical-visual que por explicar a la audiencia el origen del sonido.

2.- La música para cine debe ser discreta y entrar al espectador sin que él mismo se dé cuenta: a lo largo de toda la película, observamos que la música entra suavemente para insinuarnos algo, aunque no siempre alcanza un clímax, la sutil entrada de la misma genera un mar de emociones.

Este recurso lo observamos en el minuto 1:00, 06:37, 06:47, 08:53, 19:42, 31:40, 41:53, 46:15, 51:22, 1:03:37, 1:08:20 y 1:42:44. Es muy utilizado por el director para introducirnos la música suavemente y acompañar a la imagen sin que el espectador se dé cuenta y se refuerce el mensaje que se quiere transmitir.

3.- La música como portadora de emociones, pensamientos y estados de ánimo que la imagen no puede transmitir por sí misma: En esta producción cinematográfica, las piezas de *City Of Stars* y *Epilogue* juegan un papel muy importante pues son timoneles en un mar de sensaciones que los personajes experimentan.

En el minuto 1:17:44 vemos el plano detalle de una tornamesa que suena con el tema *City Of Stars* en un arreglo distinto pues un *fast swing*. Esto es

sumamente interesante pues la forma en la que se cita este tema a gran velocidad, coincide con el estado frenético que tienen los protagonistas: imaginando que se hubiera optado por un arreglo más lento, el espectador no podría contagiarse de igual forma de la tensión y ansiedad que involucran a los mismos, quienes terminan en una gran pelea que marcará por siempre el futuro de su relación.

En contraste, minutos antes, en el 1:10:42 escuchamos *City Of Stars* en cuerdas mientras vemos una secuencia de situaciones positivas, en las cuales los personajes van avanzando hacia sus sueños: Sebastian firma un contrato, Mía renuncia a la cafetería y continúa escribiendo su guión, etcétera.

En esta ocasión, el arreglo juega un papel muy importante en la sensación que da la pieza, siendo que el origen melódico es el mismo que en el ejemplo anteriormente citado.

Imaginando toda la secuencia de acciones de los dos personajes principales sin la presencia de esta canción (que funciona como una especie de himno de su amor) o con la elección de otra pieza, no tendría el mismo impacto, pues la pieza la que nos inyecta magia y esperanza y ya es reconocido inconscientemente por el espectador.

El caso de *Epilogue* es muy similar, pues esta pieza fue la que los unió y los separó, así que esta canción es muy dramática y permea en el espectador de una manera muy interesante, al ser también extradiegético el origen y el final de la historia...

En el minuto 50:59 Mía está en una cena aburrida, con Greg, cuando discretamente suena la melodía de *Epilogue*, ella mira a su alrededor y sonríe. Posteriormente la vemos salir corriendo hacia su encuentro con Sebastian mientras la música sube de intensidad, sin dejar de ser el tema ya citado.

En esta secuencia de acciones, el tema funciona muy bien para darnos a entender lo que está pensando Mía, que aunque no tengamos una referencia

visual, al escuchar las notas de *Epilogue*, se asimila que está tramando algo relacionado con Sebastian.

Otro aspecto que es importante destacar es que cuando ella sale corriendo de su cena con Greg, el tema “explota” y esto viene a la par de las emociones de Mía, pues cuando ella decide dejarse llevar por el amor que tiene por Sebastian, la música hace lo propio.

En párrafos anteriores se mencionó que *Epilogue* es indirectamente el origen y el final de la historia; esto se refiere a que fue esta pieza como elemento tangible dentro de la película, lo que ocasionó que los protagonistas se encontraran de una forma más directa que su primer acercamiento dentro de sus autos, y esto ocasionó un interés de Mía hacia Sebastian.

Este encuentro caótico entre ambos personajes en el restaurante da pauta a una conversación que se dará en otro encuentro, sin embargo, se plantea la posibilidad de que si no se hubieran encontrado por medio de esta composición, en su siguiente encuentro quizá no se hubieran hablado, pues no habría existido un interés de Mía hacia Sebastian, por eso la importancia de este tema como causante indirecto del inicio de su relación.

El fin de la relación amorosa entre los protagonistas es ocasionado también por *Epilogue*: Mía desconoce que en el bar al que entra con su esposo también está Sebastian. Cuando ella ve el logo que le diseñó a Sebastián años atrás para su club de jazz, comienza a ponerse nerviosa. Sus sospechas son confirmadas cuando ve sentado en el piano a quien fue alguna vez su amante. Posteriormente, al escuchar a Sebastian tocar el tema mencionado y pensar en cómo hubiera sido su vida juntos, ambos entienden que ese momento es solo suyo y representa el final de su romance.

4.- La utilidad narrativa de la música para cine: En el caso de esta película, considero importante mencionar unas pequeñas melodías que intervienen cuando hay una acción importante en escena. Estos pequeños sonidos funcionan como un

complemento para llamar la atención y hacer notar que lo que ocurre es importante, a continuación se citaran los ejemplos:

06:47 Una canción nueva suena de fondo mientras Mía sale corriendo de la cafetería. Unas cuerdas el tiempo lento acompañan sus apresurados pasos.

19:28 Sebastian y su hermana discuten, entra música con una melodía muy jazzística que ambienta la discusión.

38:50 Sebastian aparece en el mostrador, Mía sonrío al verlo, ellos conversan. Mía sale a su descanso, hay música muy suave de fondo (cuerdas y maderas), se encuentra nuevamente con Sebastian.

49:00 Mía sale muy molesta de su audición y se quita la chamarra, al ir en su auto pasa frente al cine donde tendrá su cita con Sebastian. En ese momento unas notas musicales en un vibráfono acompañan la sonrisa que ella hace mientras conduce.

Estos pequeños motivos musicales quizá no pertenezcan a ninguna gran composición que se analizó, más bien están afuera, actuando como un reforzador de momentos clave que podrían pasar desapercibidos si no estuvieran esos sonidos, pues buscan llamar la atención o mostrarle algo al espectador.

5.- La música como unificador en el relato pues facilita el entendimiento entre los saltos temporales y espaciales y la discontinuidad visual:

La última escena de la película es un gran ejemplo, pues dura casi diez minutos donde hay muchos saltos de tiempo y espacio, apart de existir en el plano de lo subjetivo y, que si no estuvieran cubiertos por la música, su comprensión se haría complicada:

Iniciamos esta escena en el minuto 1:50:00, vemos el crudo presente pues Sebastian está en su club de jazz y Mía está de visita en Los Ángeles con su esposo. Al entrar la pieza de *Epilogue*, las luces se apagan y volvemos en el tiempo.

Esta escena hace una difuminación del presente al pasado y del club de Sebastian al restaurante donde él trabajaba tiempo atrás. Entendemos esta escena a la perfección porque el espectador recuerda que Sebastian interpretó las mismas notas y al iluminarse todo y mostrar el cambio de tiempo y espacio, la música ayuda a digerir con mayor facilidad lo que acaba de ocurrir.

Posteriormente vemos varios cambios de espacio, pues después del beso, los enamorados salen del restaurante y entran a una casa, luego a otro club de jazz y así sucesivamente vamos recorriendo los lugares que vimos a lo largo de toda la película mientras escuchamos *Epilogue*.

En esta secuencia, la historia comienza a cambiar de como la conocemos y vemos distintas acciones en los lugares donde ocurrieron cosas tristes como el teatro donde la obra es un fracaso, y en esta escena es un éxito. Después entramos al mundo de “lo imaginario” o “lo que pudo haber pasado sí...”.

Toda esta secuencia acaba hasta el 1:58:06, cuando volvemos al presente con la realidad de “lo que no se puede cambiar” o “lo que realmente pasó” y suena la última nota de *Epilogue*, composición que nos acompañó por todo un recorrido visual de ocho minutos de muchos cambios y giros, apoyando la continuidad y el sentido del relato.

La música es un factor general de unidad, pues sus motivos melódicos están esparcidos a lo largo de todo el film: Las piezas de esta película se “citan”, es decir se utiliza el fragmento melódico más distintivo de la composición en distintos momentos de la película para generar sensaciones o evocarle recuerdos al espectador.

La pieza *City Of Stars* es como una especie de himno de los dos enamorados y se cita casi siempre que ocurre algo importante para ambos:

Aparece por primera vez en el 41:53 cuando ambos comienzan a platicar sobre sus sueños y a conocerse más a fondo

46:15 Al acordar su primera cita el tema *City Of Stars* suena.

1:03:37 Mía le muestra el logo que hizo para el club de jazz que Sebastian quiere abrir. Suena la melodía de *City Of Stars*.

1:07:27 Keith platica con Sebastian, suena *City Of Stars*. Posteriormente Mía entra al departamento, oye a Sebastian tocar *City Of Stars*, sonrío y se acerca.

1:10:42 Sebastian alista su primer concierto, suena *City Of Stars* en maderas, Mía prepara su cartel.

1:17:44 *City Of Stars* al estilo de *fast swing*. La pareja discute.

1:56:18 Sebastian y Mía se sientan, suena *City Of Stars* en piano, comienza la proyección.

Apariciones de *City Of Stars*: 7

El tema se menciona al menos siete veces a lo largo de la película, y en todos los momentos donde se menciona es porque hay algo trascendental para el futuro de la pareja.

Epilogue es la otra composición fuerte de la película, aparece desde el minuto 16:03 cuando Mía camina por la calle de noche y escucha las notas de esa composición, misma que la atrae inevitablemente a donde se encuentra Sebastian.

23:08 Sebastian en el restaurante donde trabaja, acaricia las teclas y sin poder evitarlo, la melodía se transforma en *Epilogue*.

51:22 suena la melodía de *Epilogue* mientras Mía mira a su alrededor en la cena aburrida con Greg.

55:33 Dentro del observatorio, los enamorados se detienen, suena la melodía de *Epilogue*, en vals.

1:27:03 El fotógrafo le pide a Sebastian que toque algo para fotografiarlo. Sebastian comienza a tocar las notas de *Epilogue*.

1:28:56 Sebastian ve salir a Mía del teatro, decepcionada, suena *Epilogue* en notas muy agudas.

1:50:13 Comienza a tocar la melodía de *Epilogue* y Mía pone un rostro de tristeza.

1:51:39 El beso detona la pieza *Epilogue* en un tempo más rápido y en cuerdas. La cámara gira alrededor de ellos mientras se besan.

1:55:06 Suena *Epilogue* en cuerdas. Mía y Sebastian tomados de las manos en una escenografía en París.

1:57:10 Sebastian y Mía en el auto, suena la melodía de *Epilogue* en piano.

1:59:14 Sebastian ve irse a Mía del bar con su esposo, le hace una pequeña sonrisa, suena *Epilogue* en flautas, ella le regresa la misma sonrisa pero melancólica.

Apariciones de *Epilogue*: 11

Esta pieza aparece once veces a lo largo de toda la película, estando presente cuando Mía y Sebastian se conocen y cuando se separan. Esta composición es dramática y cargada de emociones, pues fuera del romance nos cuenta sobre la fragilidad y a la vez trascendentalidad del gran vínculo que tienen Mía y Sebastian.

Finalmente, la última escena de la película se convierte en la más significativa y, a la vez, en una gran fuente de análisis. La imagen se relaciona tan estrechamente con la música, que comparte la intención del sonido convertido en imagen, y, más específicamente en color.

Es sabido que dentro de la teoría musical, se suele asociar a las escalas y modos griegos con colores o ideas, para poder darles una identidad o algo con que asociarlos. En el caso de la escena final, clímax musical y visual, podemos agregar al análisis la conducción de la paleta de colores que se utiliza para reforzar la sonoridad que sucede en ese momento.

Las escenas tristes, reforzadas con color azul, van de la mano con escalas menores y sonoridades nostálgicas, mientras que las escenas más alegres y esperanzadoras vienen acompañadas de colores cálidos como el rojo y musicalmente de ritmos movidos e instrumentos brillantes como la trompeta. Hay

algunas escenas misteriosas o neutras, acompañadas de color blanco y algunas maderas sutiles.

Se podría hacer un gran análisis de todo lo que contiene esta escena final, utilizando elementos de color, imagen y sonido como los ejes para ampliar aún más el argumento de que la música es un lenguaje de sentimientos y emociones, sin embargo estudiar la relación entre música y colores nos llevaría a un trabajo de investigación diferente.

5.2 Conclusiones

Esta película es sumamente rica en lenguaje visual y sonoro, por lo que es interesante la profundidad a la que se puede llegar en el análisis de algún elemento en específico como en este caso fue la banda sonora.

La música de este filme se da a la tarea de potenciar de una forma excelente lo que se ve en la imagen. Como el título de este trabajo de investigación lo propone: la música es un lenguaje de emociones y sentimientos en el filme. Las expresiones y acciones de los personajes se hacen más entendibles gracias a la música que las acompaña.

Los temas son fáciles de memorizar para el espectador, utilizando la idea de los *leitmotiv*, le da a cada personaje melodías con las que se pueden identificar. Es interesante la idea de que la fuente de esas melodías sea uno de los personajes principales (Sebastian y su piano), pues el peso de sus emociones y sentimientos genera una diferencia en la interpretación de la misma composición y otro entendimiento con el espectador al visualizar el origen del sentir de la música.

El compositor utiliza reglas elementales en la creación de sus piezas, sin embargo utiliza una buena fusión entre sinfonismo y jazz, sin estancarse en un solo genero o en una sola instrumentación. La dupla entre el director y el compositor ya ha sido vista antes (*Whiplash 2014*) con resultados similares.

Las composiciones al ser parte del lenguaje cinematográfico deben tener ciertas condiciones que las hagan propicias a ser utilizadas en función de la imagen. Me parece un acierto que la armonía no sea tan densa (a pesar de ser

compuesta en un estilo jazzístico) para que pueda fluir de una manera limpia a través de la imagen.

El reforzamiento de dos de esas composiciones (*City Of Stars* y *Epilogue*) en momentos clave aumenta el dramatismo de las escenas. En cuanto el espectador (consciente o inconscientemente) las escucha, sabe que algo trascendental está por suceder.

El director también utiliza una especie de fórmula de Música vs. Ruido, ya que en varias ocasiones la magia de la música se ve interrumpida abruptamente por algún ruido de la vida cotidiana (celular, claxon), por lo cual se puede interpretar que la música es el sueño y el ruido es la realidad.

La película *La La Land* toma lo mejor de las tradiciones pasadas del teatro y lo junta con las grandes ideas fantasiosas del cine para contarnos la cruda situación actual de un par de artistas que buscan hacer sus sueños realidad, así hace una propuesta interesante de mezclar lo viejo con lo nuevo: utilizando métodos tradicionales como iluminación al estilo teatral o escenas que remontan a los viejos musicales y combinándolo con el estilo de vida actual y agitado.

Este filme no cae en el cliché del cine musical (o incluso de la ópera) de tener dificultades para balancear la historia con la musicalidad, pues le da un correcto espacio a cada una de ellas, sin sacrificar el relato por el canto o viceversa. El giro de la trama al final nos sorprende, pues muchos esperan un final feliz, el cual llega pero no de la forma esperada.

En este trabajo de investigación, la utilización del microanálisis fílmico revela, mediante el uso de fragmentos seleccionados, la forma en que la música opera dentro de la totalidad del relato, así como la forma en que el compositor y el director se alían para hacer cierto uso de sus elementos en ciertas situaciones.

Las escenas seleccionadas para análisis, son trascendentales pues ayudan al mejor entendimiento estructural y emocional de la película, y a su vez, a explicar y demostrar como la música se convierte en parte del lenguaje cinematográfico, mismo que es parte del estudio de la comunicación.

El cine actual se encuentra en una época de collage. Como fue señalado en los primeros apartados de éste trabajo de investigación, esta generación se centra en repetir y combinar las formas de hacer arte de años anteriores, sin aportar ninguna novedad fuera del uso de las nuevas tecnologías, en un caso sumamente similar se encuentra el ejercicio de la composición musical, por lo cual es relevante e interesante evidenciar el uso correcto de ambos elementos en este filme.

El análisis de la banda sonora de esta película expone una forma de hacer cine en la época actual, así como también evidencia la tradición de la composición musical que se usa en este momento histórico. El estudio del filme en su totalidad mediante fragmentos seleccionados nos abre una puerta para entender la situación del cine actual y reflexionar sobre sus aciertos y errores.

Para concluir, el análisis nos permite evidenciar que en este filme, la música como parte del lenguaje cinematográfico SI actúa en conjunción con el relato, buscando abrirse un espacio sobre lo plano del encuadre y hacer más humana la interacción del espectador con la pantalla.

La música entra en cada uno de nosotros para sacar lo más profundo de nuestros pensamientos, vivencias y recuerdos; mismos que nos pertenecen solamente a nosotros mismos y que es imposible compartir con otras personas por lo subjetivo de estos.

Al contrario del cine y su proyección hacia la pantalla, somos los espectadores quienes proyectamos nuestros sentimientos y emociones desde lo más profundo de nuestro ser, creando nuestra propia y única versión de la película, pues a cada uno de nosotros nos encienden diferentes pasiones.

Fuentes de consulta

Bibliografía

Adorno, Theodor, Eisler, Hans: *El cine y la música*. España, Fundamentos, 1981.

Alvin, Juliette, *Musicoterapia*, España, Paidós, 1997.

Bennett, Roy, *Investigando los estilos musicales*, España, Akal, 2001.

Casares, Emilio, *Música y actividades musicales*, España, Everest, 1994.

Cassetti, Francesco, Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 1991.

Catalá, Josep, *La puesta en imágenes, conceptos de dirección cinematográfica*, España, Paidós, 2001.

Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 1994.

De Fleur, Melvin, Ball-Rokeach, Sandra, *Teorías de la comunicación de masas*, México, Paidós, 1985.

Ferro, Marc, *El cine, una visión de la historia*. España, Akal, 2008.

Gaudreault, André, Jost, François, *El relato cinematográfico, ciencia y narratología*, España, Paidós, 1995.

Gubern, Román, *Historia de Cine*, España, Lumen, 2005.

Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, *Dialéctica del Iluminismo*, 1947.

Llacer, Francisco, *Guía analítica de las formas musicales*, España, Real Musical, 1982.

Mouëllic, Gilles, *La Música Para Cine*, España, Paidós, 2011.

Navarro Arriola, Heriberto y Sergio, *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. España, Pantoja, 2005.

Perez, Adolfo, *Cine Musical*, Ediciones Masters, Madrid, 2004.

Porter, Miguel, González Palmira, *Las Claves De La Historia De Cine*, España, Ariel, 1998.

Trías, Eugenio, *La imaginación sonora, argumentos musicales*, España, Galaxia Gutemberg, 2010.

Zunzunegui, Santos: La mirada cercana Microanálisis fílmico. España, Paidós Ibérica, 1996.

Cibergrafía

<https://cdn.shopify.com> (Another Day Of Sun)

<https://drive.google.com/file/d/0BySb1LWnWwvfajFxczhNcENUTIE/view> (Someone In The Crowd)

<https://sheetmusic-free.com> (A Lovely Night, City Of Stars, The Fools Who Dream, Epilogue).