



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Análisis interpretativo de las funciones de la música
en la película *Las ventajas de ser invisible***

Tesis para obtener el título de Licenciatura en Ciencias
de la Comunicación

Presenta: Alejandra García Aramburo

Director de tesis: Mtra. Griselda Lizcano Alvarez

Ciudad Universitaria, noviembre 2020



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.

A mis queridas escuelas de origen:

- Primaria México-Japón,
- Secundaria 319 Cuauhtémoc,
- Escuela Nacional Preparatoria N°7 Ezequiel A. Chávez
- Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

porque de ellas adquirí el amor por el conocimiento, reforcé mis valores y encontré la amistad de personas únicas que me han acompañado en cada fase de mi vida

Agradecimientos

Agradezco a mi familia; mi mamá (Evangelina) gracias, infinitas gracias por **TODO**, siempre el pedirme más, para que me esforzará y obtener más logros.

A mi papá (Rafael), por esforzarse a trabajar duro y darnos lo necesario, educación, hogar y alimentos, gracias a los dos por su amor y apoyo, los amo.

Mi hermano (Pipo), aquel que me ayudaba hacer dibujos en la primaria, aquel con el que peleó, pero lo quiero a mi lado.

Gracias a los tres, **POR TANTO**. Y al pequeño Mati, por ser ese sobrino tan lindo, darnos amor y al otro pequeño angelito que nos cuida.

Quiero agradecer a mi abuelita Rafaela, aunque no alcanzó a leerlo, puedo decirle que gracias por apoyarnos cuando papá quedó sin trabajo fue la que estuvo ahí; en navidades, fiestas y visitas. Disfrutamos de tu cariño, hasta al cielo mil gracias.

A mis amigos, que me han dicho que debo confiar más de lo que soy capaz de hacer esto y más; poner nombres y que me llegaran a faltar me voy a sentir fatal; Beto, Karen, Francis, Lupita, Marlene y Monse; gracias por simplemente estar.

Lore y Rous porque nunca dudaron de que podía terminar esto y saben que puedo lograr más, a esos 8 los quiero mucho.

Asimismo, quiero agradecer a tres personas que quizá en algunos años las deje de ver, pero en este proceso de realizar la tesis estuvieron ahí y quiero recordarlas siempre; la profesora Luz Elena, Abigail y Karen, gracias a las 3.

Mani aunque no termine el proceso contigo, pero aprendí, le aprendí tanto, muchas gracias.

Por último y no por eso menos importante a Samuel, no sé qué vaya a pasar en unos años, pero quiero que sepas que te agradezco por acompañarme en esta etapa de elaboración, me viste llorar, sonreír, desvelarme, pero siempre me decías que podía con esto y más, tenemos que ir por más logros en esta vida.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1	5
Introducción	5
1.1 Función de la música en el origen del cine sonoro	7
1.2 Como se incorporaba la música dentro de las narraciones de las películas	10
1.3 Las nuevas técnicas para presentar el cine sonoro	17
1.4 Aportaciones de la música de los años 50' a los años 90'	23
Introducción	30
2.1 Acción comunicativa	32
2.2 El lenguaje en el cine	35
2.3 Análisis de contenido	38
2.4 Clasificaciones	40
2.4.1 Funciones expresivas	44
2.4.2 Funciones estéticas	51
2.4.3 Funciones estructurales	52
2.4.4 Funciones significativas o narrativas	58
Capítulo 3	66
Introducción	66
3.1 Sinopsis de la película	67
3.2 Breve bibliografía del autor de ambas obras (película y libro)	70
3.4 Personajes de la película <i>Las ventajas de ser invisible</i> , y su interacción con las canciones en la historia	76
3.5 Análisis interpretativo de las funciones de la película <i>Las ventajas de ser invisible</i>	84
Conclusiones	121
Tabla de películas	128
Bibliografía	145
Cibergrafía	147

Introducción

La música ha acompañado a la cinematografía desde su origen, transcurriendo por un proceso de evolución que, en su inicio, cumplía con el fin de ocultar el estridente ruido generado por *Kinetoscopio*, o por los ruidosos murmullos de los asistentes a las salas de cine. Con el paso de los años la música adquirió un protagonismo propio, como bien señala Teresa Fraile cuando dice: “Nació la música en el cine mudo para disimular el ruido que producían los equipos de proyección, pero se afirma que no solo por eso, sino para eliminar la esencial extrañeza de las proyecciones mudas y para unificar a los espectadores en un solo público”.¹

Se entiende entonces cómo la música ha ido ocupando un lugar de gran envergadura en la evolución de la cinematografía y, en el mismo sentido, los ritmos musicales han estado presentes a lo largo de la historia cinematográfica mundial. Por ejemplo, las *comedias musicales* de los años 70’ se filmaron dedicadas a una temática:² vestuario, escenografía y canciones cumplían las mismas características, haciendo que coincidieran en el relato.

Paralelamente se va presentando otro factor de gran influencia para la transformación de la música en el cine: las diferentes técnicas de presentación, “Dolby estéreo...la música adquiere una presencia y una importancia nuevas, al imponer su pulsación y sus graves de una manera que incluso desborda los límites”.³

Estas técnicas de sonido han evolucionado hasta llegar a lo que hoy ofrece la cinematografía, su tecnología no solo ha avanzado en la imagen o las películas 3D, también en la banda sonora (efectos, diálogos, música, ambientales), donde ha presentado una progresión que permite al espectador conjugar todos los sentidos en un espectáculo del que se siente partícipe directo. En este marco es actualmente

¹ Fraile Prieto, Teresa, *Funciones de la música en el cine*, extracto del trabajo de grado “Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones”, California, 2004, p. 13

² *Fiebre sábado por la noche (1977)*, *vaselina (1978)*, *Cabaret (1972)*,

³ Chion Michel, *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 162.

imposible que un director de cine, al realizar una producción, deje de lado o ignore la vinculación entre la imagen y la banda sonora (hablando solo de la música).

Tomando lo anterior como eje de esta investigación, sustentada en el análisis de contenido de corte interpretativo, se revisarán las diferentes funciones de la música en el cine propuestas por algunos autores, con la finalidad de comprender qué usos llegan a tener las canciones en una película, en particular en el filme *Las ventajas de ser invisible*.

La elección de esta película, como eje del análisis de las funciones de la música en el cine, responde a la claridad con la cual todas las melodías que acompañan el proyecto visual son reutilizadas y fueron éxitos antes de que se impusiera el proyecto cinematográfico. La adaptación corresponde a los años noventa y su producción es de 2012.

Las ventajas de ser marginado (Stephen Chosky, 2012) y su homenaje a algunos de los temas más memorables de finales de la década de 1980 y principios de 1990 (The smiths, The simples, The Reivers) pero la seña de identidad de esa película es la canción de "Heroes" de David Bowie, con la que los tres adolescentes protagonistas buscan el amor que creemos merecer con los brazos al aire y bajo el túnel: "escuchas la canción... y en ese instante sientes que somos infinitos."⁴

Esto lo confirma el productor de *Las ventajas de ser invisible* cuando, en alguna entrevista, se refiere a la selección musical de la siguiente manera:

¿Usaste música en el proceso de escritura?

Absolutamente. La música era vital para ello. Y no solo canciones de mi juventud, sino canciones modernas. Escribí el momento del túnel para la canción "Your Ex-Lover Is

⁴ González de Dios, J. "Lo sonoro en lo visual: la música como "tercer" personaje y leitmotiv en Cine y Pediatría". *Rev Pediatr Aten Primaria* [online]. 2017, vol.19, n.73 [citado 2019-08-09], pp.e41-e51. Disponible en: <http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1139-76322017000100015&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1139-7632.

Dead", de Stars [desde 2005]... El anhelo de estas canciones me recordó el anhelo de ese tiempo. Y esa fue la palabra clave. Es divertido, porque muchos artículos [sobre el libro y la película] dicen "angustia", pero no es angustia; la angustia es diferente. Por lo general, para los niños, es anhelo y cuánto quieren saber qué sigue, y quieren saber que hay un mundo mejor para ellos.⁵

Al utilizar música preexisten se corre el riesgo de triunfar o fracasar, porque la canción al ser parte de la banda sonora de una película, deja de ser una simple melodía, ya que en automático comienza a comunicar y tener un sentido en la narración de la historia: “La música puede ser descriptiva, ambiental, funcional, decorativa, atmosférica, expresiva y/o narrativa. A todas estas posibilidades se dan valores connotativos de una pieza música”.⁶

En el contexto antes descrito, esta tesis estará dividida en tres bloques. En el Capítulo 1 se abordará de manera breve la historia de la música en el cine, a través de una línea del tiempo, así como la transformación que ésta ha tenido, para lo cual se buscará resaltar algunas fechas importantes que han aportado a la música en la cinematografía. Para ello, se fundamentará el estudio en algunos estudiosos del tema como Michel Chion con su libro *La música en el cine*, Samuel Larson con su obra *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje cinematográfico*, Russell Lack, autor *La música en el cine* y Mouëlli Gilles con su aporte: *La música en el cine*.

En el Capítulo 2 se revisarán las categorías conceptuales fundamentales para entender cualquier propuesta de comunicación y que, en voz del filósofo alemán Jürgen Habermas, especialista en la materia, toma sentido en la acción comunicativa. Es así que, para comprender que la música en la cinematográfica ofrece una

⁵ Handy, Bruce, *Preguntas y respuestas Las ventajas de ser invisible Stephen Chbosky en el casting de Emma Watson, el anhelo de la escuela secundaria y los "héroes"*, consultado en <https://www.vanityfair.com/culture/2012/10/qa-stephen-chbosky-perks-of-being-a-wallflower>, 07 de agosto de 2019

⁶ Larson, Samuel, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje cinematográfico*, p. 195.

determinada información, se entiende que esto lleva a un director a seleccionar cierta melodía para integrar su producción. Al respecto, Rafael Echeverría con su libro *Ontología del lenguaje*, será el eje para explicar la interpretación comunicativa, el cual permitirá explicar cómo es que el espectador da su propia percepción emotiva o racional de la música en una película. Respecto a la apuesta metodológica para este fin, se trabajará a partir del análisis de contenido con base en la obra de Maurice Duvergere *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Finalmente, se expondrán las diferentes funciones que proponen algunos teóricos sobre la música cinematográfica y, para comprender sus usos, se ejemplificarán con películas concretas, las cuales fueron seleccionadas por su nominación a los premios Óscar en la categoría de música. Los autores que aportarán para este apartado son Michel Chion, Samuel Larson, Rosa Chalkho, Teresa Fraile, Jaume Radigales y Ricardo Iapichino; quienes coinciden en los conceptos y categorías que dan marco teórico al uso de la música en la producción cinematográfica.

En el Capítulo 3 se expondrá la sinopsis de la cinta *Las ventajas de ser invisible*, los premios que ha ganado por el guion y la música, así como los datos biográficos del autor, quien es también creador de un texto literario con el mismo nombre; mismo que originó la adaptación cinematográfica, motivo de este análisis.

Se incluirán también, en este apartado, las semblanzas del encargado de la música original de la película y del supervisor de música, como preámbulo al recorrido musical de la película. Después, se hará una breve descripción de los personajes que forman parte de la historia para, finalmente, proceder con el eje fundamental de este trabajo de investigación: el análisis interpretativo de las funciones de la música de la película *Las ventajas de ser invisible*, recordando que los conceptos que se tomarán para este estudio serán los del Capítulo 2.

Capítulo 1

Introducción

Cuando se socializa un invento, del tipo que sea, se da una transformación en la convivencia del día a día, ya que al saber que hay un artefacto nuevo y éste puede llegar a cambiar la vida del ser humano, llega a provocar el deseo por conocer o sentir de cerca la experiencia que puede traer ese invento. Esto sucedió hace 125 años con la llegada del cine, época en que la gente iba a las exhibiciones de las películas para ser partícipes del experimento de los hermanos Lumiere.

Invariablemente, como en todo descubrimiento, con aciertos y fracasos se va logrando la perfección a través de los años. El cine no fue la excepción y, a poco de experimentar, se adicionó a la imagen el lenguaje sonoro, el cual fue parte fundamental de la evolución del cine. Cabe echar una mirada a las primeras proyecciones, para darse cuenta que en el Kinetoscopio se conjugaban fotografías con alguna temática y, posteriormente (1890) “contaban con acompañamiento de piano directo”.⁷

Es así que la transformación de la música en el cine ha pasado por diferentes procesos para llegar a lo que hoy conocemos. También los productores, en sus comienzos, usaban la música con una finalidad: comunicar.

Un recorrido histórico por el lenguaje sonoro, sin importar la forma en que eran presentadas las propuestas cinematográficas (en vivo o grabadas), ayuda a entender que la música siempre ha estado justificada en los films, cumpliendo un objetivo que, quizá no ha cambiado mucho: que el público asista a las proyecciones y que los asistentes se lleven un buen sabor de boca.

Trazar una línea del tiempo permite resaltar los acontecimientos sobresalientes de estos maravillosos años del cine mundial, así como enfatizar que la música fue, es y será parte fundamental del lenguaje narrativo de las películas. En el mismo sentido será posible entender cómo, las funciones de la música, han sido consideradas en la

⁷ Russell, Lack, *La música en el cine*, Catedra, Madrid, 1999, p. 13.

planeación para los proyectos audiovisuales, para los cuales un director ha concebido siempre que para realizar una narrativa “se empleaban diversas secuencias armónicas para representar los diferentes estados de ánimo presentes en la cinta”.⁸

Hay, en esta lógica de pensamiento, artículos y libros diversos que presentan la historia del cine y la llegada de la música en la cinematografía; por lo que una categorización de sus propuestas, a través de una línea del tiempo, resulta de gran utilidad para observar los usos que le dieron los realizadores; por ejemplo Edison, Joseph Carl Breil (1912), Max Steiner (1932), Charles Delacommune, entre algunas de las diferentes películas que hicieron historia en el cine mudo y de ahí para adelante, particularmente en los 50, 70 y hasta los 90.

Son de referirse, en específico aquéllas épocas, porque la primera fue el comienzo del lenguaje sonoro; los años 50 regalaron una maravillosa producción de músicos que resaltaron por sus obras, “La década de los cincuenta también fue especialmente fructífera para la banda sonora; los mejores músicos sugirieron creando auténticas maravillas”⁹; en los años 70, el declive de la banda sonora no impidió el posicionamiento de la música en algunas clásicas del cine mundial; y, por último, los años 90 son la base para el análisis y comprensión de este estudio, de una cinta adaptada y especialmente musicalizada al inicio de la década: 1992.

Como se mencionó con anterioridad, hay muchos textos que hablan del cine y de la música, pero como todo, siempre hay alguien con quien se coincide mejor en su metodología y su estilo narrativo. Por ello, para este Capítulo se decidió que, quienes mejor para sustentarlo que Mouëlli, Gilles (1.1), *La música en el cine* y Russell Lack (1.2) con su libro *La música en el cine*, quien serán los invitados principales. Se tomará de referencia a Michel Chion¹⁰ (1.3), con *La música en el cine* en la primera

⁸ *La música en el cine: cine mudo* <https://enblogdeplata.wordpress.com/2016/04/26/la-musica-en-el-cine-cine-mudo/> 31 de julio 2019.

⁹ Navarro, Heriberto, *Música de cine*, p. 32.

¹⁰ Compositor, profesor e investigador francés, autor de numerosos libros y artículos sobre música contemporánea y la música y el audiovisual a lo largo de los siglos XX y XXI. Tomado del texto <http://congresomuca.com/michel-chion/>.

parte: *un siglo de compañerismo* y a Samuel Larson¹¹ (1.4) con su libro *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje cinematográfico*.

Todos ellos hablan de la historia de la llegada de la música al cine y serán citados en este texto como apoyo para contextualizar el uso que le daban a la música en diferentes épocas de la cinematografía, para la cual la aparición del sonido en las películas llegó para acompañar y ser parte de la narración imagen-sonido y, desde ese momento, se quedó para no irse jamás.

1.1 Función de la música en el origen del cine sonoro

Cuando se obtiene datos sobre la historia del cine sonoro aparecen relatos que aseguran que el cine nunca fue mudo, y esto lo fundamentan en aquella imagen de una sala de cine en la que también asistían los murmullos, los aplausos, el ruido del Kinetoscopio y las risas de un público que asistía a una función y se olvidaba del mundo.

En este marco, los hacedores del cine se empezaron a ocupar, poco a poco, también por “Tapar el ruido del proyector, tranquilizar a los espectadores en la oscuridad, crear un continuum que unificara la sucesión discontinua de filmes, mantener ocupado el oído y desviar así la atención de los ruidos que pudieran reclamar en la propia sala”.¹² De esta manera, el uso de la música en sus comienzos ayudaba a disminuir el ruido de la máquina, pero paulatinamente fue tomando protagonismo dentro de la narración, porque como nos dice Russell, “también ayudaba a neutralizar los defectos técnicos de la película”.¹³

Los primeros años de la historia cinematográfica muestran, en su recorrido histórico, la inexistencia de una “tecnología de la edición” como se conoce hoy en día, la cual permite decir con desparpajo que “si hay un error en la grabación, en la post producción se arregla”. Entonces era imposible solucionar los defectos de grabación y, sin embargo, la música ayudaba a

¹¹(México) Es egresado de la Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba (EICTV). Desde 1991 trabaja profesionalmente en el cine como Diseñador de Sonido, Editor y Compositor, colaborando en 36 largometrajes además de proyectos de cortometraje y televisión. También ha incursionado en la composición de música original para cine. <http://www.catedrabergerman.unam.mx/index.php/es/memoria/ponentes-destacados/359-samuel-larson-guerra>.

¹² Mouëllic, Guilles, *La música en el cine*, p. 5.

¹³ Russell, Lack, *La música en el cine*, p. 14.

disimular los errores narrativos, porque al hacer sonar música se llevaba al espectador a concentrarse en la trama sin percatarse de los detalles de lo que veía y escucha.

Es indudable entonces que la música siempre ha cumplido una función dentro del cine, en un principio fue para ocultar el ruido de los proyectores y, posteriormente, para disimular las fallas de la producción. En este sentido Chion señala que la música cumplía la encomienda de eliminar el silencio que llegaba a tener las salas de exhibición, así como el conjunto de sonidos externos.

En la actualidad, los “ruidos” siguen presentes en las salas de exhibición, aunque el ruido generado por el equipo de proyección es muy suave y, los murmullos y sonidos externos a las películas son ignorados porque la imagen con la banda sonora está sincronizada y se cuenta –indudablemente– con una mejor tecnología. “La música no solamente tiene la función de aislar cada espectador en su relación con el filme, sino que, además tiende a cristalizar colectivamente las reacciones del público, captando su atención sobre un detalle, sobre un personaje”.¹⁴

Considera Chion que, en sus inicios, la música sonaba afuera de la carpa convertida en sala de cine, y así se atraía al público para que asistieran y fueran testigos de los filmes que se presentaban en ese momento: “Las primeras músicas de cine...eran tocadas en el exterior de la sala y servían para atraer al público y para hacerle entrar”.¹⁵ Podría llamarse mini conciertos que daban para animar al espectador a entrar, cuando una persona te quiere vender un producto hace que le pongas atención, que te enganches y hasta quiere que te enamores de lo que te está enseñando para que lo consumas; lo mismo sucedía en esa época para que el público conociera sus filmes: buscaba su atención y la música les ayudaba para lograr su objetivo.

Otra función que cumplía la música, de acuerdo con Russell, era “salvar el tiempo muerto en una proyección mientras se cambiaban los rollos”.¹⁶ Este uso, se asegura, pudo haber sido de carácter técnico, porque ocultaba la tardanza en cambiar las cintas y así el público no le molestaba no ver una imagen proyectada, porque mientras esperaba la consecución de la

¹⁴ Chion, Michel, *La música en el cine*, p. 45.

¹⁵ *Ibidem*, p. 43.

¹⁶ Russell, p. 67.

película, seguía escuchando alguna melodía que lo vinculaba con el espacio y la espera era irrelevante.

Esto permite pensar en la similitud de tratamiento que se percibe en algunas obras de teatro, en las cuales, cuando hay cambio de escenografía, cuando se apagan la luz, la música continua como sonido de fondo, con lo que se mantiene la atención del espectador y la secuencia en la trama. La función de la música es que el espectador ignore la ausencia de los personajes en el escenario; muy parecido a lo que ocurría en una sala de cine, en torno a la proyección de una película, cuando el público ignoraba que había cambio de rollos porque la música suavizaba la espera; porque bien dicen que una buena canción relaja el cuerpo o tranquiliza la mente y los productores de ese momento jugaban, sin duda, con las emociones del espectador.

Otro uso de la música en vivo durante los comienzos del cine era para darle continuidad a las imágenes que proyectaban. Pero no había una historia, solo mostraban fotografías. Por ejemplo, cuando fue la Primera Guerra Mundial proyectaban fotografías de los soldados y se acompañaban con música de piano en vivo. “La música comunica a todas nuestras impresiones simultáneas. Así en cuanto interviene la música percibimos patrones estructurales donde antes no había...La música hace que las imágenes mudas participen de su continuidad”.¹⁷ Por lo tanto, la función de las canciones desde sus comienzos y en la actualidad las siguen usando para darle continuidad a las escenas que se presentan en la película.

Con la llegada de la música en el cine se propició la desaparición de los títulos narrativos; los pianistas tocaban melodías de acuerdo con las emociones que deseaban transmitir al espectador; porque como dice Chion, “La música sirve de bajo continuo de punto de apoyo de hilo conductor rítmico, a un juego de ritmos visuales más desligados y sutiles, que se construyen para los ojos”.¹⁸ La música aportaba ese hilo conductor que se necesitaban y a su vez se reforzaba el estado de ánimo que desean mostrar al espectador; “Los cambios de secuencia musical ya no estaban justificados por los intertítulos, sino por acontecimientos muy

¹⁷ *Ibíd.*, p. 67.

¹⁸ Chion, Michel, *Música en el cine*, p. 51.

concretos: la salida de un personaje, una caída o un disparo...La cuestión ya no es mantener ocupado el oído del espectador, sino proponer una lectura musical”.¹⁹

Por último, para Chion los comienzos de la música en el cine se define como: “acompañamiento musical, que más bien sería una conducción musical. La música ha actuado como especie de tutor, de puntual (como para las plantas), indispensable, aunque aparezca a ojos de algunos como cada vez más inútil para el desarrollo del cine”.²⁰ Es decir, la música dirigía al espectador hacía donde el director quiere que vea, escuche y sienta. Esta función de conducción musical la siguen usando para guiar al público hacia aquello que desean señalar y mostrar en sus películas.

1.2 Como se incorporaba la música dentro de las narraciones de las películas

Cuando se asiste al cine, se es participe de una historia que se cuenta a través de imagen y música; éstas coinciden con lo que se dice, se escucha y se ve; sin embargo, como se señala en el apartado anterior, la música acompañaba a las fotografías y poco a poco fue evolucionando hasta llegar a lo que hoy se presenta y conoce como la banda sonora de una película.

Como se mencionó, la música en sus inicios tuvo un fin: ocultar los ruidos externos, pero ¿cómo se incorporaban las canciones en las películas? Edison y otros más buscaron la forma de integrar la música en los filmes: en “1900 se exhibieron aparatos que permitían unir mecánicamente el gramófono o el fonógrafo con el proyector...El cronófono de León Gaumont ... el cronomegáfono”.²¹ Con este abanico de sistemas de sonido podían presentar melodías grabadas para proyectarlas junto con las imágenes a mostrar.

Mientras tanto, en el continente europeo se buscaba la forma de usar la música en las películas de la siguiente manera: “en 1904 en los grandes teatros de las capitales

¹⁹ Mouëlli, Gilles, *La música en el cine*, p. 9.

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

²¹ Mouëllic, Gilles, *La música en el cine*, p. 13.

europeas, se empleaba regularmente un acompañamiento musical organizado. Muchas salas contrataban directores musicales profesionales a tiempo completo, que probablemente recurrían a su propia música y a selecciones de piezas conocidas como temas de acompañamiento”.²² De una u otra forma la música se presentaba como parte de la narración, no importaba el formato, ella lograba conseguir protagonismo en los filmes.

Se comenzaron a realizar guías para la música grabada o en vivo para aquellas personas que estaban a cargo de insertar la melodía en la narración, de manera que lograran la sincronía perfecta entre la imagen y la música en una escena. “En 1909 Edison edita *Suggestion for music*, catálogo en el que cada acción o emoción viene asociada a una o varias melodías del repertorio clásico”.²³ En este sentido, Russell señala que hubo una década que estaba predeterminada de la siguiente manera: “1906-1916 la música solía limitarse a los sucesos proyectados en la pantalla, siguiendo el ritmo marcado por los movimientos dominantes o los momentos más melodramáticos”.²⁴

De igual manera, para 1910 los filmes mudos eran acompañados por música en vivo, de tal suerte que había un pianista que acompañaba las imágenes mostradas al público. “Pueden recordarse todavía los pianistas que en los cines de barrio improvisaban los movimientos más o menos válidos, cambiando de ritmo y de tiempo según las secuencias según se tratase de una cabalgada o de un drama”.²⁵

Para ilustrar esta idea, se puede encontrar en Youtube un ejemplo de la película *Frankenstein*²⁶ de 1910m, la cual fue restaurada en el 2017 por el *Centro de conservación audiovisual de la biblioteca del congreso*²⁷. En el fragmento rescatado se observa la historia que va transcurriendo a través de los subtítulos y párrafos que

²² Russell, Lack, *La música en el cine*, p. 45.

²³ Mouëllic, Gilles, *La música en el cine*, p. 6.

²⁴ Russell, Lack, *La música en el cine*, p. 15.

²⁵ Jean, Mitry, *Estética y psicología del cine: Las formas*, p. 135.

²⁶ Frankenstein, un joven médico, trata de crear al ser humano perfecto y, sin intención, termina creando un monstruo. Primera versión cinematográfica de la novela de Mary Shelley. Filmaffinity, consultado línea <https://www.filmaffinity.com/es/film717966.html> 24 de noviembre de 2019.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=67ENQibFW9w> consultada el 20 de noviembre de 2019.

van narrando la trama. La melodía es la misma a lo largo del filme, pero se va matizando y modulando para enfatizar situaciones, expresar acciones de impacto o dar pauta al cambio de escenas en la narrativa.

Ahora bien, antes que se tuviera la idea de hacer una guía con las partituras que debía tocar la orquesta destinada al acompañamiento cinematográfico, la tarea del director de orquesta en una sala de cine era una tarea titánica, pues si no estaba en absoluta concentración y atento al ritmo que llevaban las imágenes podría perder la intencionalidad de la música en el filme. “El músico o pianista (dice Russell) de un espectáculo cinematográfico ha de ser versátil. El pianista ha de ser capaz de cambiar rápidamente la música para inducir en el espectador el estado de ánimo que la película exija”.²⁸

Asimismo, en el músico recaía toda la responsabilidad y libertad para elegir qué canción sería la correcta para darle la tonalidad que se necesitaba en las escenas mostradas ante el público. “Los productores y distribuidores aún no habían empezado a suministrar una guía a las salas que exhibían sus productos y la elección del acompañamiento musical quedaba en buena medida en manos del director de la sala o, caso siempre, en las del propio pianista”.²⁹ Si comparamos dichas situaciones con las que ocurren en la actualidad, los músicos serían lo que hoy se conoce como departamento de sonido, o bien, el productor musical (ver Capítulo 2).

El tener estructura que oriente en donde insertar música es lo que hoy conocemos como guion técnico. Esto siempre ha ayudado para seguir instrucciones y evitar cometer errores. Por ejemplo, en la actualidad se hace una producción y en la última etapa, es decir en la post producción, si al director no le gusta como se ve o se escucha algún fragmento de la producción, aún tiene la oportunidad de mejorarlo con programas de edición.

Las cosas eran abismalmente diferentes al inicio del siglo XX, y no es sino hasta 1913 que se tiene registro de la manera en que se comenzaron a incorporar

²⁸ Russell, Lack, *La música en el cine*, p. 73.

²⁹ *Ibíd.*, p. 17.

esquemas de instrucción o guía para la incorporación de la música en las películas y, no con ello, se aseguraba la producción perfecta en material de vinculación imagen-música.

Ejemplo del esfuerzo creativo en este terreno de innovación musical en el cine lo refiere Russel cuando apunta que “En 1915 se escribe una partitura *El nacimiento de una nación*, el cual puede verse como un compendio de melodías folclóricas, fragmentos de clásicos y piezas tradicionales.”³⁰

En este contexto, ya para la época los medios de comunicación opinaban o daban propuestas de lo que podía tocarse en las películas. “Las revistas especializadas como *The Moving Picture World* y *Moving Picture News* empezaron a incluir columnas habituales en las que se comentaba exhaustivamente la música de las películas incorporando a menudo sugerencias de compositores”.³¹

Ya para los años veinte, en Estados Unidos, los músicos buscaron especializarse en la composición de melodías para el cine, “se populariza la eficacia de la música como medio de expresión y realce de las imágenes”³² y, a su vez, se comenzó a hacer una recopilación de música para utilizarla también como referencia, “como la violencia física, una situación psicológica o una determinada atmósfera”.³³

Revisemos un ejemplo: *El gabinete del doctor Caligari*³⁴, 1920 pertenece al movimiento vanguardista del expresionismo alemán³⁵ que, en el terreno musical, resalta las articulaciones de los personajes. Un ejemplo, destacado es el caso de

³⁰ Ibídem, p. 53.

³¹ Ibídem, p. 69.

³² Navarro, p. 25

³³ Ibídem.

³⁴ El desquiciado Dr. Caligari y su fiel sonámbulo Cesare están vinculados con una serie de asesinatos en un pueblo de montaña alemán: Holstenwall. La mayor parte del argumento es presentado como un flashback. El narrador, Francis, y su amigo Alan visitan un carnaval en el pueblo donde ven al Dr. Caligari y al sonámbulo Cesare, a quien el doctor presenta como una atracción. Portilla, Daniel, *Cine y arquitectura: El gabinete del doctor Caligari*, consultado en línea <https://www.archdaily.mx/mx/02-48469/cine-y-arquitectura-el-gabinete-del-dr-caligari> 24 de noviembre de 2019.

³⁵ El Expresionismo es un movimiento vanguardista que alcanza su cenit en el periodo de entreguerras. Este movimiento artístico también se manifiesta en las producciones cinematográficas (fundamentalmente en Alemania). El expresionismo es una actitud vital ante la época que les ha tocado vivir, es un grito de angustia y de rechazo. Cob, Ana, *Fundamentos del arte II*, consultado en línea <https://profeanacob.wordpress.com/2017/01/23/el-cine-expresionista-aleman/> 21 de noviembre de 2019.

Cesare, personaje manipulado por el Doctor Caligari para asesinar a otros personajes, enfrascándose con sus víctimas en exageradas peleas que tienen como fondo la fuerza de la música para acompañar y hacer más expresivas las acciones de los personajes y, particularmente enfatizando los movimientos de Cesare. Para la fecha de exhibición de esta cinta aún no había diálogos en el cine, solo se planteaban a partir de intertítulos presentados en “actos”. Por su parte la tensión en las escenas se marcaba, en la trama, a través de los tonos en el volumen de la música, lo que le daba un acompañamiento a cada una de las acciones de los personajes.

Sin embargo, esas composiciones inéditas en las películas llegaron a presentar un significativo problema cuando contenían letra, porque a la hora de ser interpretadas llegaban a sufrir ciertos cambios, o bien, cuando se querían traducir no se lograba. Lo anterior lo explica Chion cuando señala que “La llegada de la era del sonido representó un problema en la exportación de productos de lengua inglesa a países en los que el inglés no era el idioma dominante”.³⁷ Por eso, en ocasiones no se respetaba lo inédito, y los encargados de musicalizar la película se las ingeniaban para ocupar una música que quedaría con la escena y no perdiera el sentido de la narración, ya que no se ocupaba la misma melodía original. Siguiendo con este eje, Chion, en el libro *música en el cine*, también señala cómo se fue dando la transición de la música en vivo por la banda sonora, refiriendo la importancia de “sustituirla porque a veces no tocaban las piezas inéditas y sufrían cambios”.³⁸

Por otro lado, el cine sonoro ayudó a la economía de quien producía, pues pronto se convirtió en un negocio lucrativo, lo que llevó a la existencia de compañías que buscaban ampliar sus ganancias a través de innovar en la creación de artefactos para emitir música. “En 1923 American Telephone & Telegraph (AT&T) planteó como sacar beneficios óptimos de estos notables inventos fonógrafo eléctrico”.³⁹ Para entonces había dos formas de presentar la música por los sistemas de sonido grabado

³⁷ *Ibíd.*, p. 33.

³⁸ Chion, Michel, *Música en el cine*, p. 66.

³⁹ Allen, C. Robert, *Teoría y práctica de la historia del cine*, p. 157.

o música en vivo: primero fue con el piano, en vivo, y después se incorporaron orquestas musicales. Independiente de la forma ambos formatos cumplían con el fin de usar la música en beneficio de la narrativa cinematográfica.

Con respecto al tema económico, Russell comenta en su libro, *La música en el cine*, que algunos productores elegían usar los artefactos para poner melodías en sus filmes y así no contratar una orquesta; porque se ahorraban costos. “Charles Berg estima el costo de una orquesta de quince músicos (unos 60 dólares semanales por persona) en 46,800 dólares al año, mientras que la instalación de un sistema de sonorización en una sala de cine con capacidad para dos mil quinientos a tres mil butacas costaba tan solo 150,000 dólares”, con las implicaciones de la utilidad constante.

Fue entonces que las compañías, al observar que, con la contratación de músicos, había mayores gastos en las producciones; por lo que empezaron a aprovechar mejor la tecnología y, así, los productores se animaron a comprar artefactos que les permitieron la incorporación de la música en la narración cinematográfica, alineados a la *ley de oferta y demanda*. Así, al utilizar música grabada, los productores de cine se ahorraron dinero al tiempo que respetaban la originalidad de las melodías que seleccionaban para sus producciones de cine; resolviendo dos problemas al mismo tiempo.

En este contexto, para 1924, es claro el dominio de un ritmo musical en las salas de cine, en las que, “además de partituras orquestales, hay que mencionar también la progresiva influencia que el jazz empezaba a tener en la música cinematográfica en Estados Unidos durante la era del cine mudo”.⁴⁰ Con la primer película sonorizada, ya con diálogos y música incluidos en la narración, se utilizó el sistema sonoro *Vitaphone* (ver apartado 1.3), para musicalizar una cinta titulada *El*

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 65.

*cantor de Jazz, 1927*⁴¹, en cuyo título queda explícito que la música que acompañaba al filme era del género de jazz.

Es indudable que, ya desde entonces, el uso de las tecnologías, aplicadas a la música en el cine, se impuso para acercar al espectador como consumidor del séptimo arte. Tan es así, que para la producción de la película antes mencionada, se consideró por primera vez la contratación de un director musical: Louis Silvers⁴², “persona contratada por un estudio para escoger, adaptar y arreglar las melodías de los títulos y de las secuencias que permitían la existencia de música”.⁴³ No es que se buscara, en ese momento, consolidar este oficio; pero quienes se encargaban de producir los filmes sabían la importancia que cumplía la música y, en consecuencia, contar con una persona que solo se dedicara a esta área, se vio con muy buenos ojos para lograr mejores producciones.

Samuel Larson, otro estudioso en la materia, hace una contundente afirmación acerca del cine sonoro y su aceptación en los diferentes países: “La llegada del sonido al cine no fue sencillo ni placentero. Había muchos intereses económicos y artísticos encontrados”.⁴⁴ Por ejemplo, las casas productoras llegaban a estar en quiebra y apostaban todo en una sola película para comenzar de nuevo y obtener ganancias. Tal es el caso, por ejemplo, de “La Warner Bros. Pictures, que por entonces pasaba problemas financieros, fue el primer estudio en sacar un filme sonoro”;⁴⁵ o de productores como Charles Chaplin, quien renuente a sonorizar sus películas, no pudo

⁴¹ La película fue inicialmente una obra musical para teatro del autor estadounidense Samson Raphaelson, en Broadway era interpretado por el actor y cantante George Jessel. La obra adaptada contaba con cinco actos el cual el personaje central narra la historia de una familia judía ultra ortodoxa, el Rabino Rabinowitz que era el padre, quiere que su único hijo Jakie, dé continuación a la tradición familiar y se convierta en la quinta generación de rabinos, pero éste elige otro camino y por lo tanto otra forma de expresión para sus aptitudes vocales: decide convertirse en un cantante de jazz. *Culturizando.com*. Disponible en: <https://culturizando.com/capsula-cultural-el-cantante-de-jazz-la/>. 15 de diciembre de 2019.

⁴² Tuvo a cargo la dirección musical de *El cantor de jazz* y también resultó ser el agraciado con el primer Óscar de Hollywood a la *Mejor banda sonora* pro su trabajo para el filme musical *Una noche de amor*, p. 27.

⁴³ Navarro, p. 26.

⁴⁴ Larson, Samuel, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje cinematográfico*, p. 104.

⁴⁵ Sin autor, *Filmaffinity: El cantor del jazz*, consultado en línea <https://www.filmaffinity.com/mx/film918929.html> 18 de agosto de 2019.

sustraerse a la tentación de exponenciar el uso de la música para darle secuencia a sus escenas. No obstante, cabe decir, nadar contra la corriente complica que se llegue a la meta que se propone el productor.

1.3 Las nuevas técnicas para presentar el cine sonoro

Después de conocer cómo se insertaba la música en el inicio del cine sonoro, es momento de enunciar las técnicas que se fueron desarrollando en la evolución de la cinematografía. La industria buscaba la mejor opción para presentar la imagen y el sonido en un mismo formato. Aparece entonces, el 27 de octubre de 1926, el Vitaphone, “sistema de rodaje y de proyección que permite ensamblar y sincronizar estrechamente el sonido y la imagen y después puede reproducirlos en la misma sincronía”.⁴⁶

En su libro *La música en el cine*, Russell nos habla sobre este invento, y relata que la empresa Warner Brothers y Wester Electric empezó a desarrollar proyectos cinematográficos con sonido registrado sobre discos, en especial proyectos basados en música; es decir, eran discos sincronizados con el proyector. Fue entonces que los productores se distanciaron de la música en vivo y comenzaron a optar por los discos, es decir, por las melodías grabadas.

Vitaphone, no era el único formato que comenzaba a generar cambios en el cine sonoro, otra compañía estaba en busca de un formato de audio que también pudiera producir el sonido con la imagen. “La Fox compitió energéticamente con la Warner para producir cortometrajes basados en la música y a comienzos de 1928 había filmado diez...cada uno desarrolló (o compró) su propio sistema de reproducción sonora para instalarlo en sus cadenas de salas de cine”.⁴⁷

En la película *El vampiro de Düsseldorf*⁴⁸, 1931, el sonido ya está incorporado en la cinta, y se pueden observar al mismo tiempo diálogos, ambientaciones y poca

⁴⁶ Chion, Michel, *La música en el cine*, p. 68.

⁴⁷ Russell, Lack, *La música en el cine*, p. 33.

⁴⁸ Un asesino de niñas tiene atemorizada a toda la ciudad. La policía lo busca frenética y desesperadamente, deteniendo a cualquier persona mínimamente sospechosa. Por su parte, los jefes del hampa, furiosos por las

música; sin embargo, hay una melodía que sobresale a la trama: el silbido de un asesino que anuncia su presencia. A pesar de que el silbido puede presentarse como un sonido ambiental natural, se usa como la melodía eje de la cinta, ya que por medio de este silbido es como se alcanza el desenlace de la trama.

Así, diferentes empresas empiezan a competir en sus formatos, propuestas e innovaciones tecnológicas para incorporar el sonido y la música en las narraciones de cine, dando pie a grandes beneficios para la industria de la cinematografía. Por ejemplo, Vitaphone utilizaba tecnología de discos⁵⁰, mientras Fox innovaba con su sistema Movietone de sonido directo, el cual es definido por Russell como el “método óptico de sonido en película para grabar sonido para imágenes en movimiento que garantiza la sincronización entre el sonido y la imagen”.⁵¹

Ambos formatos tenían un fin: presentar la música y sonidos dentro de la narración de la cinta cinematográfica, pero eso trajo también consecuencias para los empleos de los músicos:

Los inicios no fueron fáciles, hasta el punto de que muchos actores y muchas actrices perdieron puestos del trabajo al no saber adaptarse a los nuevos aires, en parte por falta de formación en la educación de la voz, en parte por el desengaño del público, que oía por primera vez la voz de intérpretes que hasta entonces solo eran visuales. La crisis afectó también al despedir a parte de sus músicos, ahora ya innecesarios para acompañar rodajes o proyecciones.⁵²

La innovación de ciertos artefactos es de rápido consumo, aunque en ocasiones suelen incluir aspectos negativos. Tal fue el caso de las afectaciones generadas por el cine

redadas que están sufriendo por culpa del asesino, deciden buscarlo ellos mismos. *Filmaffinity: El vampiro de Düsseldorf*, consultado en línea <https://www.filmaffinity.com/es/film875960.html> 24 de noviembre de 2019.

⁵⁰ Larson, Samuel, *El lenguaje*, p. 106.

⁵¹ Jacobson, Bethany, *Cine y ciudad de New York: un siglo de películas y sueños míticos*, consultado en: <https://filmnewyorkcity.wordpress.com/2014/05/17/re-vitaphone-sound-on-disc-vs-photophone-phonofilm-movietone-sound-on-film/> 20 de agosto de 2019.

⁵² Radigales, Jaume, *La música en el cine*, p. 91.

sonoro apoyado en la tecnología, pues su uso afectó a todo aquel que se alquilaba para tocar en vivo en las películas. No obstante, ese desplazamiento, como ya se dijo, se vio reflejado en las ganancias de los productores, quienes se favorecieron al empezar a utilizar formatos de discos o sonido óptico, porque ambos, Vitaphone- Movietone, lograron aumentar la demanda en el mercado en la industria del cine. “En Estados Unidos, se estima que la asistencia a salas de cine prácticamente se duplicó entre 1923 y 1930...En París, durante 1930, un incremento del 33% en ingresos de taquilla fue atribuido exclusivamente a la exhibición de películas sonoras en las salas de la ciudad equipadas con sonido”.⁵³

Siguiendo con el estudio de la evolución del sonido en el cine, se observa que, en 1948, ingresa una nueva forma de presentar el sonido: “Ampex introduce la primera grabadora y reproductora de sonido, caracterizado por cintas magnéticas de un cuarto de pulgada. La novedosa tecnología fue introducida rápidamente a la industria radiofónica, pero su incorporación a la cadena sonora cinematográfica fue más bien lenta, debido fundamentalmente al problema sincronía”.⁵⁴ Y esto, como se sabe, aportó para que se perfeccionara el sonido a través de una grabadora portátil “por un ingeniero de origen polaco llamado Stefan Kudelski”.⁵⁵

Posteriormente, en 1958, aparece otro dispositivo en el mercado: *La Nagra III*, de cuyo aporte se dice: “Con la llegada de la Nagra se democratizó la producción del cine sonoro: ya no era necesario cargar con un camión lleno de equipo y tener un cable conectado constantemente de la cámara a la grabadora para mantener la sincronía, ni un crew⁵⁶ multitudinario”.⁵⁷

Se puede puntualizar con respecto a lo anterior, señalado por Larson, que las producciones cinematográficas comenzaban a tener áreas que, sin llevar ese nombre,

⁵³ Larson, Samuel, *El lenguaje*, p. 110.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁶ *Crew*. Grupo de técnicos y trabajadores necesarios para la realización de un rodaje. *Revista Algarabía: Diccionario de cine: definiciones de algunos términos cinematográficos*. Consulta en: <https://enfilme.com/notas-del-dia/diccionario-de-cine-definiciones-de-algunos-terminos-cinematograficos> 21 de agosto de 2019.

⁵⁷ Larson, p. 120.

se desempeñaban como departamentos de sonido y se encargaban de organizar los materiales sonoros, particularmente sonido musical, hasta la presentación de una película.

Asimismo, Larson observa que, para los directores de cine, usar nuevas formas de grabar el sonido representaba un problema: “Los obstáculos técnicos fueron la adaptación de las nuevas grabadoras multipistas a la postproducción de cine: uno era la sincronía y el otro la poca flexibilidad del sistema en materia de edición”.⁵⁸ Entonces, el director ya trabajaba en secuencia las tres fases básicas para realizar una película; pre producción, producción y post producción. En esta última, la tarea era conseguir que el filme lograra la concordancia entre imagen y sonido.

Fue así que, ya para 1977, surge un nuevo procedimiento para adaptar el sonido a las películas. “Básicamente, el sistema de Dolby reduce la distorsión amplificado artificialmente y después reduciendo sonidos debajo volumen (compensado diferencias en el rango de frecuencias); regresando así los sonidos a su volumen original, pero reduciendo el ruido de fondo en el proceso”.⁵⁹

Dolby es un procedimiento más sofisticado, porque su objetivo es clarificar el sonido que tiene la película, es un ruido óptico, es decir, viene ya grabado dentro de la cinta cinematográfica, ya la banda sonora comienza a resaltar de forma adecuada; la música respeta los diálogos y los sonidos también tienden a presentarse de forma uniforme con la imagen. “La primera película cuya mezcla final y masterizada se utilizó el sistema de Dolby de reducción de ruido fue la afamada *Naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971)”.⁶⁰

En *Naranja mecánica*⁶¹ las escenas están musicalizadas en su mayoría con música clásica, *Beethoven*, *Rossini*; y las canciones originales también tienen el mismo ritmo clásico de los compositores de esa época. Por ejemplo, mientras el

⁵⁸ Ibidem, p. 122.

⁵⁹ Russell, Lack, *La música en el cine*, p. 50.

⁶⁰ Larson, p. 123.

⁶¹ La naranja mecánica, la película relata como una banda de jóvenes hace fechorías a en las calles, su líder Alex llega a prisión, sin embargo, no va a la cárcel lo internan a un psiquiátrico y su tratamiento se convierte en un experimento. que aún se encuentra en fase experimental. Entonces, todo da un giro inesperado.

protagonista, junto con sus amigos, comete los delitos retratados en la trama, las melodías acompañan las acciones con una presencia musical inigualable. Así, en *El gabinete del doctor Caligari* y, sobre todo, en *El vampiro de Düsseldorf*, los sonidos ya se escuchan con mayor claridad; la música ya es parte del relato, la banda sonora e imagen está bien integrada y cuando la melodía aumenta el volumen es porque va con la intensidad de la escena.

Para ejemplificar lo antes dicho, basta observar la escena de la película *Naranja mecánica* cuando el protagonista Alex Delarge (Malcom) el personaje principal, recuerda los asesinatos cometidos por él, mientras los piensa en la manera que los fue haciendo se van asociando a la melodía *Ninth symphony second movement- abridged*, la canción sirve para enfatizar las escenas violentas que Alex reproduce en sus sueños, la cual hace que el espectador no solo vea las escenas que tiene en mente el personaje, sino que la melodía ayuda para ambientar imagen y sonido para que el espectador sienta la tensión al ver los pensamientos de Alex.

A esta técnica Dolby “Se le llamo ‘*stereo*’ (porque) la pista final quedaba contenida en dos pistas ópticas monofónicas⁶³ correspondientes a una pista estereofónica (left-right)⁶⁴ y SR (spectral recording)⁶⁵. ...Además de aportar un sonido mucho más definido y claro”.⁶⁶

Ahora bien, Larson señala que tuvo que pasar cierto tiempo para que se logrará una unificación para el sonido en cine. “Para la mayoría del entonces llamado Tercer Mundo tuvieron que pasar casi dos décadas para que los circuitos de exhibición se actualizarán tecnológicamente y en su caso para que las industrias nacionales lograran alcanzar los estándares técnicos establecidos por la hegemónica industrial

⁶³ Es una textura musical formada por una única línea melódica. Sin autor, *Definición de*. Consultado en <https://definicion.de/monofonia/> 21 agosto de 2019.

⁶⁴ En cinematografía sonora, dicese del sistema de grabación que permite la audición como si las voces vinieran de diferentes ángulos. Consultado en: <https://www.definicionesde.com/Definicion/de/estereofonico.php>. 21 de agosto de 2019.

⁶⁵ Dolby SR es un estándar analógico de reducción de ruido creado. Consultado en: <https://glosarios.servidor-alicante.com/lenguaje-cine/dolby-sr> 21 de agosto de 2019.

⁶⁶ Larson, Samuel, *Lenguaje sonoro*, p. 123.

estadunidense”.⁶⁷ Tal fue el caso, que en Estados Unidos los productores se esforzaron por innovar en el cine sonoro, con la intención de lograr sus objetivos de perfeccionamiento en el uso de la música. Su esfuerzo los colocó, desde los comienzos del sonido en los filmes, a estar un paso adelante en sus inventos con respecto a otros países.

Después de la técnica Dolby Stereo surgió un nuevo sonido, “En 1988 aparece el primer sistema de proyección de sonido digital para cine. Se trata del sistema de pantalla gigante IMAX DDP (de Sonic Associates)⁶⁸, exclusivo para teatros IMAX”.⁶⁹ Y, en los noventa, apareció otro formato: “En 1992 Dolby introduce el Dolby SR-D⁷⁰. Un año después hace su aparición el sistema DTS⁷¹ (digital theater systems y el SDDS⁷², de Sony Electronics)”.⁷³

En la actualidad se entiende que estos formatos están integrados a los aparatos que se usan en casa para ver las películas, en el llamado *teatro en casa*; así que no solo se inventaron para ser utilizados en las salas de cine, sino para que estuvieran en los hogares de los consumidores. Se amplificó y explotó de manera fundamental el cine sonoro.

⁶⁷ Ibídem, p. 124.

⁶⁸ Un circuito de enclavamiento entre el proyector y el reproductor mantiene la sincronización cuadro a cuadro de la imagen y el sonido proyectados. Se instala un *codificador de eje* giratorio necesario para sincronizar la reproducción de audio en el proyector IMAX. Consultado: https://www.in70mm.com/newsletter/1997/50/imax_sound/index.htm 21 de agosto de 2019

⁶⁹ Larson, p. 126.

⁷⁰ Dolby® Digital Surround EX™ agrega un canal de audio central trasero a la configuración de cine Dolby Digital de 5.1 canales, lo que brinda a los cineastas un mayor control sobre la ubicación de los sonidos en el cine. Consultado en: <https://www.dolby.com/us/en/technologies/dolby-digital-surround-ex.html> 21 de agosto de 2019.

⁷¹ El sistema DTS tiene como particularidad que el sonido se registra en un CD, mismo que se sincroniza con la película por medio de un código de tiempo impreso entre la pista analógica y los fonogramas. Larson, Samuel, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* p. 127.

⁷² Se requiere equipo adicional al usado por Dolby y DTS, Ibídem.

⁷³ Ibídem, p. 126.

1.4 Aportaciones de la música de los años 50' a los años 90'

Como se ha podido observar a lo largo de este recorrido, la música siempre ha estado presente en el cine a través de diferentes formatos; desde la presencia en vivo de un pianista o una orquesta completa, hasta los sistemas de sonido grabado que han evolucionado mediante los avances tecnológicos, tanto en la imagen y sonido

Desde los ritos religiosos más primitivos, la música siempre ha acompañado al hombre en todas sus actividades socioculturales. No es de extrañar pues que un acontecimiento de la importancia del cine se viese rápidamente favorecido por la presencia de la música; se trataba por fin de un arte que iba a permitir las más brillantes combinaciones entre material visual y sonoro.⁷⁴

El cine sonoro también ha pasado por diversos géneros, o bien hay ciertas épocas que se diferencian por ciertas particularidades en las películas; por ejemplo, en los años 70 la tendencia eran los musicales o bien, la música era primordial dentro de las historias. “En 1972 *American Graffiti* de George Lucas...Se trataba de una película naturalmente influida por la oleada de filmes pop, aunque el repertorio que propone se sirve de una compilación de canciones para sumergir al espectador en la década anterior, en 1972 en un pueblito californiano”.⁷⁵

En los años 70 las películas exploran en el uso de la música para ambientar las escenas y las letras de éstas cobran mayor importancia “Las películas comienzan a utilizar canciones como fondo sonoro, y a veces la letra de tales canciones tiene más importancia que la melodía en sí o la acción”.⁷⁶ Ejemplo de lo anterior es la obtención de innumerables reconocimientos por el trabajo musical en el cine por parte John Williams, quien ha alcanzado más de cincuenta nominaciones al Óscar, cuenta con 47 nominaciones en la categoría de mejor banda sonora y cinco por mejor canción

⁷⁴ Navarro, p. 21

⁷⁵ Larson, p. 156.

⁷⁶ Navarro, p. 35

original (ver Capítulo 2). Sobre su participación en la época de los setenta, Larson rescata que:

En 1977 Williams revolucionó la música de cine con *La guerra de las galaxias*, epopeya galáctica y aventurera (...) La película constituyó un acontecimiento por sus aportaciones técnicas, pero también influyó en la evolución de la música, al originar una gran cantidad de trabajos sinfónicos en todas las producciones de Hollywood con pretensiones de calidad y destinadas al gran público.⁷⁷

Esta película destaca en un momento en el que la música y las letras resaltan en el filme sin importar si ésta tiene relación con la imagen. Por ejemplo, en *La guerra de las galaxias*⁷⁸ se usaron canciones originales para escenas concretas y el experimento musical a cargo de John Williams revolucionó el arte cinematográfico en Estados Unidos.

Al respecto, en Youtube⁷⁹ se encuentra un análisis interesante sobre la música de esta saga, de la que es recuperable una valiosa interpretación de la primera cinta cinematográfica que hace hincapié en cómo cada personaje tiene una melodía que los acompaña en sus escenas; por ejemplo, para la princesa Leida y para Luke hay melodías que tuvieron tal impacto que son retomadas años después, para la sexta saga de la misma película. Asimismo, el video en Youtube hace un análisis sobre las melodías que identifican al personaje de Darth Vader, y comenta que son las mismas utilizadas en las diferentes películas, aprovechando las diferentes canciones producidas para los personajes, mezclando los acordes.

⁷⁷ Larson, p. 36.

⁷⁸ *La guerra de las galaxias*, es una saga de películas, todas tienen un hilo conductor y se enlazan con la historia “El intrépido y joven Luke Skywalker, ayudado por Han Solo, capitán de la nave espacial *El Halcón Milenario*, y los androides, R2D2 y C3PO, serán los encargados de luchar contra el enemigo e intentar rescatar a la princesa para volver a instaurar la justicia en el seno de la galaxia”. *Filmaffinity la guerra de las galaxias*, consultado en línea <https://www.filmaffinity.com/es/film712041.html> 24 de noviembre de 2019.

⁷⁹ Altazano, Jaime, *Análisis de la banda sonora*, consultado en línea https://www.youtube.com/watch?v=pobDlG_ShIw 24 de noviembre de 2019.

Poco después, en los años 80, cuando las melodías clásicas fueron ocupadas para musicalizar algunas escenas de las películas del género *thrillers*...

Otro retorno, totalmente inesperado, fue el de la expresividad sinfónica y los grandes sentimientos musicales, asociado a un nuevo interés por los veteranos de la música clásica de Hollywood...Pero para abrigar este retorno de la gran música sinfónica se necesitaba algo más que obras maestras aisladas: era necesario que hubiera géneros que la reclamaran y nuevos medios técnicos que la confirieran una nueva juventud.⁸⁰

Al que se le reconoce por producir este tipo de género es a Alfred Hitchcock⁸¹, y aunque este productor realizó sus cintas antes de la década de los ochenta, se debe señalar que es reconocido por ser el maestro del suspenso; sin embargo, no hay que perder de vista la importancia que tuvo la música sinfónica en las cintas cinematográficas de suspenso, ya que regularmente ese tipo de melodías generan cierta tensión por la intensidad que tienen sus notas musicales.

Una película que utiliza la música para enfatizar las escenas de suspenso es *El resplandor*⁸², donde desde el comienzo, el recorrido de Jack Torrance en su carro para dirigirse a su nuevo empleo, al Hotel Overlook, es acompañado por una melodía. Asimismo, la música está presente en cada escena de tensión en la película; como cuando la familia de Jack (esposa [Wendy] e hijo [Danny]) va de camino al hotel teniendo como fondo musical una suave melodía, la cual va en aumento conforme los personajes se acercan a su destino, en un claro aviso de que algo va suceder en ese hotel. Varias de las melodías presentes en la película son originales, pero destaca por su fuerza narrativa el *adagio berlinar*, cuando su hijo Danny entra silenciosamente a

⁸⁰ Larson, p. 159.

⁸¹ Figura indiscutible del cine de misterio y de intriga, la capacidad del cineasta Alfred Hitchcock para aplicar recursos narrativos innovadores al servicio del suspense tuvo una importancia fundamental para el desarrollo del lenguaje cinematográfico moderno. *Biografías y vidas: "La enciclopedia biográfica en línea. Alfred Hitchcock"*. Consulta en: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/hitchcock/> 22 de agosto de 2019.

⁸² El Resplandor, cinta que relata como la vida de una familia cambia, cuando el padre de familia decide aceptar el trabajo para cuidar un hotel, solo estarán los tres, pero quizá no estén solos y ese lugar oculte sucesos paranormales.

la habitación de su papá Jack, quien se encuentra sentado escuchando la melodía, ésta va incrementando el suspenso. Jack ya está transformado y perdiendo contacto con la realidad, esto se percibe al ver su mirada, su aspecto físico es totalmente otro, la música ayuda a centralizar la tensión de que Jack tuviera una reacción agresiva hacia Danny, sin embargo, hay un énfasis al acercarse y, sigilosamente, se sienta en las piernas del padre para preguntar, pero con una mueca de miedo latente: “¿papá verdad que tú nunca nos harías daño?”. La respuesta de Jack se refuerza en la intencionalidad de la locura que transforma el presente y que regala incertidumbre cuando la música que había subido de tono deja de sonar.

En los años 80 y 90 la música seleccionada para acompañar los proyectos cinematográficos era aquella que era interpretada por los grupos de moda, es decir, se apoyaban en canciones que no eran compuestas específicamente para las películas, pero que usaban los directores porque estaban en auge entre los consumidores. “Aunque el comercio de las bandas sonoras y la inclusión de canciones ha existido desde varias décadas antes, ésta fue una tendencia desarrollada hasta el abuso en los años ochenta y noventa”.⁸⁶

Es en este periodo y bajo ese concepto y tendencia en el cine, que aparece *Las ventajas de ser invisible*, cinta que se destaca porque la mayoría de las melodías que fueron parte de la banda sonora son famosas y no fueron compuestas para la cinta cinematográfica.

En los noventa también se encuentran composiciones enfáticas para las películas de animación. “Alan Menden abre otro filón para la industria, en concreto para Disney, con una magnífica partitura para *La sirenita* (1989). Se descubre el encanto de las películas de animación, y Menken brilla y recoge ocho Óscars en pocos años gracias a títulos como *La bella y la bestia* (1991), *Aladdin* (1992) y *Pocahontas* (1995)”.⁸⁷

⁸⁶ Navarro, p. 37.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 38.

Como ejemplo basto con ver cómo, en la película *La Sirenita*⁸⁸ hay escenas que están musicalizadas como los filmes de 1920 ya que las canciones están de fondo en las acciones de Ariel (sirena) y enfatizan cuando ella está en peligro o cuando va hacer alguna aventura junto con sus amigos Sebastian (cangrejo) y Flounder (pescado). Por ejemplo, cuando la bruja Úrsula (pulpo) hace el trato con Ariel, la bruja comienza a cantar y casi al terminar de decirle en qué consiste darle vida de humana a cambio de su voz, aquí la música enfatiza cada palabra que canta y cuando Ariel firma el contrato la melodía parece ocupar la escena en su totalidad. A pesar que es una película de 1989 aún las canciones acompañaban las escenas para darle peso a los diálogos y acciones de los personajes y darle al espectador pistas cuando algo malo le va a pasar al personaje.

Intentando anticipar una conclusión, puede decirse que la incorporación del sonido en el cine se hizo en un principio para cubrir una necesidad del productor; disminuir el ruido que hacía el proyector, después para aportar a la producción un tono mayor de realidad y, después, para atraer más público a las salas de cine. En ese camino, hubo empresas que buscaron la innovación para incluir la música en las cintas cinematográficas y, con el transcurso de los años, esos agentes del séptimo arte fueron transformando sus actividades hasta lograr que un departamento de sonido o musical, perfeccionara la sincronía entre imagen y audio.

No obstante, señala Guilles, a partir de la llegada de la música en el cine otra área que se vio trastocada por el comercio fue la de los discos, porque el espectador asistía al cine y si le agradaba la música los buscaba para comprarlos. En la actualidad eso pasa con los *soundtrack* que producen del audiovisual. “A partir de los años cincuenta las ventas de discos desempeñan un papel nada despreciable en las opciones musicales...Dado que una melodía pegadiza puede contribuir a un lanzamiento comercial”.⁹⁰

⁸⁸Ariel, película infantil. Ariel sueña con conocer la vida humana, así que Úrsula se aprovecha para hacer un trato con ella, Ariel sube para convivir con los seres humanos, pero a cambio la malvada Úrsula puede quedarse con la voz de Ariel.

⁹⁰Guilles, *La música en el cine*, p. 37.

Como se mencionó en este Capítulo, para llegar a los formatos de audio que hoy se disfrutan, el espectador ha pasado por varias etapas, con sus particularidades en cada país. Por ejemplo, Estados Unidos es el país donde estaban las empresas que propusieron el formato sincronizado de imagen y sonido. “La transformación del cine mudo en cine sonoro se realiza más o menos según los países de acuerdo con su equipamiento, situación geográfica, política, económica”.⁹¹ Regularmente los avances científicos y tecnológicos se dan más rápido en los países desarrollados.⁹²

Es indudable, entonces, la transformación del cine y de las películas en términos de sonido. Como ya mencionamos renglones arriba, cuando hablamos del uso del Vitaphone, las diferencias en calidad sonora de las cintas de los hermanos Lumiere, de las de los años treinta o de los tiempos de la citada *Naranja mecánica*, son abismales; pues quienes hoy día visitan una sala de cine y escuchan la claridad del sonido, no imaginan ese recorrido de la inteligencia humana para transitar por la técnica y la imaginación, hasta alcanzar la perfección del sonido como acompañante de la imagen.

La música desde los inicios en el cine ha cumplido con una finalidad: transmitir al espectador un sentimiento, reforzando con a la imagen o viceversa. “El cine como cualquier otro arte, es un lenguaje y como tal se vale de convenciones para que el mensaje que quiere emitir llegue a su destinatario, el espectador...las nuevas tecnologías pueden ser consideradas una herramienta que ayuda a difundir ese mensaje de forma más eficiente”.⁹³

⁹¹ Chion, Michel, *La música en el cine*, p. 80.

⁹² Países desarrollados: El término país desarrollado se refiere a países que han logrado un alto grado de industrialización (actualmente o históricamente), y cuyos habitantes disfrutan de un alto estándar de vida. Generalmente un País desarrollado Promedia un IDH que puede ser de entre 0,800 a 1; y Un PIB per cápita de 18,500 en adelante. Sin autor, *Los países desarrollados*, consultado en: <https://sites.google.com/site/sanndracris/cos-de-treball/definicion-de-un-pais-desarrollado>, 22 de agosto de 2019.

⁹³ SABECKIS, Camila. El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica. *Cuad. Cent. Estud. Diseño Comun., Ens.* [online]. 2013, n.45 [citado 2019-08-21], pp.53-64. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232013000300005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1853-3523.

Es así que sincronizar la banda sonora con la imagen facilita al director la elección de la secuencia audiovisual, la cual se presenta en una propuesta de planeación: guion. En las primeras cintas de thriller, por ejemplo, el usar música clásica daba pauta para inquietar a los espectadores, y el recurso fue indudablemente útil en ese momento; hoy día el recurso sigue siendo recurrido y las melodías alertan sobre algún peligro o situación sorpresiva.

En resumidas cuentas, el uso que se da a la música dentro de una película también ha evolucionado. En la actualidad, el productor tanto en pre producción como en post producción puede elegir la función que cumplirá cada melodía presentada en su audiovisual. (Estos conceptos serán revisados en el Capítulo 2, con definiciones concretas de autor, relacionados con el uso de la música en la cinematografía).

La llegada del sonido posibilitó nuevas formas expresivas al permitir adaptaciones literarias y/o teatrales con mayor fidelidad. El cine sonoro permitió levantar a la industria en medio del crac financiero de 1929 y revolucionó el sistema de producción debido a las exigencias requeridas por la nueva sintaxis que implicaba del hecho de la inclusión del diálogo. El uso de la banda sonora permitía realizar ejercicios creativos dando lugar a nuevos géneros como musical, el cine de gánster y el terror.⁹⁶

La música en el cine, como ya se analizó en este apartado, ha tenido una evolución paralela a la cinematografía, la cual seguirá teniendo avances tecnológicos para mejorar la imagen y el sonido, con el objetivo de seguir generando éxitos taquilleros y los productores/directores siempre aprovecharán estas innovaciones tecnológicas como lo hicieron en su momento en los comienzos del cine sonoro.

⁹⁶ Chion, p. 61.

Capítulo 2

Introducción

Cuando hay una enfermedad que aqueja al mundo, los científicos comienzan a analizar el problema para buscar la cura ante ese padecimiento; en las ciencias sociales pasa algo similar cuando un dilema resalta entre la sociedad, porque los científicos sociales estudian el enigma para proponer sus teorías.

Por ejemplo, lo sonoro en el cine ayudó en la evolución de la industria cinematográfica, como se mencionó en el Capítulo 1, transcurriendo por varias etapas para llegar a lo que hoy podemos disfrutar en las salas de cine. Un problema social que enfrentó el cine fue el no tener una clasificación de los usos que llega a tener la música dentro de la narración de un filme. “Aunque varios autores han pretendido categorizar la funcionalidad de la música, no se ha llegado a un consenso claro que facilite el análisis”.⁹⁷

Por lo anterior, en este apartado se definirá la acción comunicativa, en el cine, tomando como referencia teórica a Jürgen Habermas, a partir de sus obras *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos* y *Conciencia moral y acción comunicativa*. Para abordar el concepto “interpretación” el apoyo estará dado por Rafael Echeverría a partir de su libro *Ontología del lenguaje*, que orientará el camino para entrar al análisis contenido a partir de la metodología propuesta por Maurice Duvergere en su libro *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Posteriormente, el último apartado se hablará sobre la categorización de la música en el cine. Se abordarán estos autores para explicar las categorías conceptuales que permiten, en esta investigación, comprender la intencionalidad y el lenguaje no verbal que tiene la cinematografía.

⁹⁷ Fraile, Teresa, *Funciones de la música en el cine*, extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones, California, consultado en: https://www.academia.edu/6988078/Funciones_de_la_Música_en_el_Cine, 27 de julio de 2019, S/P.

Guilles Mouëllic señala que, en 1987, la primera científica social que categorizó los usos de la música de acuerdo con el contenido de la narración de una película fue Claudia Gorbman “propuso una pertinente lista de criterios para comprender el funcionamiento y éxito”.⁹⁸ Gracias a su propuesta hubo otros autores que han señalado la funcionalidad que tiene la música en las películas, en algunos casos ciertos conceptos coinciden y otros orientan nuevas propuestas.

“No hay una teoría unificada del sonido cinematográfico. Ni siquiera existe un glosario unificado de términos y conceptos claramente aceptado y utilizado por todos: lo que existe es un conjunto de conceptos y términos de uso más o menos generalizado con significados no siempre evidentes o compartidos”.⁹⁹ Por lo tanto, en este apartado lo propuesto por algunos teóricos sobre la clasificación de las funciones de la música será pieza clave para los interesados en la producción cinematográfica o en quienes deseen incursionar profesionalmente en los departamentos de sonido. El eje, sin duda, del quehacer de la música y el sonido en el cine como herramienta de la comunicación visual es la intencionalidad. En este sentido ha de ponerse atención en la premisa de que el camino para comunicar inicia al preguntar, en nuestro campo de acción, ¿qué va expresar la música?, ¿qué estructura tendrán las canciones?, ¿qué estilo tendrá la música?, ¿qué desea reforzar con las melodías?

Para entender las categorías que hay sobre la música en función en la narración de las películas se tomarán las aportaciones de estudiosos como Teresa Fraile Prieto¹⁰⁰, con su extracto de trabajo de grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*; Rosa Chalkho¹⁰¹, con su estudio

⁹⁸ Guilles Mouëllic, *La música en el cine*, p. 30.

⁹⁹ Larson, Samuel, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje cinematográfico*, p. 148.

¹⁰⁰ Teresa Fraile Prieto es Doctora en Musicología (2009), Licenciada en Historia y Ciencias de la Música (2001) y Licenciada en Historia del Arte (2006) por la Universidad de Salamanca. Está titulada como Profesora de Violín (2003) por el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca. Obtuvo el Premio de Grado de Salamanca por el trabajo *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Curriculum Vitae Dra. Teresa Fraile Prieto, consultado en <https://ucm.academia.edu/TeresaFraile/CurriculumVitae> 27 agosto de 2019.

¹⁰¹ Rosa Chalkho Magister en Diseño (UP). Profesora de Artes con Mención en Música (IUNA, 1993). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación y en la Maestría

La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film; asimismo se considerarán varios autores estudiados en el Capítulo 1: Samuel Larson con el libro *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje cinematográfico*, Michel Chion, con la obra señalada con anterioridad, en particular la sección dedicada a “Las tres caras de la música en el cine”; Jaume Radigales, con *La música en el cine* y Ricardo Lapichino a partir de su obra *La composición audiovisual*.

Para reforzar lo expuesto por los teóricos, se revisarán ciertos fragmentos de escenas cinematográficas que estuvieron nominadas en los premios Óscar, en la categoría de mejor banda sonora, con la idea de apoyar la comprensión del lector y orientar el estudio propuesto en el Capítulo 3, el análisis de la película *Las ventajas de ser invisible*.

2.1 Acción comunicativa

“El cine está considerado como un medio de comunicación porque expresa intenciones, pensamientos, ideas, puntos de vista, costumbres e información”.¹⁰² Por lo tanto, al ser catalogado de esta forma, en una cinta cinematográfica se puede confirmar que la imagen o la música son un instrumento para lograr una acción comunicativa. “En la acción comunicativa el lenguaje desempeña, aparte de su función de entendimiento, el papel de coordinar las actividades teleológicas de los diversos sujetos de acción”.¹⁰³

La acción comunicativa se basa en el lenguaje, a través de éste se pueden compartir los puntos de vista de algún tema en común y, quien esté involucrado, dará

en Diseño. Es Música e Investigadora en temáticas vinculadas al sonido en el campo audiovisual. Forma parte del Cuerpo Académico del Doctorado en Diseño. Miembro del Plenario de la Comisión de Posgrado DC. *Equipo Académico de la Facultad de Diseño y Comunicación*, consultado en https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/docentesdc/claustro-docente/curriculum.php?id_docente=3337 27 agosto de 2019.

¹⁰²Chambajaneth, *El cine como medio de comunicación*, consultado en: <https://vozdigitalccs.wordpress.com/2014/01/03/el-cine-como-medio-de-comunicacion/> 09 de septiembre de 2019.

¹⁰³ Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa: cumplimientos y estudios*, p. 12.

su opinión de acuerdo con su interpretación de lo que entendió sobre el tema. “La acción comunicativa es toda acción social que está orientada al entendimiento. La acción comunicativa actúa sobre todas las funciones del lenguaje...su objetivo es el entendimiento”.¹⁰⁴

Cuando el director-realizador¹⁰⁵ elige cierta pieza musical para acompañar una escena, tiene una razón de ser, un motivo. Puede haber diferentes interpretaciones, sin embargo, lo que no tiene objeción es que detrás de cada elección musical hay una intención. “...la hermenéutica se ocupa al mismo tiempo de la triple relación de una manifestación que sirve: a) como expresión de las intenciones de un hablante, b) como expresión para el establecimiento de una relación interpersonal entre el hablante y el oyente, y c) como expresión sobre algo que hay en el mundo”.¹⁰⁶

Jürgen Habermas, quien desarrollo el concepto de la acción comunicativa, definió a la hermenéutica de la siguiente manera: “Toda expresión de significado –ya sea una manifestación (verbal o no verbal)–, un artefacto cualquiera como herramienta”.¹⁰⁷ En este sentido, la música que es seleccionada en una cinta cinematográfica entra en la categoría de lo no verbal, y se usa como herramienta para comunicar al espectador, quien es el que da la interpretación de lo que se muestra; “el uso comunicativo nos obliga a enfrentarnos al problema de cómo se une esta relación con las otras dos relaciones (la expresión ‘algo es’ y ‘compartir algo con alguien’)”.¹⁰⁸

El director elige las canciones que van de acuerdo a la historia, pero también la música es una herramienta para expresar el mensaje que se va transmitir en la historia de la película. Como espectador es difícil saber realmente la intención que tiene cierta música en la escena, pero al asistir a una función o ver la película desde casa, en

¹⁰⁴ *La acción comunicativa*, consultado en: <https://www.alainet.org/es/articulo/178238>, 23 de septiembre 2019

¹⁰⁵ Será la parte del director-realizador, y del jefe responsable de sonido, con su equipo de producción, de lograr el objetivo de realización, bajo un orden, de consignas y propuestas, unas guías de trabajo, que llamaremos guion. Lapichino Ricardo, *La composición audiovisual*, p.26.

¹⁰⁶ Habermas, Jürgen, *Conciencia moral y acción comunicativa*, p.35.

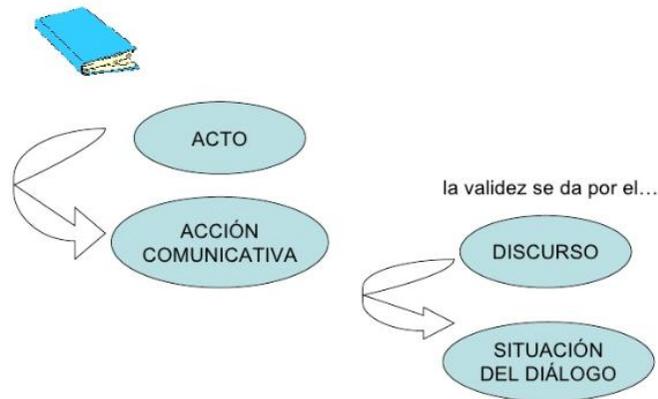
¹⁰⁷ *Ibíd*em, p. 33.

¹⁰⁸ *Ibíd*em, p. 35 y 36.

automático te convierte en su público y en partícipe de la acción comunicativa del productor y, dependiendo de las cualidades del espectador, se dará significado a lo que ve y escucha.

[...] toda ciencia que permite las objetivaciones del significado como parte de su ámbito de conocimiento ha de hacer frente a las consecuencias metodológicas de la función participativa de un intérprete que no “da” significado a las cosas observadas, sino que tiene que hacer explícita la significación “dada” a objeciones que únicamente pueden comprenderse como procesos de comunicación.¹⁰⁹

TAC: TEORÍA DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA



Fuente: imagen tomada del texto *Jürgen Habermas y el fenómeno social*.¹¹⁰

Como se puede apreciar en la imagen, en el caso del cine el discurso se hace por medio del lenguaje cinematográfico y éste tiene el sonoro o visual.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹¹⁰ *Jürgen Habermas y el fenómeno social*, consultado en línea <https://es.slideshare.net/JamesNeil/jrgen-habermas>, 06 octubre 2019.

2.2 El lenguaje en el cine

En el apartado anterior se explicó que el espectador es quién decide qué entiende y qué le trasmite la escena, teniendo como factores la imagen y la música; ambos son quienes acompañan a la narración. Al respecto, en su libro *Teoría de la acción comunicativa: cumplimientos y estudios previos*, Habermas asegura que el lenguaje eje fundamental de la acción comunicativa y, dependiendo del significado de lo simbólico, es que se obtendrá el éxito para entendimiento de lo que se quiere transmitir. Por lo tanto, es conveniente dedicarle un pequeño apartado al estudio del lenguaje cinematográfico, como recurso para intencionar un objetivo comunicativo que se refuerza en la acción.

Ahora bien, dentro del lenguaje¹¹¹ (“verbal, no verbal, mixto, connotativo”)¹¹² y de acuerdo con el estudio de este análisis; la música cinematográfica entra en la categoría de lenguaje no verbal¹¹³, y aunque en el cine interactúan variedad de lenguajes (en imagen, diálogos, gestos, efectos, silencios), la música (motivo de esta investigación), adquiere cualidades imprescindibles para dar coherencia a una narrativa de estas magnitudes.

“El cine es un lenguaje artístico que reúne varios lenguajes, visuales, gestuales y auditivos. Como se ha dicho antes, la música puede llegar a suscitar una acción y una reacción entre lo que proyecta (la película) y quien lo percibe (el espectador que mira, oye y escucha a la vez), en un acto comunica(c)tivo y gracias a las emociones suscitadas por las imágenes, los gestos y los sonidos”.¹¹⁴

¹¹¹ Lenguaje es el sistema a través del cual el hombre comunican sus ideas y sentimientos, ya sea a través del habla, las escritura u otros signos convencionales pudiendo utilizar todos los sentimientos para comunicar. *Significado de lenguaje*, consultado en: <https://www.significados.com/lenguaje/> 23 de septiembre 2019

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Lenguaje no verbal son el resto de los recursos de comunicación tales como imágenes, diseños, dibujos, símbolos, músicas, gestos, tono de voz. *Ibidem*.

¹¹⁴ Navarro, p. 34 y 35.

Al respecto, Rafael Echeverría, en su libro *Ontología del lenguaje*, señala que los individuos son seres lingüísticos, “seres que viven en el lenguaje”¹¹⁵; y puntualiza que el ser humano se encarga de observar y el lenguaje lo utiliza para explicar lo que percibió, es decir, solo realiza interpretaciones:

No sabemos cómo las cosas son
Solo sabemos cómo las observamos
o como las interpretamos.
Vivimos en mundos interpretativos.¹¹⁶

Esta cita nos sirve para relacionar a la música en el cine con el espectador, ya que es cierto que el departamento de sonido o el director usan la melodía como lenguaje para darle la intencionalidad a la escena, sin embargo, el espectador es quien le da la interpretación a esa narración cinematográfica. Sin importar qué reacción tenga el público (alegría, tristeza, miedo), en el momento que la música provoca una emoción en el espectador, se cumplió con la intención que tenía el director. “Los sentimientos, por lo tanto, no nos proporcionan una fiel representación de cómo las cosas son, independientemente del observador que las percibe”.¹¹⁷

Ahora bien, este mismo autor señala que el escuchar es el eje principal para el proceso de comunicación, pero él se refiere a que siempre que se emiten oraciones es con alguna intención. “Si examinamos detenidamente la comunicación, nos daremos cuenta de que ella descansa, principalmente, no en el hablar sino en escuchar. El escuchar es factor fundamental del lenguaje”.¹¹⁸

Evidentemente hay diferencias entre oír y escuchar, ya que en el segundo acto generamos interpretaciones de lo que se dice. Por ejemplo, cuando una persona se

¹¹⁵ Echeverría, Rafael, *Ontología del lenguaje*, p. 49.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 40.

¹¹⁷ *Ibíd.* p. 41.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 138.

acerca a comentar algo, tiene la intención de transmitir algún mensaje, hay una razón de ser, pero el receptor es quién debe escuchar para comprender la intención que tiene el emisor. “El sentido de las acciones remite a las interpretaciones que construimos a través del lenguaje”.¹¹⁹ Echeverría ejemplifica diciendo que, es el caso de cuando se es padre o madre y uno de los hijos con pareja se acerca a pedir dinero, quizá su intención es salir con ella o él y quiere invitarle algo, pero en su mensaje no dice “me das dinero, saldré con mi pareja”, solo comenta que necesita dinero y el receptor es quien descifra la intención que tiene ese mensaje.

Por lo tanto, se puede concluir que unas de las herramientas del cine para transmitir un mensaje es la música; “es un lenguaje específico situado en el cine y desde el cine, entendiendo no solo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento”.¹²⁰

Asimismo, la música tiene aspectos connotativos, en palabras de Samuel Larson “connotativo no es algo que la música tiene, sino algo que nosotros le ponemos...Esto quiere decir que una misma música es escuchada por diferentes públicos puede tener asociaciones connotativas muy diferentes”.¹²¹ Las interpretaciones de cada espectador serán diferentes, dependiendo de lo que se le llega a asociar con alguna vivencia personal o hasta su estado emocional.

En la película *Las ventajas de ser invisible* hay canciones de los 80' y 90' conocidas por diferentes generaciones, sin embargo, el espectador hará un análisis de las funciones que están cumpliendo dentro de la historia y dependiendo de cada uno le dará una interpretación de acuerdo con su experiencia o con lo que la melodía le recuerde, una misma canción puede tener una respuesta diferente en el público que vea el filme.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 153.

¹²⁰ Román Alejandro, *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*, p. 84.

¹²¹ Larson, p. 195.

2.3 Análisis de contenido

En los pasados apartados se definió la acción comunicativa, la cual se explica en la fórmula:

Información + Análisis + Interpretación = Respuesta en la acción

Contextualizada esta secuencia en una producción cinematográfica, podría pensarse que el director de alguna película usará música para ayudar a la narración en la historia, pero también la para darle cierta intencionalidad a la escena (ambientar, dar estructura o resaltar una acción). Quedará en el espectador la interpretación de lo que vio y escuchó; no obstante, el director usa un lenguaje cinematográfico para que su público comprenda la trama, sienta empatía o desprecio por un personaje, o para dotarlo de información sobre el sentido de la historia y, por ello, además de la imagen y los diálogos, la música también añade sentido a algunos elementos de la historia de una película. “Decimos que una inquietud es la interpretación que damos sobre aquello de lo que nos hacemos cargo cuando llevamos a cabo una acción”.¹²²

Dicho lo anterior, pasemos al análisis de contenido de las canciones que son parte de alguna cinta cinematográfica, para explicar la función e intención que llega a tener dentro de la narración la música, de acuerdo con conceptos actuales de algunos teóricos.

Como preludeo, iniciemos con la definición que de esta técnica nos proporciona Maurice Duverger cuando señala que es el:

[...] conjunto de procedimientos interpretativos y de técnicas de comprobación verificación de hipótesis aplicados a productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) o a interacciones comunicativas que, previamente registradas, constituyen un documento, con el objeto de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido, o sobre las condiciones que pueden darse para su empleo posterior.¹²³

¹²² Echeverría, p. 151.

¹²³ Duverger, Maurice, *Métodos de las ciencias sociales*, p. 519.

En este marco, las fuentes de análisis que se abordarán en el Capítulo 3 para el análisis, estarán basadas en lo que Duverger señala como “fuentes secundarias: autores los cuales han efectuado un tratamiento previo, transcripción, traducción o interpretación de las fuentes primarias”.¹²⁴ Sería fuente secundaria porque todos los teóricos que se usaran en este apartado se guiaron con lo que propuso Claudia Gorbman.¹²⁵

Para estudiar la música y determinar qué función cumple dentro de una narración, y a su vez qué intencionalidad llega a tener en la comunicación con el espectador, la técnica de análisis de contenido planteada por Duverger propone seguir los siguientes pasos:

- a) “...selección de la comunicación que será estudiada”.¹²⁶ El cine; como medio de comunicación, su instrumento para lograr la acción comunicativa y lenguaje no verbal: la música, ¿qué trasmite o qué comunica en la narración de la película?
- b) “...selección de las categorías que se utilizarán”.¹²⁷ Aquí serían las jerarquías que proponen los teóricos para estudiar las funciones de la música en una cinta cinematográfica.

Así, en este Capítulo se desarrollarán los conceptos, de acuerdo con lo que dicen los teóricos, para contar con una plataforma que guíe al director¹²⁸ en la selección de las canciones que serán parte del *soundtrack* de su filme; teniendo como objetivo la acción comunicativa a través del lenguaje cinematográfico: la música.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 521.

¹²⁵ Por ejemplo, documentos históricos, legislaciones, declaraciones, historias de vida, obras artísticas, culturales o informativas). *Ibidem*, p. 521.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 520.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Director y asesor musical o compositor. Será el encargado de buscar y seleccionar las músicas, inclusiones, o música original, necesarias para el corto. Sugiriendo género musical, el uso y posicionamiento, la relación y función. Elegir los elementos del discurso musical en función del relato. Lapichino, Ricardo, *La composición audiovisual*, p. 30.

2.4 Clasificaciones

Como se ha mencionado, la música en el cine representa un valor esencial en las películas. La banda sonora, hablando de las canciones que acompañan a la imagen en una película, pueden tener diferentes usos, sin que se determine una función en específica. “La música no tiene que clasificarse de un modo unívoco, ya que es polifuncional, sus capacidades le permiten realizar varias funciones a un mismo tiempo”.¹²⁹

En este sentido, como se señaló en la introducción de este apartado, no hay una categorización perfecta de las funciones de la música para realizar un análisis; sin embargo, el retomar algunos conceptos que proponen los científicos sociales para hacer un análisis de contenido, en nuestro caso de alguna película, nos da la oportunidad de observar la pretensión de los directores al planear su estrategia sobre la música, por ejemplo: “puede subrayar el ritmo de montaje, adaptarse a los golpes dinámicos de la secuencia de los movimientos de actores u objetos en un plano”.¹³⁰ También es útil este estudio, simplemente, para aquel espectador que requiera comprender cómo es la función de la música en cierta película y darle una lectura diferente al filme.

Siguiendo con esta línea, Chion señala algo similar “La música capta y subraya una frase del diálogo, una mirada, un efecto del montaje, un movimiento, una inflexión del guion y, por tanto, no forzosamente algo visual”.¹³¹ Ambos autores coinciden en que la música ayuda a reforzar un diálogo, una palabra, una acción en la escena; sin embargo, la música también ayuda a cumplir con la intencionalidad que pretende mostrar el asesor musical.

Se entiende así, en el libro *La música cinematográfica y la construcción del sentido en el filme* (Chalkho), cómo “La música, aún la más absoluta y exenta de

¹²⁹ Fraile, Teresa, *Funciones de la música en el cine*, extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones, California, consultado en: https://www.academia.edu/6988078/Funciones_de_la_Música_en_el_Cine, 27 de julio de 2019, S/P.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Chion, Michel, *La música en el cine*, p. 193.

referencialidades, comienza a comunicar y a producir sentido cuando está involucrada como parte del diseño de una banda sonora una escena de un filme”.¹³² Por lo tanto, elegir qué música y en qué momento musicalizar la secuencia es una tarea que se toma con responsabilidad. Esta misma autora propone hacer un ejercicio: en una escena poner diferentes canciones con distintos géneros o melodías, y se podrá comprobar cómo cambia completamente el sentido de la escena, con lo que puede distorsionar radicalmente lo que se desea transmitir al público.

Como ejemplo concreto, en internet¹³³ hay un experimento que presenta una escena de *Piratas del Caribe*, donde se muestran a Jack Sparrow (Johnny Deep) en un barco colocando su mirada en una nave enemiga. En la escena original la pieza musical que la acompaña es *The medallion calls* (Klaus Badelt), permite proyectar heroísmo o triunfo. En el experimento se elimina totalmente el sonido y, al eliminar la música, de manera un tanto arbitraria o aislada del contexto de la película, el sentido cambia por completo. En un segundo ensayo, la misma escena es aderezada con una pieza musical que adhiere un toque de terror e incertidumbre en la escena, lo cual cambia rotundamente la idea original en la escena. Se comprueba así lo que dice Rosa Chalkho en el sentido de que las canciones pueden cambiar el sentido de una escena.

Ahora bien, para Michel Chion hay dos fuentes de emisión para presentar la música en una película¹³⁵: “música de pantalla oída como emanante de una fuente presente o sugerida por la acción... Música de fondo (llamada no diegética) es aquella que el espectador entiende, por eliminación como música de fondo de una orquesta imaginaria”.¹³⁶ Otros autores la llaman diegética¹³⁷ y extradiegética.¹³⁸

¹³² Chalkho, Rosa, *La música cinematográfica y la construcción del sentido en el filme*, p. 71.

¹³³ *Función de la música en el cine*, Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=XrrJsHA6Nz4> en el minuto 11:21.

¹³⁵ Se toma como referencia a Michel Chion, porque la mayoría de los autores lo ponen de ejemplo cuando utilizan una clasificación de la banda sonora.

¹³⁶ Chion, p. 193.

¹³⁷ El tratamiento de la música diegética, entendida como representación sonora de un objeto visualizado. Téllez, Enrique *El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico*, sin página.

¹³⁸ Incidental música extradiegética no tiene una fuente justificada dentro de la historia. Fraile, S/P.

Regularmente en escenas de alguna película se puede comprobar el sentido de la música diegética, es decir, aquella donde el espectador y el personaje saben de donde proviene la melodía.

Un ejemplo preciso lo encontramos en la cinta *Resistencia* (2008)¹³⁹, que muestra claramente este tono en la escena en que el protagonista Tuvia Bielski (Daniel Craig) se entera que mataron a su esposa. En ese momento guarda un largo silencio deteniendo la mirada como queriendo suspender, también, los sentimientos. El corolario es la melodía *Your wife, James Nexton Howard & Joshua Bell*¹⁴¹. La imagen viaja en el tiempo hacia otra escena en la que se puede mirar al habitante de un poblado tocando la misma melodía en su violín, dando paso a las imágenes de personas que yacen sentadas en algún escenario en actitud triste.

Con otra escena de la misma secuencia se puede comprobar la música extradiegética, cuando al cambiar nuevamente la toma aparece en un lago Tuvia Bielski. Se observa la caída del agua y se abre el plano para dar espacio a Zus Bielski (Liev Schreiber) que aparece sentado sobre un tronco mientras se aproxima Miriam (Rimanté Valiukaitė). La música desaparece y ambos comienzan a platicar.

Con estos ejemplos podemos asegurar que la música en el cine es camaleónica, porque comienza de manera extradiegética y se puede metamorfosear a diegética o viceversa; así, dependiendo de la función que necesita la historia el director puede usarla y aportar a la historia.

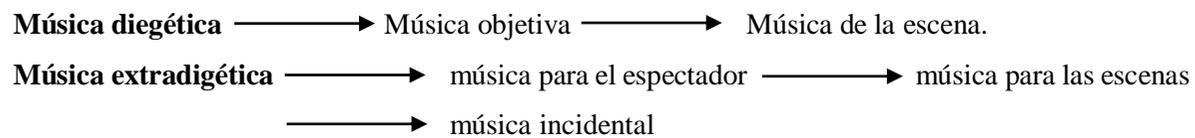
¹³⁹ Es una película basada en hechos reales. Los hermanos *Bielski* se encuentran en guerra y comienzan a reclutar a su propio ejército con mujeres, niños, hombres para sobrevivir, todos se encuentran en un bosque donde pasan por diferentes sucesos hasta llegar a conseguir su libertad sin esconderse de nadie y obtener el triunfo.

Además, esta película fue nominada en 2008 en los premios Óscar por mejor banda sonora. Consultado en línea: https://www.imdb.com/title/tt1034303/awards?ref_=tt_awd 01 de octubre de 2019.

¹⁴¹ Uno de los compositores más versátiles y respetados que actualmente trabajan en cine, la carrera de James Newton Howard abarca más de treinta años. Ha compuesto música para más de 120 películas, incluidas las partituras nominadas al Premio de la Academia para *Defiance*, *Michael Clayton*, *The Village*, *The Fugitive*, *The Prince of Tides* y *My Best Friend's Wedding*, y canciones nominadas al Premio de la Academia para *Junior* y *One Fine Day*. Consultado en línea <http://www.jamesnewtonhoward.com/bio/> 01 de octubre de 2019.

Cuando se da un sentido extradiegético a la música en las cintas cinematográficas, los personajes no saben que ésta acompaña sus acciones y, por ende, el espectador no sabrá de dónde proviene la melodía; así como aparece también sale de cuadro en cualquier momento, como sucedió en el ejemplo de la película *Resistencia*. Por el contrario, en la música diegética siempre el espectador y personaje saben de la existencia de la canción porque forma parte de la trama y, técnicamente, proviene de algún dispositivo que reproduce audio.

Tabla comparativa¹⁴³



Samuel Larson propone este cuadro comparativo en el que se puede observar la forma de nombrar la música: la diegética, es también llamada por algunos autores “música objetiva”, porque el personaje y espectador sabe que está presente en la escena, o “música de la escena”, cuando es parte de la narración, como lo menciona Chion.

Respecto a la música extradiegética, como la nombran la mayoría de los teóricos, también es conocida como “música del espectador”, como la nombra Larson, porque la melodía solo lo escucha el público y está desvinculada de los personajes en escena; también se le conoce como “música para la escena”, cuando implica que la narración tiene una razón de ser al estar presente en la acción. Larson también le da el nombre de “música incidental”, para hacer notar que las melodías están presentes en la historia, pero no es algo transcendental porque no cambia la historia si no hubiera música.

Sin duda alguna, la música tiene una intención en la narración. Teresa Fraile lo confirma con la siguiente cita: “La música en el cine no es un añadido gratuito en la pantalla. Forma parte del todo final y es un elemento fundamental dentro de la

¹⁴³ Larson, p. 152.

concepción de la obra. Como elemento irremplazable desempeña un papel que toca varios puntos de la creación artística, desde el mecanismo cinematográfico hasta la profundidad conceptual”.¹⁴⁴

Entonces, ¿cuál sería su papel dentro de la narración de un filme, teniendo en cuenta que una sola melodía puede cumplir con una o varias funciones? Habrá que delimitar con claridad cuáles son esas funciones que señala Fraile en su texto *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Para comenzar sería importante mostrar estas categorías para después desglosarlas de acuerdo con lo que otros teóricos han dicho y tratar de ejemplificar con escenas de algunas películas:

Funciones expresivas	Recepción	Expresividad
Funciones estéticas	Estilo	Estética
Funciones estructurales	Estructura	Forma
Funciones narrativas	Narración guion	Contenido

Recuperado de Fraile.¹⁴⁵

2.4.1 Funciones expresivas

¿Qué es la música expresiva? Se podría decir que está viene de la raíz del cine expresionista, ya que en esta tendencia los personajes gesticulaban exageradamente para demostrar al espectador su sentir o emoción y la música hacía redundante la escena porque confirmaba la acción del personaje. Así, las melodías usadas de forma expresiva ayudan al impacto de la emoción de la escena. “Aunque en sí misma la música no expresa nada, surge de una necesidad expresiva y provoca en el espectador una emoción y una expresión determinadas. Al igual que la música puede subrayar

¹⁴⁴ Fraile, S/P.

¹⁴⁵ Fraile, S/P.

una expresión también puede incidir en la emotividad de una escena cinematográfica matizando o reforzando aspectos dramáticos, cómicos o terroríficos.”¹⁴⁶

Dentro de la función expresiva se puede categorizar lo que llaman algunos teóricos el *leitmotiv*¹⁴⁷, término empleado para identificar algún personaje u objeto dentro de la película, por lo que la música solo se escuchará cuando salga en escena determinado personaje. “Identificación con un personaje corresponde al subrayado dramático en lo que se refiere al sentimiento de personajes. Aquí entra en juego la recepción y la implicación del espectador”.¹⁴⁸

Por ejemplo, en la producción *La vida es bella (1997)*¹⁴⁹, durante toda la película se escucha la melodía *Abbiano vinto, Nicola Piovani*¹⁵⁰. Guido Orefice (Roberto Benigni) es acompañado con esta música cada que se le presenta una situación particular: desde que conoce a Dora (Nicoletta Braschi) hasta sus vivencias en el campo de concentración nazi, cuando lo acompaña su hijo Giosué Orefice (Giorgio Cantarini). En esta película el espectador puede comprobar la función del llamado *leitmotiv*.

Reiterando lo anterior, la música expresiva es un recurso útil para imprimir énfasis en cierto elementos visuales (objetos) o resaltar emociones y sentimientos durante el desarrollo de determinadas escenas, como puede observarse, por ejemplo,

¹⁴⁶ Radigales, Jaume, *La música en el cine*, p. 44.

¹⁴⁷ El término *leitmotiv* (motivo conductor) es alemán y designa una pequeña célula rítmica y melódica que va asociada a un significado concreto (un objeto, un personaje) o abstracto (una emoción, un sentimiento, una situación).

¹⁴⁸ Fraile, S/P.

¹⁴⁹ Esta película narra la vida de Guido un hombre soñador y enamorado de Dora, pero ella está en una relación con fascista italiano, sin embargo, la enamora se casan, todo va bien, pero un día toda la familia los recluyen en un campo de concentración y su vida de la familia Guido y Dora cambia completamente, pero Guido no se rinde y cuida a su hijo le hace creer que solo están jugando.

¹⁵⁰ Con una destreza innata para otorgar sentimiento dramático y lírico a las imágenes, el músico romano que se inició en el cine en 1969 se ha transformado en el puntal de más calidad, elegancia y estilo de los actuales compositores italianos, manteniendo, además, estrechas colaboraciones con: Roberto Benigni, histórico y desesperante individuo que, sin embargo, ofreció su lado más sensible y talentoso en *La vida es bella (1997)*, que le proporcionó al músico el Óscar a la mejor banda sonora. Lógicamente su fructífera unión ha continuado en *Pinocho (2002)* y *La tigre e la neve (2005)*, dos nuevas obras maestras de la música. Carmona, Luis Miguel, *Música y Cine*, p. 242.

en la magnífica cinta *El bueno, el malo y el feo*¹⁵³; en la cual se destacan algunas circunstancias de la narrativa que toman mayor fuerza por la intervención de la música, cuya función expresiva resalta objetos y, al mismo tiempo, la comunicación no verbal de los personajes (*The trio (from The Good (Clint Eastwood), The bad (Eli Wallach), The ugly (Lee Van Cleef) Ennio Morricone*¹⁵⁴). La melodía logra que el espectador anticipe lo que el director quiere mostrar cuando los tres personajes se enfrenten para apropiarse de la piedra donde “El bueno” escribió el nombre de la tumba donde se encuentra los 400 mil dólares. Durante la escena, no hay diálogos y la música se apropia y dirige cada imagen en el que los movimientos de cámara hacen *close up* de manos, ojos y armas de los personajes en tomas de angulación continuas¹⁵⁶. La música no desaparece con el último disparo, se sobrepone para anunciar la muerte del personaje del que todos los espectadores esperan ya su final. La canción, junto con la toma de angulación, trabaja en conjunto para señalar al espectador hacia dónde dirigir su atención en dicha escena.

Ahora bien, siguiendo con esta clasificación de función expresiva, obsérvese otro termino que Chion señala en su libro *La música en el cine*, como el efecto empático o anempático, donde “Se atribuye a la música de cine un papel de apoyo emocional, en general. Afecto empático por el cual la música se adhiere o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena”.¹⁵⁷ Es decir, que la melodía va de acuerdo a la emoción de la acción presentada en el filme.

¹⁵³ Película que narra la historia de tres caza fortunas y por hacer del destino el trío quiere un valioso tesoro, pero se van a necesitar para encontrarlo, pero pasaran por diferentes sucesos para conseguirlo.

¹⁵⁴ La banda sonora de esta película es la tercera colaboración entre Sergio Leone y Ennio Morricone, en la que el compositor optó por seguir la senda marcada en las anteriores tanto en lo referente a los instrumentos (guitarras, violines, flautas, trompetas, ocarinas y otros instrumentos de viento) y sonidos utilizados (los tan característicos silbidos, disparos, golpes, los míticos gritos del tema principal, etc.), como en la incuestionable función que tienen las canciones como identificadoras de los personajes. Consultado en línea El correo de Pozuelo: La mítica banda sonora de “El bueno, el feo y el malo”, del gran Ennio Morricone. <https://elcorreodepozuelo.com/2018/11/30/la-mitica-banda-sonora-de-el-bueno-el-feo-y-el-malo-del-gran-ennio-morricone-como-nunca-la-habias-oido-algo-irrepetible-increible/> consultado en 15 de marzo de 2020.

¹⁵⁶ Inclinación del eje de la cámara respecto al sujeto que ha de ser captado. <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/glosariocine.htm> consultado el 15 de marzo de 2020.

¹⁵⁷ Chion, p. 232.

Retomando la película *La vida es bella*, recordemos una escena nocturna en que Guido se encuentra en el campo de concentración nazi sin saber nada de su esposa Dora, asistiendo la cena de los nazis al fungir como mesero; en el vestíbulo hay un tocadiscos cuya conexión al megáfono apunta hacia el patio del campo de concentración, lo que le da la idea a Guido de compartir la música. Hace sonar la canción *Les Contes D'hoffmann: Act II: Barcarolle: Belle Nuit* para que sea escuchada por Dora, con quien comparte su amor y el gusto por la melodía plasmados en la escena, además de la distancia y la pena por las condiciones en que se encuentran.

En la película, la música va de la mano con los sentimientos de ambos personajes, solo se encargó de reforzar las emociones de ambos en el uso de la música empática para vincular los personajes y esto porque era la canción que ambo sabían de la connotación que tenía para ambos, sin embargo, ella comprendió que Guido le estaba mandando un mensaje que él y su hijo estaban bien. Una canción puede transmitir alegría y a la vez tristeza porque la familia aún se encuentra separada.

Ilustrativo resulta, también para ejemplificar la función de la música expresiva¹⁵⁹, la película *Redes*¹⁶⁰, en particular una escena en la que el protagonista, conocido como Miro (Silvio Hernández), fallece y una flotilla de pescadores amigos lo acompañan para despedirlo en su última travesía. La muerte de Miro y sus efectos emocionales son expuestos en el enaltecimiento de expresiones y en la fuerza de la música que empata sus acordes con cada imagen para imponer una respuesta emotiva en los espectadores. La escena se impone en una disolvencia temporal que presenta la lucha de los pescadores por sus derechos como una inspiración que honra la muerte de Miro. La canción refuerza las imágenes de los pescadores, al tiempo que enaltece

¹⁵⁹ Termina por adquirir un papel protagónico cuya grandeza radica en que no se limita simplemente a ilustrar lo que sucede en la pantalla (como el famoso hipnótico golpe de remos emulado por las cuerdas a lo largo de la obra), sino que trasciende las imágenes y otorga coherencia y unidad a la –por así llamarla– “psicología” de los personajes. Como música incidental, funciona porque complementa perfectamente las imágenes de la película de Zinnemann, y ayuda dramáticamente <https://musicaenmexico.com.mx/silvestre-revueltas-y-redes/> 09 de marzo de 2020.

¹⁶⁰ Es una película basada en hechos reales, cuenta la historia de las precarias condiciones en las que viven y laboran los pescadores del municipio de Nuschimango, Veracruz. Miro, el protagonista comienza a ser el líder de un movimiento para alzar la voz, sin embargo, no todos siguen ese ideal y complican la rebelión.

los ideales de justicia y trabajo desarrollados a lo largo de la trama. La potencia musical de *Redes* estuvo en manos, nada más ni nada menos, que del gran compositor mexicano Silvestre Revueltas¹⁶².

Para dar continuidad al hilo ejemplificador de la función expresiva en el cine, es imposible dejar fuera de este análisis cinematográfico la cinta *Noches de Cabiria*¹⁶³, estrenada en el año de 1954 y que muestra de manera magistral escenas contundentes de esta función de la música en el cine. Recordemos las escenas visuales mezcladas perfectamente con las musicales en *Cabiria E Il Ragoniere-Fra Giovanni-sulla strada*¹⁶⁴, *Nino Rota*¹⁶⁵. En la imagen, en una escena eje de la cinta, Cabiria (Giulietta Masina) se encuentra recostada en una cama en actitud pensativa... segundos después se levanta, toma un cigarrillo y, en ese instante, entra la música en su función extragenética como actor presencial de los siguientes actos de la protagonista, que coge su abrigo y sale de la habitación para, acompañada de la melodía, pasar a un siguiente plano en el que se le ve caminando por la calle. La música la acompaña en un siguiente momento en el que Cabiria pasa de observar el paisaje a responder una pregunta de un personaje incidental, representado en un sacerdote, que se agrega a un fragmento de la narrativa en la que Dios y su gracia parecen indicar la proximidad de

¹⁶² Si se tiene en cuenta que *Redes* fue producida en los primeros años del cine sonoro, cuando el género mismo de música especialmente compuesta para una película estaba en su etapa naciente, la relevancia de esta obra de Revueltas es significativa socialmente y, cabe añadir, dota a la cinta de sus grandes virtudes musicales intrínsecas y su poderoso sentido a la vez épico e individualmente emotivo. Consultado en línea: Del Toro, Jesús, "Redes, joya mexicana de la música y el cine, cobra nueva dimensión." <https://laraza.com/2016/09/13/redes-joya-mexicana-de-la-musica-y-el-cine-cobra-nueva-dimension/> 09 de marzo de 2020.

¹⁶³ Cabiria es una prostituta y sueña por encontrar el amor verdadero. Un día encuentra a un hombre y cree que es la persona indicada, así que vende todo lo que tiene para irse a vivir con él, pero todo será una mentira él se aprovecha y le roba todo.

¹⁶⁴ Bellísima creación en la que la música juega un importante papel en relación con el personaje central. El compositor escribió un tema alegre yailable, que retrata el idílico pero falso mundo en que vive la joven Cabiria. *Noches de Cabiria*, Comentario Mundobso, consultado en línea <https://www.mundobso.com/bso/noches-de-cabiria-las> 15 de marzo de 2020.

¹⁶⁵ (Milán, 1911-Roma, 1979) Compositor italiano. Nieto de pianista y compositor... destacó por su precocidad; a los once años compuso un oratorio, y a los trece una comedia lírica en tres actos, *Il Principe porcaro* (1925). *Biografías y Vidas*, *La enciclopedia biográfica en línea: Nino Rota*, consultado en línea: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rota.htm> 05 de marzo de 2020.

un desenlace deseado por el espectador: la redención. La idea se enfatiza por la fuerza de la música que sólo deja de escucharse cuando la escena concluye.

Ahora recordemos que la música expresiva empática también se puede encontrar en escenas románticas. El espectador ha sido testigo de este tipo de ejemplos en la cinta *Blade Runner*¹⁶⁷, en la que particularmente la canción *Love theme, Evangelos Odyseas Papathanassiou*¹⁶⁸ (*Vangelis*)¹⁶⁹ se escucha de forma extradiegética en una escena en la que la protagonista, de nombre Rachael (Sean Young) se sienta enfrente del piano observa unas fotografías colocadas sobre el instrumento y, después de desprenderse de su saco, comienza a tocar el piano al tiempo que se bifurca el sonido de otro instrumento para dar marco al mundo de la ficción en donde la música y la imagen convergen para dar vida a los personajes y sentido a ese fragmento de la historia. En escena, mientras la mujer toca el instrumento aparece otro personaje, Rick Deckard (Harrison Ford), quien en una rápida maniobra se incorpora con Rachel para la conformación de una dupla de deseo que llega a la acción cuando Rachael deja de tocar sin que la canción extradiegética encuentre el silencio. En la secuencia cinematográfica Rick se acerca para besarla y ella, con suavidad se levanta para recordarle que es un robot. Sin embargo, Rick la convence de besarse en el momento preciso en que la melodía alcanza un clímax de sonoridad. En términos técnicos, la canción que acompaña esta escena es totalmente instrumental y se define en una intención empática entre los personajes que comunican atracción

¹⁶⁷ Una película que está representada en el siglo XXI, así que fueron inventados unos robots que son muy parecidos a humanos. Pero se rebelan y comienzan a actuar de una manera no muy conveniente, por lo tanto, los Blade Runners están autorizados para actuar sobre de ellos y retirarlos de la sociedad.

¹⁶⁸ (Vangelis Papathanasion, Volo, 1943) Compositor griego. Formó con Demis Roussos el grupo Aphrodite's Child. Su obra en solitario se ha distinguido por una gran complejidad técnica (*Spiral*, 1977; *See you later*, 1981; *Direct*, 1988). Destacó como compositor de bandas sonoras de películas (*Carros de fuego*, 1981; *Blade Runner*, 1982). Biografías y Vidas, *La enciclopedia biográfica en línea: Vangelis*, consultado en línea <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vangelis.htm> 15 de marzo de 2020.

¹⁶⁹ Vangelis; el artista lograra una atmósfera perfecta en la música incidental y grandes canciones atemporales que forman parte primordial de la película, donde recibió la colaboración de su primo Demis Roussos para "Tales of the future", de su amigo Don Percival para la canción "One more kiss, Dear", de la English Chamber Choir en "La muerte del Dr. Tyrell" y la gran interpretación de saxofonista Dick Morrissey para la impecable "Love Theme". Guioteca, ¿qué quieres saber? *Blade Runner: La singular historia tras está mítica banda sonora de Vangelis*. Consultado en línea <https://www.guioteca.com/discos/blade-runner-la-singular-historia-tras-esta-mitica-banda-sonora-de-vangelis/> 15 de marzo de 2020.

mutua, al tiempo que hacen saber al espectador sobre sus “sentimientos” de desesperanza por la ausencia de un futuro. El amor y deseo son emociones rotundas para fortalecer la escena.

Complementando el uso del efecto empático, la música anempática refiere esa cualidad de su aplicación en efectos que pretenden representar que algo va en contra corriente. “Anempático ofrece el efecto no de distanciamiento, sino de emoción multiplicada por el que la música, tras una escena particularmente clara afirma su indiferencia, continuando su curso como si nada hubiera pasado”.¹⁷⁰ En sentido llano, el efecto anempático refiere situaciones en que el personaje o los personajes están pasando por alguna desgracia y la música que acompaña a la acción es alegre o viceversa.

En la película *Belleza americana* (1999)¹⁷¹, por ejemplo, en la escena final cuando el protagonista Lester Burnham (Kevin Spacey) es asesinado y encontrado por su hija Jane Burnham (Thora Birch) y su novio Ricky Fitts (Wes Bentley), el uso de la música es extradiegética: *Any other name, Thomas Newman*¹⁷². La escena ofrece la imagen de la pareja adolescente descendiendo la escalera luego de escuchar un disparo; las cámaras la siguen hacia la cocina donde encuentran un charco de sangre. Durante toda la escena, la música acompaña la muerte de Lester, que es lenta y triste, pero que se rompe totalmente con la sonrisa de Ricky. En ese momento el espectador es testigo de una secuencia anempática.

Asimismo, otra película excelente para ejemplificar la función expresiva anempática es *La hija de Ryan*¹⁷⁴. En ella una escena da claridad a esta aplicación

¹⁷⁰ Chion, p. 233.

¹⁷¹ La película narra la vida de un padre de familia Lester Burnham, después de cumplir sus 40 años comienza a sufrir una crisis y la vida que siempre ha llevado ya no lo hace feliz, ni con su trabajo ni familia, al decidir hacer el cambio no salió nadie bien.

¹⁷² Newman fue un compositor establecido y cada vez más famoso en la década de 1990. Recibió más nominaciones al Premio de la Academia, aunque en realidad nunca ganó. Entre sus obras más notables estaba la partitura de la película dramática "American Beauty" (1999), que le valió a Thomas un premio Grammy y un premio BAFTA. Sin autor, *Thomas Newman, consultado en línea* https://www.imdb.com/name/nm0002353/bio?ref_=nm_ov_bio_sm 01 de octubre de 2019.

¹⁷⁴ Irlanda, 1916. Cuando Charles (Mitchum), un maestro rural viudo, vuelve de Dublín a su aldea natal, Rosy (Sarah Miles), una muchacha impulsiva, se encapricha con él y no para hasta llevarlo al altar. Pero el

expresiva en una secuencia en la que tres personajes (Charles Shaughnessy [Robert Mitchum], Rosy Ryan [Sarah Miles] y el soldado Randolph [Christopher Jones]) se entrelazan en un paseo por la playa y en la que la música enmarca la figura de Rosy, evocada por Charles y cuya huellas en la arena delatan la compañía al momento que la música se impone a la escena hasta que la imagen desaparece y la música, *Rosy en la playa* de Maurice Jarre¹⁷⁶, se desvanece.

2.4.2 Funciones estéticas

En esta categorización, la estética, la música ayuda para ambientar y, de esta manera, reflejar el contexto de la narrativa: por época, en lo social o religioso. “La carga estética elegida, da información al espectador, veracidad, en función de componer determinado lugar, definiendo un estilo musical, o un género cinematográfico”.¹⁷⁷

En resumen, la música se usa para contextualizar la época en la que se está refiriendo la historia de la película. Por lo tanto, en esta función se coloca a la música ambiental, ya que el director usará las melodías que se acoplen a la escena. Por ejemplo, si se trata de escenificar una fiesta y el protagonista se encuentra en cierta época, el director elegirá canciones que sean del periodo que corresponde a la imagen: una fiesta de época, lugar. Así que la música ayuda a resaltar el periodo o lugar donde se presente el personaje.

En la película *Resistencia (2008)*, por citar solo un ejemplo, se puede observar un ejemplo de función estética cuando, en la boda de uno de los personajes Asael Bielski, (Jamie Bell), contrae nupcias con Chaya (Mia Wasikowska); en la escena la música que ambienta la boda es una melodía con la que celebran los judíos ese tipo

matrimonio fracasa toda vez que Charles es un hombre maduro y sosegado mientras que su esposa es una joven muy apasionada y romántica que acaba enamorándose de un oficial inglés con el que se ve en secreto. Consultado en línea <https://www.filmaffinity.com/mx/film445666.html> 09 de marzo de 2020.

¹⁷⁶ La carrera de Jarre dio un giro espectacular en 1961 cuando el productor Sam Spiegel le pidió que trabajara en *Lawrence de Arabia* de David Lean (1962). Inicialmente, se suponía que tres compositores escribirían la partitura, pero por varias razones, Jarre terminó escribiendo toda la música de la cinta y fue galardonado con su primer Oscar. Su segunda colaboración con David Lean en *Doctor Zhivago* (1965) le valió otro Oscar y obtuvo un nivel de éxito raramente alcanzado por una partitura cinematográfica. Colaboró nuevamente con Lean en *La hija de Ryan* (1970) y *Pasaje a la India* (1984) por la cual recibió un tercer Premio de la Academia. IMDB, *biografía de Maurice Jarre*, consultado en línea 15 de marzo de 2020.

¹⁷⁷ Lapichino, p. 27.

de acontecimientos y donde violín, acordeón y flautín enmarcan la alegría de los asistentes a la fiesta. “Tiempo-espacio la música ayuda al resto de los elementos estéticos de la película a situar la acción de un tiempo y lugar determinado”.¹⁷⁹

La película *West side story*¹⁸⁰ muestra otro claro ejemplo de esta función estética en el cine, en una escena en particular en la que se muestra el encuentro de dos grupos de personas que representan bandas rivales en una disputa por cuestiones raciales. Unos son de ascendencia europea, los Jets, los otros de origen puertorriqueño, los Sharks. Los personajes en escena coinciden en un baile y es precisamente la música el arma con la que se enfrentan. *Mambo*, Leonard Bernstein¹⁸¹, es la melodía que da marco musical a la secuencia cuando las parejas de ambas bandas comienzan a bailar. La función estética se impone en los movimientos de baile que se mezcla con el intercambio de miradas entre dos personajes centrales: María (Natalie Wood) y Tony (Richard Beymer), quienes logran un impase en el ritmo de la secuencia visual y en el tono de la música que se silencia para dar paso a otra melodía de tinte romántico. En *West side story* la música, en particular en la escena descrita, es representativa de la cultura musical de los años sesenta, en la que el mambo, característico de la época, funciona en esencia para la intención estética que pretende la dirección de la cinta.

2.4.3 Funciones estructurales

Esta función ayuda al ritmo que tendrá la película ya sea una historia lenta o acompañará una rápida narración.

¹⁷⁹ Fraile, S/P.

¹⁸⁰ Cinta cinematográfica que relata la vida de dos jóvenes que se enamoran, sin embargo, ambos están en diferentes bandas callejeras: los Sharks son puertorriqueños y los Jets de ascendencia europea. Y por esta rivalidad no pueden tener una relación, harán todo lo posible para estar juntos y quizá no salga nada bien.

¹⁸¹ El encargado de esta BSO fue Leonard Bernstein, compositor y director de orquesta, aunque las letras fueron compuestas por Stephen Sondheim. Un soundtrack de 19 canciones en las que se mezcla el jazz con ritmos más latinos y por las que fue necesaria una orquesta de más de 30 músicos debido a la cantidad de instrumentos que intervienen. Música de cine, *Música de cine: West Side Story*, consultado en línea <https://festivalxdentro.com/articulos/musica-cine/musica-cine-west-side-story/> 15 de marzo de 2020.

(...) la estructural es mucho más episódica y aporta una equivalencia rítmica entre lo que vemos y escuchamos, hasta el punto de que incluso permite alterar la percepción del paso del tiempo por parte del espectador: una escena con determinada música altera el ritmo de las imágenes y puede connotar lentitud o rapidez en lo que vemos, precisamente gracias a los que escuchamos.¹⁸²

La función estructural ayuda a que la música sea el hilo conductor de las escenas, dando unidad a las acciones de los personajes, para reforzar lo que no se puede decir con imagen o diálogo. La música ayuda a dar continuidad a la historia “para dar cohesión a los diferentes momentos de la cinta de manera que se vean integrados en una historia. Une las escenas con otras sin cambios sin brusquedad”.¹⁸³

Al observar la película *Belleza americana*, por ejemplo, se puede seguir el inicio de historia a través de la voz en off¹⁸⁴, cuando el protagonista Lester narra su vida hablando del lugar en donde vive, su estado de ánimo y al anticipar lo que ocurrirá en un periodo de tiempo, para dar paso a la presentación de su esposa Carolyn y de su hija Jane; también habla de sí mismo, de su personalidad, así como de su relación familiar. Mientras habla, la canción de fondo es *Dead Already*, con *Thomas Newman*. La música es el corolario de una secuencia de imágenes de su esposa e hija, las cuales transitan por el vecindario en el que se desenvuelven los protagonistas. La música tiene la función de dar continuidad, fluidez y claridad narrativa al filme.

Asimismo, la función estructural ayuda para la comprensión de dos escenas en diferentes momentos. Por ejemplo, en la película *Resistencia* (2008), citada renglones arriba, el director decide una melodía para detallar dos momentos: la escena de la alegría por el enlace matrimonial y, más tarde, la circunstancia en la que Zus Bielski (Liev Shreiber) se encuentra en la guerra, luchando contra los nazis. La melodía es suficiente para plantear la vinculación de los personajes, los hermanos Bielski, sin

¹⁸² Radigales, p. 37.

¹⁸³ Fraile, S/P.

¹⁸⁴ La voz en off es esencialmente una voz que narra, describe o explica una escena. Sin autor, ¿Qué es la voz en off?, consultado en línea <http://www.saberia.com/que-es-la-voz-en-off/>, 13 de octubre de 2019.

necesidad de insertar diálogos explicativos que hablen de la fuerza de la sangre que rompe la distancia. “La música: factor de continuidad parece mezclar y homogenizar la discontinuidad visual, espacial y temporal”.¹⁸⁷

Dentro de esta función también está implícita la sincronía. “La música se sirve de la síncrexis para efectos de puntuación sincrónica (Mickey mousing) y también para todo lo que es playback, instrumento o vocal”.¹⁸⁸ Hay innumerables ejemplos que muestran este tipo de función de la música, pero para contextualizarla, en la película *Mi bella dama*¹⁸⁹. Una secuencia en la historia narra el esfuerzo de un profesor, Henry (Rex Harrison) y su “aliado pedagógico”, el coronel Pickering (Stanley Holloway) intentan que, Eliza (Audrey Hepburn) logre una pronunciación correcta en la enseñanza de la lengua dispuesta en una frase específica. En la escena, el profesor desafía a Eliza diciéndole que no irá a dormir hasta que repita correctamente la frase “La lluvia en España queda principalmente en la llanura”. Luego de varios intentos los tres personajes se manifiestan desesperados por creer que ella no lo logrará. En un último intento Eliza pronuncia la frase a la perfección y, al solicitarle repita lo que dijo, surge de un breve silencio la música como preámbulo a una escena de la misma secuencia donde ella canta *The Rain in Spain*¹⁹¹ (Frederick Loewe¹⁹²). En el fragmento musical, el profesor, Eliza y el coronel Pickering bailan y cantan al ritmo de la canción hasta que los tres, en actitud juguetona, se lanzan a los sillones que componen el ambiente cinematográfico. La melodía se desvanece para

¹⁸⁷ Guilles, Mouëllic, *La música en el cine*, p. 31.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 211.

¹⁸⁹ Es una película que fue tomada de una obra de teatro, relata como la vida de una vendedora de flores cambia al conocer a un lingüística Henry Higgins, ella le pide que le de clases para hablar correctamente inglés para hacerla pasar como un dama de alta sociedad, él acepta porque hace una apuesta con su amigo el coronel Pickering y de ahí viven diferentes episodios..

¹⁹¹ *My fair lady* es considerado un clásico del musical y ciertamente ninguna película del género es capaz de irradiar el optimismo y la alegría que desprenden las canciones de esta cinta. Martínez, Antón, El secreto de Berlanga: My fair lady: el musical perfecto, consultado en línea <https://www.elsecretodeberlanga.com/2018/02/10/my-fair-lady-el-musical-perfecto/> 15 de marzo de 2020.

¹⁹² Un compositor que escribió varias obras musicales para Broadway, Frederick Loewe era conocido por no gustarle su propio trabajo. Colaboró con leyendas de Broadway como Earle Crooker y Alan Jay Lerner. Entre sus obras destacadas se encuentran My Fair Lady, Camelot y The Little Prince. Consultado en línea <https://www.allmusic.com/artist/frederick-loewe-mn000007843/biography> 15 de marzo de 2020.

dar paso a una conversación entre los personajes respecto a los logros de pronunciación alcanzados por la discípula. La escena en cuestión se considera estructural (Mickey mousing) porque los actores cantan, simulando una simple charla, al ritmo de la música y entonando la canción.

En diferentes escenas de ciertas películas se comprueba que, en ocasiones, la música es muy retórica en el uso de esta función, pues los personajes realizan una acción, mientras el sonido o la música refuerzan lo que se ve en la pantalla.

Otra función de la música ha sido denominada como elipsis estructural. “La música desempeña una labor de sustitución. Puede sustituir un espacio de tiempo que no interesa insertar en una película”.¹⁹³

Lo anterior puede observarse en la película *La vida es bella*, en una escena particular donde transcurre el tiempo y es una melodía, *La notte di favola*, cantada por Nicola Piovani, la que orienta la transición. En la escena, cuando Guido convence a Dora de escaparse juntos y hacer una vida juntos, cuando se fugan llegan a un invernadero alado de su futura casa y ella entra por una puerta, mientras tanto Guido la sigue con la mirada no se mueve de la entrada del invernadero, después que paso cierto tiempo (la música sigue sonando) va tras ella; ambos están en la casa y la escena se detiene en unas flores. La melodía sigue su curso hasta que, sin desaparecer, da pauta para que se imponga la voz de Dora gritando el nombre de su hijo, Giosué, quien se incorpora en la escena junto a sus padres. Después, los tres personajes suben a una bicicleta y, mientras la música los sigue, ellos se alejan. La melodía es un personaje más, ayudó a la narración de esa escena con ella se vio la fuga de Guido y Dora, el cambió que tuvieron sus vidas y la familia que formaron.

Regularmente la música extradiégetica es estructural, es decir, es aquella donde el personaje no sabe que existe, pero lo acompaña para la narración de los hechos. “La música que se escucha va describiendo e hilando las escenas con elementos que la imagen no puede mostrar”.¹⁹⁵

¹⁹³ Fraile, S/P.

¹⁹⁵ Tomas Fére, *La música y la imagen: Anotaciones a partir del artista*, p. 108.

Es el caso de una escena de la película *Resistencia* (2008), en la cual la melodía *Camp Montage*, James Newton, refuerza la intención de la imagen de unos judíos realizando diferentes actividades que asumen para sobrevivir en su campamento. En la escena hay voz en off (Asael Bielski), la cual no relata lo que se ve, sino que se da el lujo de interpretar y emitir un juicio respecto a lo que debe hacer la comunidad judía para estar unidos, así como la importancia de ser tenaces para salir adelante.

Un ejemplo más de esta función estructural la muestra la película *2001 una odisea en el espacio*¹⁹⁷. En ella, donde la música es el hilo conductor entre la secuencia cinematográfica y el espectador, la canción *Also Sprach Zarathustra* de Herbert von Karajan es el claro modelo de la función extradiegética, pues la música se escucha siempre que en escena aparecen imágenes de la nave espacial viajando por el espacio, la cual se convierte en otro personaje frecuente. Cuando la nave ocupa la pantalla se omiten otros personajes y no hay diálogos, siendo la música la que da marco a la imagen e introduce otras escenas con cambios claros de temporalidad.

En este sentido, como puede observarse en varias cintas, a la función de estructura se le da un peso importante, porque no solo aparece como ambiental (estética) o como leitmotiv (expresiva), sino porque muestra como “la música no se contenta con acompañar al filme, a menudo también lo ‘coestructura’, es decir, junto con otros elementos, a acompasar la forma general por el lugar determinante de sus intervenciones”.¹⁹⁹

Respecto a esta función, Samuel Larson señala; “En el cine la diégesis puede ser definida como todo aquello que pertenece al mundo creado o formado por un relato, sea este de ficción o no. Otra forma sería el continuum espacio-temporal de la acción dramática, el lugar y el tiempo en que ocurre la historia”.²⁰⁰

¹⁹⁷ Es una película que narra los diferentes periodos de la historia, te hablan del pasado desde que comienza de la humanidad Homo sapiens y de ahí la evolución hasta la llegada de la nasa y con una máquina de inteligencia artificial que se encargaba de controlar todos los sistemas de otra nave espacial.

¹⁹⁹ Chion, p. 217.

²⁰⁰ Larson, p. 151.

También en la película *Belleza americana*, hay una escena donde la familia Burnham, acostumbrados a cenar escuchando la música de elección del personaje Carolyn, presenta a ésta molesta con su esposo Lester porque acaba de renunciar al empleo. La música de fondo es la canción *Call me irresponsible*, de Bobby Darin, la cual se mantiene durante toda la escena y sube de tono al mismo tiempo que los reclamos de Carolyn, quien a la vez es recriminada por Lester quien le reprocha que él solo quiere cenar. Los reclamos continúan y Lester avienta un plato y dice a su hija y esposa que lo dejaran de hacer sentir como un fracasado y que a partir de ese momento quien elegirá la música a escuchar para cenar será él. La escena se difumina al mismo tiempo que la música de fondo.

La música enlaza escenas, acompaña el clímax, despide secuencias, da fuerza a la narrativa, abre y cierra escenas, mantiene la continuidad de la historia... Porque como bien señala Chion, “La música abre el encuadre o, al contrario, lo cierra de manera mucho más sutil e impalpable que lo que hacen los movimientos de cámara”.²⁰²

Enlaces musicales como los expresados renglones arriba se aprecian en la película *Un pasaje a la India*²⁰³, en la que cierra y abre escenas la canción *A passage to India* de Maurice Jarre²⁰⁴. Veamos alguna de ellas. Al comienzo de la trama, en primer plano y con la música de fondo, Adela Queted (Judy Davis) da un paseo en bicicleta y se dirige hacia un misterioso lugar caracterizado por una pirámide que

²⁰² Chion, p. 224.

²⁰³ Esta cinta trata de Adela la protagonista viaja a la India, lo hace porque va contraer nupcias con magistrado. Ella comienza a conocer el país su acompañante será un doctor, él la lleva a una cueva y a partir de que llego a ese lugar dio un giro su vida. Adaptación de una novela del escritor inglés E. M. Forster. India colonial, años 20. Adela, una joven inglesa, viaja a la India, en compañía de su futura suegra, para contraer matrimonio con un magistrado de Chandrapore. La joven está obsesionada por conocer a fondo la realidad del país y encuentra la oportunidad de satisfacer su deseo gracias al doctor Aziv, un médico hindú. Sin embargo, cuando éste organiza una excursión para mostrarle las cuevas de Marabar, ocurre algo absolutamente impensable. Consultado en línea <https://www.filmaffinity.com/mx/film983170.html> 15 de marzo de 2020.

²⁰⁴ Tema solemne y ceremonioso en el que los sonidos de un sintetizador con cierto tono misterioso abren el camino a una poderosa melodía sinfónica muy retentiva, con destacada presencia de los vientos, las percusiones y las arpas. Es una música de apariencia pomposa, muy enfática, que viene a emular en parte la fascinación por un lugar exótico –la India–, pero especialmente el poder y la ritualidad de los colonizadores. Pasaje a la India, comentario Mundobso, consultado en línea <https://www.mundobso.com/bs0/pasaje-a-la-india> 15 de marzo de 2020.

alberga algunas esculturas. La música toma fuerza cuando Adela observa detenidamente una de las esculturas que ofrecen la imagen de una pareja besándose. La música anticipa un acontecimiento cuando cambia el ritmo y, en escena, aparecen otros personajes del mundo animal (primates) que representan una amenaza para la protagonista, la cual huye de lo que momentáneamente se manifiesta como una persecución de la que se pone a salvo al abordar su bicicleta y alejarse del lugar. En la cinta, se mezclan de manera magistral la imagen y los ritmos musicales llevando a momentos emblemáticos esenciales para la trama.

Por ejemplo, como se observa en la película *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001)²⁰⁵, la canción *Platform nine and three quarters and the journey to Hogwarts*, *John Williams*²⁰⁶ da pauta a nuevas escenas, como en la secuencia de la cena de los miembros del Colegio Hogwarts de magia y hechicería; se abre en panorámica la toma y se muestran los bocadillos que serán degustados por alumnos y profesores. La melodía solo tiene la función de presentar una siguiente escena, como abriendo el telón para continuar con la historia.

2.4.4 Funciones significativas o narrativas

Para concluir con las funciones de la música en el cine, se hará referencia a la cualidad significativa (o narrativa). Ésta “Hace las mismas funciones que la conocida como la

²⁰⁵ La película de Harry Potter es una saga, pero en todo el tema principal es sobre un niño mago, huérfano, vive con sus tíos, pero no vivía en familia. Así que un día llegan por él para llevarlo para que estudié en Hogwarts escuela de magia. Ahí conocerá la historia de sus papás, a sus verdaderos amigos y los secretos que ocultan en ese colegio de magia.

²⁰⁶ John Towner Williams (Floral Park, Nueva York, 8 de febrero de 1932) es un compositor y director de orquesta estadounidense. En una carrera que se extiende durante cinco décadas, Williams ha compuesto varias de las más famosas bandas sonoras de la historia del cine como: Tiburón, La Guerra de las Galaxias, E. T.: El extraterrestre, Superman, la saga de películas de Indiana Jones, Parque Jurásico, La lista de Schindler, Memorias de una geisha, Harry Potter, Inteligencia Artificial entre muchas otras. También ha realizado composiciones musicales para diversos Juegos Olímpicos, numerosas series de televisión y varias piezas de concierto. Williams ha recibido el Óscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood en cinco ocasiones y tiene en su poder 45 nominaciones. Es uno de los compositores más reconocidos de música de cine; ha realizado la banda sonora de más de cien películas, sin contar la música para series de televisión. Sin autor, *John Williams*, consultado en línea <https://www.last.fm/es/music/John+Williams/+wiki> 01 de octubre de 2019.

música “incidental” prototípica del teatro romántico: es decir, una música que sirve para acompañar una acción dramática”.²⁰⁸

Teresa Fraile la describe de la siguiente manera: “Las funciones narrativas responden a la pregunta qué aporta la música al contenido de la historia”.²⁰⁹ En el mismo sentido apunta que: “La música de una película es un lenguaje y como tal puede dar información”.²¹⁰ Esta función se atribuye cuando una canción aporta significados a la escena, es decir, cuando la letra de la melodía va de la mano con los diálogos o con la acción de los personajes.

Asimismo, Fraile expone que el metatexto es la: “información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un texto propio al narrado por las imágenes”.²¹¹ Se entiende entonces que la música aporta a la escena, no solo le da estética ni para expresar ni dar estructura, va más allá, porque da “significados a la narración”.²¹²

Veamos un ejemplo. En la película *Belleza americana*, que hemos venido analizando, cuando Lester conoce a Angela Hayes (Mena Suvari) la ve en la presentación de porristas junto con su hija Jane; ambas están dentro de este equipo. Comienza el espectáculo y están presentando su rutina con la música de la banda de guerra, pero la escena cambia y ahora el espectador logra ver los pensamientos de Lester, quien imagina que sólo existen ellos dos. Mientras Angela baila para él, se escucha *Spartanette*, con Thomas Newman. La melodía solo existe en la mente de Lester, por lo tanto, es parte de la narración, porque en cuanto regresa Lester a la realidad, el evento de porrista, deja de escucharse la canción. Si en esta escena se omite la música, perdería el sentido de la secuencia, porque el espectador solo podría ver a Angela bailándole, sin darle fuerza a una imagen y a un sonido musical que solo existen en la mente de él.

²⁰⁸ Rudigales, p. 44 y 45.

²⁰⁹ Fraile, S/P.

²¹⁰ *Ibidem*, S/P.

²¹¹ *Ibidem*, S/P.

²¹² *Ibidem*, S/P.

El acompañamiento de acciones dramáticas en el cine se puede apreciar con claridad en la película *Lawrence de Arabia*²¹⁴, donde la función narrativa se observa siempre que el protagonista principal atraviesa el desierto, que es un elemento que se muestra como hilo conductor de la trama, siempre acompañado de la melodía *Lawrence de Arabia*, tema de Maurice Jarre²¹⁵. En este sentido se distingue, por ejemplo, la escena de la primera vez que Lawrence (Peter O' Toole) aparece en el desierto y se escucha la canción para, posteriormente, disolver la escena con otra donde el personaje transita en su camello atravesando la estepa²¹⁷ y dando fuerza a la intención emocional con la melodía. Esta canción de función extradiegética acompaña al protagonista durante toda la película, en cada escena en que éste se ubica en el desierto. La función narrativa de la música, en la cinta, da información al espectador sobre la ubicación del personaje, quien lo asocia inmediatamente con el desierto sin necesidad de observar la imagen

“El metatexto puede ser narrativo o descriptivo...la música narrativa coincide con los momentos en que cuenta algo que no está en la imagen...y la descriptiva cuando sigue la acción o cuando aporta datos del contexto... el significado de la descripción es instantáneo, mientras que el de la narración es temporal; la descripción se encuentra colocada dentro de la narración”.²¹⁸

Sobre el particular, puede verse en internet un video muy ilustrativo que explica el por qué la música de la película *Harry Potter* es tan mágica.²¹⁹ En este

²¹⁴ Esta película es basada en hechos reales, T.E. Lawrence (Peter O'Toole), el protagonista es enviado al desierto para participar en una campaña para apoyar a los árabes ya que existía un conflicto contra Turquía. Pero Lawrence se lo toma demasiado en serio y sus superiores creen que está loco, pero él quiere ver Arabia independiente y luchará por lograrlo aunque fracasa en su intento.

²¹⁵ Una orquesta de ciento cuatro piezas, que incluía una inmensa sección de cuerdas de sesenta elementos, dos pianos de cola y arpas y al menos tres Ondas Martenot. Todo ello para conformar ese grandioso sonido de la música en la película y conseguir uno de los siete Oscar, frente a auténticos monstruos de la música, en la primera nominación para el compositor. Consultado en línea Fernández Fernando, *Las grandes BSO: "Lawrence de Arabia" (1962), música de Maurice Jarre*. 09 de marzo de 2020.

²¹⁷ El tema principal hace su primera aparición en la partitura cuando vemos a Lawrence caminando en el desierto por primera vez. Se trata de unos de los momentos de auténtica “música de cine”, con un tema memorable que no solo es perfecto para la película, sino que consigue ponernos en su piel y nunca dejarnos marchar. Consultado en línea, *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*, S/P.

²¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RYihwKty83A> 12 de septiembre de 2019.

audiovisual se dilucida cómo, en la cinta, hay piezas musicales originales que acompañan la narración de la primera parte, las cuales aportan información básica a la historia. Por ejemplo, en *Harry Potter y la piedra filosofal*, cuando el protagonista recibe una carta sobre su aceptación en el Colegio Hogwarts, no hay diálogos, solo se le ve a él en la lectura del documento y, en un movimiento de cámara, un zoom lleva al espectador hacia su contenido. La música refuerza en el espectador la expectativa de conocer el resultado de un proceso del que los espectadores ya juegan parte.

El metatexto, con carácter descriptivo, aporta información a la acción que presenta la historia, toda vez que a Potter le cambiará la vida a partir de enterarse del contenido de la carta, la cual está enmarcada por una pieza musical que enfatiza la intención de dicha escena.

Explica, el video arriba mencionado, que los primeros minutos de la película usan solo tres melodías para darte información de la narración, las cuales se intercalan a las diversas acciones de Harry y los personajes que lo rodean. También se observa, en el video, que siempre hay una canción que se presenta de forma extradiegética, cada que Harry recuerde a sus papás y, efectivamente, durante toda la zaga cada que en escena aparecen los papás de Harry, una misma melodía acompaña las secuencias. Éstas ejemplifican claramente al metatexto de una narración, porque es temporal, y porque durante toda la narración, en algunas secuencias intencionales en alguna especificidad, la música estará presente para llevar al espectador hacia un efecto emocional particular.

Para concluir con este Capítulo, ha de señalarse que: “El bucle socio-semiótico entre producción y recepción ha construido un entramado de sentidos que permiten por un lado comprender por medio de la expresión y estilo musical el carácter de la escena, los personajes, el género, etc., y por otro lado atribuir a la música conceptos, emociones, encasillamientos, sentimientos y pertenencias a géneros que surgen de la asociación cinematográfica”.²²⁰

²²⁰ Chalkho, p. 73.

Cada director elige las canciones que serán parte de su banda sonora en una película, muchas veces con la idea de que éstas dejen de ser solo una canción para plasmarse en la mente del espectador. Indudablemente habrá más de una persona que recuerde una película cada que vuelva a escuchar alguna melodía representativa y significativa de un filme.

Es así que se puede afirmar que, sin lugar a dudas, la música en el cine es una de las herramientas para comunicar un mensaje; es decir, existe una acción comunicativa que el director/asesor musical/compositor desea mostrar en su filme por medio de la música. Porque en el transcurso de la selección se está respondiendo a varios interrogantes para resolver el qué, por qué y para qué se está realizando una escena y cómo acompañarla y reforzarla desde la música. “Cualquier combinación de imágenes “encaja” con cualquier canción, dado que es esta unidad de la música la que da coherencia al conjunto (el caso inverso-una misma toma con muchas canciones en sucesión-tendrían un efecto bien diferente)”.²²¹

El director va transmitir su mensaje a través del lenguaje sonoro y, claro está, el espectador es quien le dará la interpretación que tiene la música en una película, (se señala las melodías porque en este trabajo solo se hizo referencia a un integrante de la banda sonora, la música), pero el director también transmitirá e intencionará a través de imagen y demás sonidos dispuestos para ello (diálogos, efectos, ambientales.) “El sonido cinematográfico es así un factor poderosísimo de sincronización emocional de los espectadores quienes son (con)movidos y manipulados emocionalmente”.²²²

Como se puede recordar, en el apartado 2.2 se menciona que hay diferencias entre escuchar y oír, si cada asistente que va al cine en vez de oír se pusiera a escuchar, podría cambiar su forma de interpretar del qué quiso mostrar el productor en ese momento o qué quiere subrayar en esa escena; sin embargo, claro está que no todo el auditorio ve y escucha una película de mismo modo, pero sí es conveniente tener la

²²¹ Frére, p. 106.

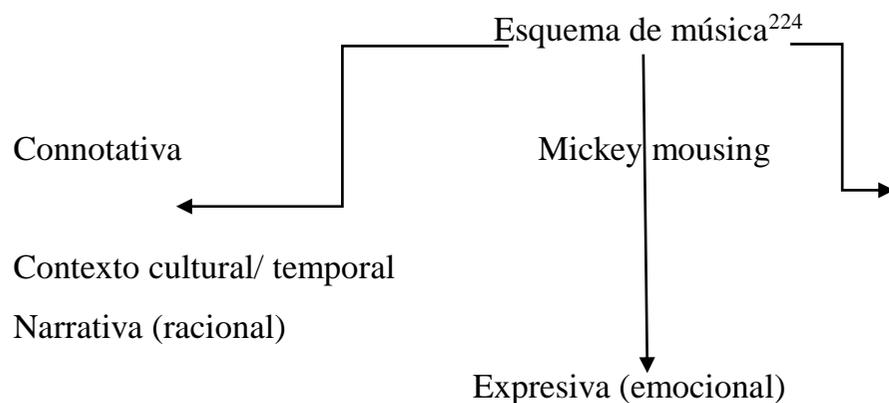
²²² Larsón, p. 148.

diferencia entre oír y escuchar, porque de ahí surgen las interpretaciones de los hechos.

Analizar la función que cumplieron ciertas selecciones musicales en películas que fueron nominadas en algún momento para los premios Óscar, como mejor banda sonora, permitió la decisión de estudiar, particularmente la cinta *Las ventajas de ser invisible*, lo que se desarrollará en el Capítulo 3 de esta investigación, que se simplificará en el análisis de las funciones de la música en esa cinta cinematográfica.

Cabe reiterar que cada función tiene una peculiaridad dentro de la narración cinematográfica, por ejemplo, para la categoría expresiva es claro que es subjetiva, porque depende de cada espectador como la percibe y el sentimiento que le genera. “Mientras más conocida sea una pieza musical, más connotaciones acumula, ya que las connotaciones son como ideas, imágenes o símbolos que se le van pegando a la música en su tránsito por el mundo y que a veces se vuelven más ‘grandes’ que en la propia música”.²²³

De acuerdo con Samuel Larson respecto a las funciones de la música en una película, se resume como epígrafe a este capítulo, el siguiente esquema:



²²³ Larson, p. 167.

²²⁴ Larson, p. 168.

Asimismo, y con base en la revisión de los teóricos que nos han acompañado hasta este momento, las funciones de la música se pueden simplificar de la siguiente manera:

Función estética	Ambiental (época, género, escenografía)
Función expresiva	Emociones (empática-anempática) /Identificación de personajes (leitmotiv)
Función estructura	Hilo conductor, continuidad, ritmo, sincronía
Función narrativa	Forma del relato/reafirma la imagen

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, las funciones de la música en una película no solo ayudan a musicalizar las escenas, sino que aportan estructura para contar la historia, dotan de emoción al espectador el efecto de lograr que sienta algún tipo de empatía por los personajes, ayuda a ambientar la época o circunstancia en que es presentada la historia del filme y, a su vez, las canciones son parte del relato, ya que sin ellas la imagen en pantalla no se comprendería por si sola.

La selección de la música es, sin duda, una misión titánica. Por ejemplo, al referirse a la función estructural, Teresa Fraile señala que esa categoría se planea estratégicamente.

Esta investigación sostiene que la música, en cualquiera de sus cuatro funciones, coloca al director en una actitud consciente de toda acción comunicativa, vinculada con una selección musical; la cual le llevará al éxito o fracaso, sí y sólo sí cuenta con un esquema de planeación plasmado en su guion técnico. Solo así podrá determinar cada canción que integrará la banda sonora de una película. “Es decir, si yo como director uso una pieza musical solo porque a mí me gusta mucho y me significa cosas muy personales, pero ignoro otras connotaciones más comunes y

generales de la pieza que van en sentido contrario a mis intenciones dramáticas, estaré probablemente cometiendo un error”.²²⁶

Por todo lo anterior, en el siguiente Capítulo se realizará el análisis de la película *Las ventajas de ser invisible*, a partir de la interpretación de las canciones que fueron utilizadas para musicalizarla, de acuerdo con las funciones descritas en este apartado.

En resumen, el director y asesor musical o compositor juegan un papel fundamental en la narración de una película, para orientar el éxito o fracaso de una puesta en escena cinematográfica, porque indudablemente la música puede lograr que se logre un gran filme y se recuerde por la historia y, también, por el *soundtrack*.

Quien mejor que Larson para cerrar este capítulo cuando dice: “La creación y la utilización de música para cine es uno de los aspectos más complejos y delicados de una banda sonora. Es el elemento sonoro que más fácilmente puede apoyar una imagen o darle ritmo a una secuencia y, al mismo tiempo, cuando es mal utilizada destruye las emociones y ritmos de la imagen”.²²⁷

²²⁶ *Ibidem*, p. 160.

²²⁷ *Ibidem*, p. 259.

Capítulo 3

Introducción

A través de los años, la tecnología ha contribuido en la cinematografía para lograr lo que hoy presentan los directores de cine: películas con buena resolución de imagen y sonido; pero esto no hubiera sido posible si la música no hubiera evolucionado y transformado la misma cinematografía, en los objetivos que fueron marcados, más allá de la percepción, por la intención planteada para la puesta en escena de las imágenes en secuencia.

Así, el cine hace uso del lenguaje para comunicarse con el espectador, el cual se diversifica en propuestas y formatos: lenguaje sonoro, banda sonora; silencios, ambientales, efectos, música, entre otros.

Refiriéndonos solo al tema de la música en el cine, se entiende que el director o asesor musical tiene la encomienda de seleccionar la música de acuerdo con la intención y la emoción que desea imponer a cada escena. No obstante, está claro que es el espectador quien, finalmente, da la interpretación a cada intervención musical, de manera consciente o no.

Ahora bien, con base en lo que proponen los teóricos con respecto a las funciones de la música cinematográfica (estética, estructural, expresiva y narrativa), en este Capítulo se hará un análisis interpretativo de la música que se integró en la narrativa de la película *Las ventajas de ser invisible*. La metodología se plantea a partir de la aplicación interpretativa de estas cuatro funciones, mismas que fueron explicadas con anterioridad, en el Capítulo 2.

En este apartado también se hará una sinopsis de la película, se hablará del autor de la cinta y de los personajes que forman parte de la historia; lo cual permitirá tener un contexto lo más completo posible para el análisis.

Cabe señalar que la selección de esta película se debió, precisamente, a la banda sonora (*soundtrack*) y, aunque no fue ganadora de algún premio en el género musical,

sí logró (2013) una nominación en los premios *Guild of music supervisors awards*²²⁸, en la categoría *Best music supervisión for films budgeted under 25 million dollars*; lo que también la hizo acreedora a diversos artículos que la señalaron como una película de gran elección musical preexistente²²⁹, como lo expresó Lucero Solórzano al señalar que, “Las ventajas de ser invisible es esperanzadora y su banda sonora es espléndida y muy bien seleccionada teniendo como emblema “Heroes” de David Bowie”.²³⁰

3.1 Sinopsis de la película

Fue en septiembre de 2012²³¹ el estreno de la película *Las ventajas de ser invisible*, de Stephen Chosky, basada del libro (1999) que lleva el mismo nombre y escrito por el mismo autor. La cinta se puede resumir en unos cuantos párrafos, a efecto de contextualizar el análisis que introduce la secuencia musical.

La historia está situada en los años noventa, teniendo como personaje central a un adolescente (Charlie) que había estado, previamente, internado en un hospital psiquiátrico, acusado de la muerte de su único amigo. Rápidamente la trama va tomando forma cuando se plantea el suicidio del amigo, cuyas causas son desconocidas por Charlie, cuyo estado de ánimo depresivo obliga a su hermana y a sus padres a tenerle cuidado especial, para evitar sus alteraciones emocionales.

²²⁸ Los Premios del Gremio de Supervisores de Música reconocen a los supervisores de música en 14 categorías, que representan películas, televisión, juegos y avances. Consultado en línea <https://www.gmsawards.com> 16 de octubre de 2019.

²²⁹ Obras musicales preexistentes. Fueron creadas con fines expresamente musicales, para ser apreciadas como obra música. Hay un sinnúmero de circunstancias, que pueden llevar al director o un compositor de música para cine, a utilizar temas preexistentes cuya sincronización llamaremos inclusiones. Lapichino, p. 47 y 48.

²³⁰ Solórzano, Lucero, *Las ventajas de ser invisible*, consultado en línea <https://www.excelsior.com.mx/opinion/-2012/10/29/lucero-solorzano/866786> 28 julio de 2019.

²³¹ “Se estrenó el 8 de septiembre de 2012 en el Festival Internacional de Cine de Toronto, y fue estrenada teatralmente en los Estados Unidos por Summit Entertainment, el 21 de septiembre. Según Metacritic, ha recibido “críticas generalmente favorables”, con un promedio de 67 de 100 basado en 36 revisiones. Rotten Tomatoes informó una tasa de aprobación del 85%, sobre la base de 151 revisiones. La película recaudó más de \$ 33 millones en todo el mundo con un presupuesto de producción de \$ 13 millones”. Sin autor, *Las ventajas de ser invisible: resumen, película, frases y más*, consultado en línea http://resumiendolo.com/c-literatura-juvenil/las-ventajas-de-ser-invisible/#Las_Ventajas_De_Ser_Invisible_Pelicula 17 de octubre de 2019.

En este marco, Charlie inicia una nueva etapa de vida luego de salir del psiquiátrico. Entra a la preparatoria, ahora sin su mejor amigo; lo que representa una fase muy compleja de su vida, la cual le ofrece la dificultad de manejar ciertas situaciones. Para sobrellevar las cosas, el personaje encuentra una salida en la escritura de cartas, mismas que remite a un amigo anónimo, al cual le platica la cotidianidad de sus días.

Así las cosas, una noche decide ir al juego de futbol americano, donde conoce a los que serán sus nuevos amigos: Patrick y su hermanastra Sam. Ellos lograrán que Charlie vea más allá de su mirada, pues si por un tiempo solo se dedicó a observar su entorno y a escribir cartas, ellos los vinculan con las drogas, estridentes fiestas y el amor. Y como señala Rodríguez, ellos “(...) guían a Charlie por nuevas amistades, su primer amor, creciente sexualidad, fiestas bacanales, sesiones nocturnas de *The Rocky Horror Picture Show* y la búsqueda por la canción perfecta. Al mismo tiempo, su profesor de inglés, Mr. Anderson (Paul Rudd) lo introduce al mundo de la literatura, inspirando sus sueños de convertirse en escritor”²³².

En paralelo, la trama ofrece la historia familiar, la cual narra que Charlie es el hijo menor de la familia, que vive con sus padres y hermana Candace, y que tiene un hermano mayor ausente, porque ha partido a la Universidad. Asimismo, el espectador se entera que Charlie vive agobiado por la ausencia de su tía Helen, quien sufrió un accidente donde perdió la vida cuando él tenía 7 años; precisamente un 24 de diciembre, día de Navidad y cumpleaños del protagonista de esta historia. A lo largo de la trama, a través de flashbacks²³³, se hace evidente el sentimiento de culpabilidad que aqueja a Charlie respecto a la muerte de la tía Helen y, sin embargo, la trama

²³² Rodríguez Gui, *Las ventajas de ser invisible*, consultado en línea <http://lucirbien.com/las-ventajas-de-ser-invisible/> 18 de octubre de 2019.

²³³ “(Vuelta atrás) Salto atrás en el tiempo. Figura narrativa consistente en mostrar en imágenes algún hecho que ha tenido lugar en un tiempo anterior; a veces es una escena muy breve, pero otras, ocupa la mayor parte de la película. Menos frecuente es el flashforward, que muestra brevemente -a la manera de una premonición-, hechos correspondientes a un tiempo futuro. Es un recurso narrativo por el que se cuentan hechos ya sucedidos. Por medio del recuerdo, del sueño, de la narración de una historia, de la diferente óptica de un suceso por parte de varios personajes”. *Flashback* (El lenguaje del cine) <https://glosarios.servidor-alicante.com> consultado en línea 18 de octubre de 2019.

regala el toque de sorpresa cuando, casi al final de la película, el desenlace aporta un dato inquietante que aclara la causa de lo que ha perturbado al personaje: la tía Helen abusó sexualmente de Charlie.

El contacto sexual trae un recuerdo reprimido de su tía Helen abusándolo cuando era niño. Charlie escribe una última carta a su “amigo”, dos meses después, diciendo que sus padres lo habían encontrado desnudo en un estado catatónico en el sofá. Lo llevaron a un hospital psiquiátrico, donde finalmente se da cuenta de que la tía Helen lo había abusado sexualmente, Charlie perdona a su tía, y la novela termina con Charlie escribiendo que planea dejar de escribir cartas y comenzar a participar plenamente en su vida.²³⁴

A pesar de ser una película para adolescentes²³⁵, hay críticos de cine que aseguran que la trama está dirigida para público mayor, invitando al espectador a su disfrute.

Después de mucho tiempo, Stephen Chbosky logra adaptar a la pantalla grande su libro más exitoso de manera muy favorecedora: *The Perks of Being a Wallflower*. En ella, nos lleva a un viaje donde volvemos a ver el mundo con ojos inocentes y en el que revivimos la adolescencia, con todo y los fallidos intentos de entender al mundo y mirar hacia al futuro y preguntarnos: ¿qué demonios? No es una comedia *teen*, al estilo de Chicas pesadas o un drama para cortarse las venas, sino una visión mucho más realista –contada con mucha delicadeza–, en donde vemos que la vida está conformada por pequeños momentos buenos y malos.²³⁶

²³⁴ Sin autor, *Las ventajas de ser invisible: resumen, película, frases y más*, consultado en línea <http://resumiendolo.com/c-literatura-juvenil/las-ventajas-de-ser-invisible/> 17 de octubre de 2019.

²³⁵ (...) diseñé la película (...) porque mi esperanza era que si fueras un adolescente te encantaría porque te respetaran y la película validara lo que estás pasando, pero si fueras el padre de ese niño, te encantaría la película por la nostalgia de la misma. Quería montar a horcajadas en ambos mundos. Una cosa que me ayudó fue que escribí el libro cuando era más joven. Tenía 26 años cuando comencé el libro y comencé la película a los 30 años, así que sentí que tenía los pies en ambos mundos. Handy, Bruce, *Preguntas y respuestas: las ventajas de ser invisible, Stephen Chbosky en el casting de Emma Watson, el anhelo de la escuela secundaria y los “héroes”* consultado en línea <https://www.vanityfair.com/culture/2012/10/qa-stephen-chbosky-perks-of-being-a-wallflower> 28 de julio de 2019.

²³⁶ *Cine premiere Las ventajas de ser invisible*, consultado en línea <http://www.cinepremiere.com.mx/23853-review-cine-las-ventajas-de-ser-invisible.html>, 19 de octubre.

3.2 Breve bibliografía del autor de ambas obras (película y libro)

Stephen Chbosky, autor del libro *Las ventajas de ser invisible* en 1999, “es un director, guionista y novelista norteamericano, nacido el 25 de enero de 1970, en Pittsburgh, Pennsylvania, Estados Unidos. Creció en los suburbios de Pittsburgh, donde desde pequeño desarrolló su pasión por la literatura, “disfrutando, en especial, los géneros clásicos de horror y fantasía”.²³⁷ Se le reconoce por su participación destacada como guionista de la cinta *La Bella y la Bestia* (2017) y por su trabajo como director-escritor de *Extraordinario* (2017)²³⁸. Su película más famosa, sin duda alguna, es: *Las ventajas de ser invisible*, cuya adaptación de la novela se hizo doce años después de la aparición del libro (1999), lo cual ocurrió en 2011.

La película fue rodada en la zona de Pittsburgh desde el 9 de mayo al 29 de junio de 2011, interpretada por Logan Lerman era Charlie, Emma Watson fue Sam, Ezra Miller como Patrick y Nina Dobrev como la hermana de Charlie. Con el anuncio de una adaptación cinematográfica, la novela recibió más atención; sus ventas aumentaron de 88,847 copias en 2011 a 425,933 en 2012, y llegó a las listas de best sellers del New York Times²³⁹.

Stephen Chbosky hizo la adaptación del libro al audiovisual. “Solo él sabe que dejar fuera y que mantener vivo en el celuloide. Los momentos clave y más conmovedores están”.²⁴⁰ Sin embargo, se asoció con tres productores.

Desde que escribió *Las Ventajas De Ser Invisible*, Chbosky aspiraba a adaptarlo a una película, después de la publicación de la novela, el autor dijo que recibió ofertas de películas, rechazándolas porque “les debía a los fanáticos una película que fuera digna de su amor por el libro”. En 2010, se comenzó a desarrollar una versión cinematográfica,

²³⁷ Sin autor, *biografía Stephen Chbosky*, consultado en línea <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-146685/biografia/> 18 de octubre de 2019

²³⁸ Sin autor, *Biografía de Stephen Chbosky*, consultado en línea https://www.imdb.com/name/nm0154716/bio?ref_=nm_ov_bio_sm 18 de octubre de 2019.

²³⁹ Sin autor, *Las ventajas de ser invisible: resumen, película, frases y más*, consultado en línea <http://resumiendolo.com/c-literatura-juvenil/las-ventajas-de-ser-invisible/> 17 de octubre de 2019.

²⁴⁰ Malpica Andy, Cine premiere, *Las ventajas de ser invisible*, consultado en línea <http://www.cinepremiere.com.mx/23853-review-cine-las-ventajas-de-ser-invisible.html> 17 de octubre de 2019

y el autor fue contratado para escribir y dirigir la película con los productores John Malkovich, Lianne Halfon y Russell Smith²⁴¹.

Las producciones de estos tres realizadores han sido dirigidas a jóvenes: *Juno* (2007), *Jeff who lives at Home* (2011) y *Young Adult* (2011) por ejemplo.

Academy Awards, USA 2008

Winner Oscar	Best Writing, Original Screenplay Diablo Cody
Nominee Oscar	Best Motion Picture of the Year Lianne Halfon Mason Novick Russell Smith
	Best Performance by an Actress in a Leading Role Ellen Page
	Best Achievement in Directing Jason Reitman

Recuperado en la página de IMDB, película *Juno*

El primer filme, *Juno*, es conocido por la temática del embarazo en adolescentes “Juno Macguff (Ellen Page) tiene 16 años (...) A raíz de la relación con un compañero de clase (Michael Cera) se queda embarazada. Y, como él se desentiende del problema, Juno toma una decisión que cuenta con la aprobación de su familia: tendrá el niño y lo dará en adopción”.²⁴² La película obtuvo el premio por mejor guion original en los premios Óscar y nominados por mejor actriz, mejor director y mejor película del año.²⁴³

²⁴¹ Sin autor, *Las ventajas de ser invisible: resumen, película, frases y más*, consultado en línea <http://resumiendolo.com/c-literatura-juvenil/las-ventajas-de-ser-invisible/> 17 de octubre de 2019.

²⁴² *Filmaffinity junno*, <https://www.filmaffinity.com/es/film617167.html> consultado en línea 17 de octubre de 2019.

²⁴³ *Juno* (2007) https://www.imdb.com/title/tt0467406/awards?ref_=tt_awd consultado en línea 17 de octubre de 2019.

En la película *Las ventajas de ser invisible* los productores Lianne Halfon, Mason Novick y Russell Smith (mejor película), así como el director Stephen Chbosky (mejor guion adaptado), obtuvieron nominaciones en los premios Awards Circuit Community Awards,²⁴⁴ ganaron *Film Independent Spirit Awards*,²⁴⁵ pero Chbosky obtuvo más nominaciones en otras asociaciones dirigidas a la cinematografía: *Gold Derby Awards*²⁴⁶, *International Online Cinema Awards (INOCA)*,²⁴⁷ *St. Louis Film Critics Association*²⁴⁸ y obtuvo dos premios por mejor adaptación *Chlotrudis Awards*²⁴⁹ e *Indiana Film Journalists Association*.²⁵⁰

²⁴⁴ Para muchos fanáticos de los Óscar, lo más frustrante de la ceremonia es cuando no reconocen algo o alguien realmente genial. "¿Cómo pudieron haber desairado esa película?!" Es una reacción demasiado común para los observadores de premios. Desafortunadamente, nunca podemos deshacer realmente los errores que comete AMPAS, pero en The Awards Circuit creemos en darles a nuestros lectores la oportunidad de al menos reescribir la historia en nuestro pequeño rincón de Internet. Olvidate de la política de Hollywood o del lavado de cerebro de los medios. Nota: los espectadores son los que votan para seleccionar el ganador. Consultado en línea <https://www.awardscircuit.com/acca/> 20 de octubre de 2019.

²⁴⁵ (...) son unos galardones cinematográficos que se vienen entregando desde 1984 por "Film Independent", una organización sin ánimo de lucro cuya misión es defender la independencia creativa en la narración visual y apoyar a una comunidad de artistas que encarnan la diversidad, la innovación y la singularidad de la visión. La finalidad de estos premios es destacar aquellos trabajos realizados dentro de la industria del cine independiente. Consultado en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Premios_Independent_Spirit 20 de octubre de 2019.

²⁴⁶ Son premios otorgados por el sitio web [Goldderby.com](http://www.goldderby.com). <https://www.goldderby.com> consultado en línea 20 de octubre de 2019.

²⁴⁷ (...) es una encuesta bianual de críticos de cine de Estados Unidos, Reino Unido, Italia, España, Polonia, Francia y Canadá. Consultado en línea https://en.wikipedia.org/wiki/International_Online_Film_Critics%27_Poll. 20 de octubre de 2019.

²⁴⁸ El objetivo de la StLFCA es servir a los intereses de los críticos de cine locales y promover una apreciación por el cine como una forma de arte y por su contexto e impacto social, cultural e histórico. La organización trabaja para: alentar la apreciación del cine en el área de St. Louis; elevar el perfil de St. Louis como un área que aprecia el cine; fomentar la comunicación entre críticos de cine y educadores e historiadores de cine; y para elevar el perfil del cine en el área de St. Louis. Consultado en línea <http://www.stlfilmcritics.org/about> consultado en línea 20 de octubre de 2019.

²⁴⁹ (...) una organización sin ánimo de lucro originaria de Boston, cuyo propósito declarado es enseñar a la gente a ver cine activamente y animar a la discusión acerca del cine y el mundo. Consultado en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Premios_Chlotrudis 20 de octubre de 2019.

²⁵⁰ Establecida en 2009 por un grupo dedicado de seis periodistas de Indiana, la Asociación de Periodistas de Cine de Indiana (IFJA) es una organización en crecimiento de periodistas y locutores con sede en Indiana que se especializan en crítica de cine y comentarios. Consultado en línea <http://indianafilmjournalists.com/> consultado en línea 20 de octubre de 2019.

3.3 Música del audiovisual Las ventajas de ser invisible

El departamento de música estuvo a cargo de Michel Brooks, quien "nació en 1952 en Toronto, Ontario, Canadá. Este compositor es conocido por su trabajo en *Hacia rutas salvajes* (2007), *Brooklyn* (2015) y *Todos los días de mi vida* (2012)"²⁵¹, esta última ganadora de un premio a la mejor película taquillera de 2013, en los ASCAP²⁵².

La supervisión de la música de *Las ventajas de ser invisible*, estuvo a cargo de Alexandra Patsavas, quien "nació en 1968 en Chicago, Illinois, EE. UU. Es conocida por su trabajo en *La saga Crepúsculo: Luna nueva* (2009), *The O.C.* (2003) y *Mad Men* (2007)".²⁵³ Patsavas obtuvo un premio *Guild of Music Supervisors Awards*, en la categoría de "Mejor supervisión musical para películas presupuestadas por menos de 25 millones de dólares". Aunque la cinta cinematográfica no logró nominaciones en los premios Óscar, ha sido elogiada en revistas especializadas en música y cine.

Las ventajas de ser invisible (Stephen Chbosky, 2012) y su homenaje a algunos de los temas más memorables de finales de la década de 1980 y principios de la de 1990 (*The Smiths*, *The Samples*, *The Reivers*...) así como también al musical "The Rocky Horror Picture Show." Pero la seña de identidad de esa película es la canción "Héroes" de David Bowie, con la que nuestros tres adolescentes protagonistas buscan el amor que creemos merecer con los brazos al aire y bajo el túnel: "Escuchamos la canción "Heroes" y en ese instante sientes que somos infinitos"²⁵⁴

²⁵¹ *Biografía Michael Brook*, https://www.imdb.com/name/nm0111649/bio?ref_=nm_ov_bio_sm consultado en línea 17 de octubre de 2019.

²⁵² Los premios ASCAP Film & TV Awards se otorgan desde 1986 y honran a los compositores, letristas y editores (ASCAP) de la música más interpretada de la televisión y las mejores películas de taquilla. *ASCAP Film and Television Music Awards*, <https://www.imdb.com/event/ev0000044/overview/> consultado en línea 17 de octubre de 2019.

²⁵³ *Biografía Alexandra Patsavas*, https://www.imdb.com/name/nm0666031/bio?ref_=nm_ov_bio_sm consultado en 18 de octubre de 2019.

²⁵⁴ GONZALEZ DE DIOS, J. Lo sonoro en lo visual: la música como "tercer" personaje y leitmotiv en Cine y Pediatría. *Rev Pediatr Aten Primaria* [online]. 2017, vol.19, n.73 [citado 2019-10-21], pp.e41-e51. Disponible en: <http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1139-76322017000100015&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1139-7632.

En su momento, la prensa nacional habló del *soundtrack* de la película, ya que las melodías elegidas para su narrativa son conocidas por distintas generaciones. Por lo tanto, los espectadores del filme no necesariamente cumplen con un perfil en específico; es decir, no solo se trata de público adolescentes, habrá público adulto que se identifique con la película por la selección de la banda sonora. “El *soundtrack* de la película es de suma importancia para la historia, tanto que podría decir que es un personaje más a la trama, ya que sin ella no se lograría experimentar esa atmósfera con sabor de los 80’ y los 90’ llena de nostalgia, inocencia y amor”.²⁵⁵

La banda sonora de la cinta está compuesta por 16 canciones preexistentes del género rock, dos canciones provienen del *Show del Terror de Rocky*²⁵⁶, una canción del género de jazz y tres melodías originales²⁵⁷. A continuación, se expondrá un cuadro con las canciones de acuerdo con el análisis que se realizó en la película.

	Canción	Grupo/ artista	Álbum	Año	Género
1	Could It be another Change	The Samples	The Samples.	1989	Rock
2	Asleep	The Smiths	The Word won't	1987	Rock
3	Teen age Riot	Daydream Nation.	Daydream Nation.	1988	Rock

²⁵⁵ Pérez, Jorge, *Razones para no perderse “Las ventajas de ser invisible”* tomado de la revista Feel <https://revistafeel.com.mx/feel-tv/razones-para-no-perderse-las-ventajas-de-ser-invisible/#> consultado en línea 28 de julio de 2019.

²⁵⁶ En una espantosa noche lluviosa de noviembre, en algún lugar a las afueras de Ohio, los inocentes y recién comprometidos Brad Majors y Janet Weiss se encuentran atorados en camino a visitar a su exprofesor. Para protegerse de la lluvia después de que se averió una llanta de su auto, la pareja se encuentra pidiendo asilo en la extravagante residencia del excéntrico travesti Doctor Frank-N-Furter, donde se está llevando a cabo La convención anual transilvana. Justo esa noche el doctor se encuentra por mostrar su nueva creación: el más perfecto símbolo sexual masculino, Rocky Horror. Poco a poco Brad y Janet caen rendidos a las seducciones del lugar, mientras Rocky deambula por la mansión. La adaptación del musical El show de terror de Rocky a la pantalla grande es ahora considerado un filme de culto debido a sus peculiares personajes, situaciones y sus números musicales. *Sensacine; El show de Terror de Rocky*, <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-313/> consultado en línea 18 de octubre de 2019.

²⁵⁷ Composiciones con finalidad audiovisual, música *incidental* o descriptiva en función del relato dramático visual. Iapichino, p. 48.

4	Love Him	Perfect	S/A	S/A	S/G
5	Come on Eileen	Dexy's Midright Runners	The very best of dexys midnight runners.	1991	Rock
6	Low	Cracker	Kerosene Hat.	1993	Rock
7	Heroes	David Bowie	Heroes	1977	Rock
8	All out of love	Air Supply	Greatest Hits	1983	
9	Dear Good	XTC	Skylarking	1986	Rock
10	Don't dream it be it	Tim Curry	El show de terror de Rocky	1975	Punk/Rock
11	Temptation	New Order	Substance	1987	Rock
12	Seasick, yet still docked	Morrissey	Your arsenal	1992	Rock
13	Bust a move	Young MC	Stone Cold Rhymin	1989	Pop rap
14	Christmas (baby, please come home)	U2	álbum especial donde colaboró el grupo con otras bandas de rock; a very special christmas	1987	Rock
15	Ye olde blacklash	Bongwater	The Big Sell-Out	1991	Rock
16	Touchme		El show de terror de Rocky	1975	Punk/Rock
17	Don't dream it's over	Crowded house	Crowded house	1986	Rock

18	Evensong	The Innocence Mission	Umbrella	1991	Rock
19	Eternity with you	Robert y Johnny	We Belong Together	1958	Jazz
20	Pretend we're dead	L7	Bricks are heavy	1992	Rock
21	Counting Backwards	Throwing Muses	Red Heaven	1992	Rock
22	Pearly-Dewdrop's Drop's	Cocteau-Twins	The Pink Opaque	1986	Rock
23	Acid	Michael Brooks	The perks of being wallflower	2012	Música original
24	Kiss breakdown	Michael Brooks	The perks of being wallflower	2012	Música original
25	Charlie's last letter	Michael Brooks	The perks of being wallflower	2012	Música original

Fuente: elaboración propia a partir de la revisión del análisis de la película.

3.4 Personajes de la película *Las ventajas de ser invisible*, y su interacción con las canciones en la historia

Para realizar el análisis interpretativo de las canciones aplicadas a las funciones del filme *Las ventajas de ser invisible*, es conveniente presentar a los personajes que estarán nombrados en el estudio del siguiente apartado, ya que tienen interacción con el personaje principal: Charlie.

El mencionarlos en esta sección es con el fin de hacer un análisis lineal y evitar detenerse a explicar el rol que cumplen en la historia, pues resulta más práctico realizar solo el estudio interpretativo de las funciones de la música de la película. El

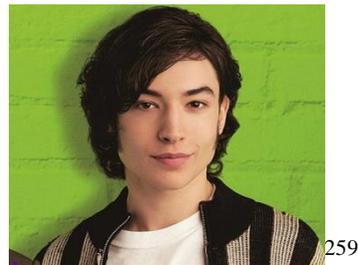
orden de análisis no se decidió por orden de importancia en esa interacción de personajes, sino a partir de la aparición en escena, comenzando por el eje principal de esta historia: Charlie.

Personajes

Charlie, interpretado por Logan Lerman, es el personaje principal de ambas novelas. Es un chico introvertido que le cuesta interactuar con su entorno solo lo observa. Sufre de ataques de ansiedad, así que está medicando. Su historia la conocemos por la de narración que la hace a través de sus cartas a un destinatario anónimo.



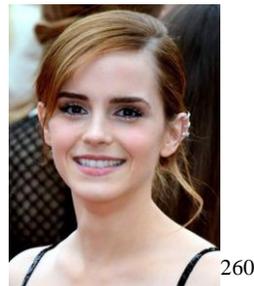
Patrick, interpretado por Ezra Miller, es el primer personaje que tiene contacto con Charlie en la preparatoria. Su amistad comienza una noche en un partido de fútbol americano. Es el hermanastro de Sam y tiene un romance oculto con el mariscal del fútbol americano, Brad.



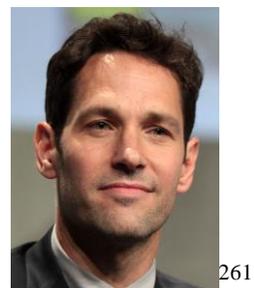
²⁵⁸ Foto adquirida en línea https://www.ecured.cu/Logan_Lerman#/media/File:Logan_lerman.jpg 20 de octubre de 2019.

²⁵⁹ Foto adquirida en línea <https://www.scoopnest.com/es/user/EcuavisaShow/776566954387726336-fotos-el-cambio-radical-del-recordado-39patrick39-de-39las-ventajas-de-ser-invisible39> 20 de octubre de 2019.

Sam, interpretada por Ema Watson, es hermanastra de Patrick. Primer amor de Charlie y su mejor amiga. Su primer año de preparatoria obtuvo una mala reputación entre sus compañeros y por descuidar la escuela consiguió notas bajas, por lo que tendrá que esforzarse para alcanzar un lugar en la Universidad y Charlie es quien le ayudará.



Mr. Anderson, interpretado por Paul Rudd. Es el profesor de inglés del personaje central y escritor, Mr. **Anderson** le facilita el mundo de la lectura a Charlie, quien, a partir de su contacto con los libros, hace surgir una aspiración fundamental por la escritura y por su deseo de ser escritor, pero no solo en lo académico, sino en la vida personal de Charlie lo ayudará a conocerse un poco y comprender la vida amorosa de su entorno.



²⁶⁰ Foto adquirida en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Emma_Watson#/media/Archivo:Emma_Watson_2013.jpg 20 de octubre de 2019.

²⁶¹ Foto adquirida en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Rudd#/media/Archivo:Paul_Rudd_2_SDCC_2014.jpg 20 de octubre de 2019.

Candace, interpretado por Nina Dobrev. La hermana de Charlie lleva buena relación con Charlie, aunque en ocasiones él quisiera hacer más por ella, pero Candace no se lo permite ya que ella lleva una relación toxica con su novio (cola de pato), al final Candance será quien decida terminar con ese romance.



Mary Elizabeth, interpretado por Mae Whitman, es la primera novia de Charlie, aunque él solo la veía como amiga, en toda la relación se hacía lo que ella decidía, todo giraba alrededor de ella y no dos. Evidentemente es una mujer de carácter fuerte que, además, se asume en el budismo y cuya relación con sus compañeros de escuela le obliga a recibir burlas y comentarios molestos.



²⁶² Foto adquirida en línea <https://www.imdb.com/title/tt1659337/mediaviewer/rm774450688> 20 de octubre de 2019

²⁶³Foto adquirida en línea <https://www.pinterest.com.mx/pin/369647081892843190/?nic=1a> 20 de octubre de 2019.

Alice, interpretado Erin Willhelmi, pertenece al mismo club de amigos de Charlie; le llaman la “Chica gótica”, pertenece a una familia adinerada y, a pesar de tener un trastorno del comportamiento (cleptomanía), es apoyada por sus compañeros de clase. En la cinta, Mary Elizabeth, Sam, Patrick y ella trabajan en la presentación del *Show del Terror de Rocky* en un teatro local.



264

Craig, interpretado por Reece Thompson, es novio de Sam y bien aceptado por la banda de amigos, lo que le hace ser considerado el novio indicado para Sam, quien había tenido malas experiencias al iniciar la preparatoria. No obstante, se equivocan a pesar demostrar que es inteligente, maduro y guapo, su ego pudo más y no es lo que aparenta.



265

²⁶⁴Foto adquirida en línea <http://www.sensacine.com/actores/actor-580953/> 20 de octubre de 2019

²⁶⁵ Foto adquirida en línea https://stargate.fandom.com/wiki/Reece_Thompson 20 de octubre de 2019.

Brad, interpretado Johnny Simmons, es el mariscal del equipo de fútbol americano; tiene una relación secreta con Patrick, debido a que por el status deportivo que tiene en la escuela, evita a toda costa que se enteren de su preferencia sexual. Sin embargo, una noche su padre los encuentra a Patrick y él, a partir de ese momento, Brad se comporta diferente con Patrick, es decir, su relación da un giro.



266

Derek, interpretado por Nicholas Braun, es el novio violento de Candace, quien trata de demostrarle su amor a través de entregas de *mixtape*²⁶⁷, de las cuales desconoce su fin, pues Candace opta por obsequiarlas a Charlie, al no sabe qué hacer con tantas cintas.



268

²⁶⁶ Foto adquirida en línea <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/perks-being-a-wallflowers-johnny-424788> 20 de octubre de 2019.

²⁶⁷ Que el mixtape es originalmente una cinta de mezclas, en su entonces, la gente acostumbraba a crear una cinta (cassette o vinilo, en caso de hoy día cd, pendrive o incluso online) en la que guardaban una lista de canciones de varios gustos, algo basado en su propia antología. Pensado como una forma muy original de compartir tus gustos, conocerse mejor o inclusive tener guardada tu lista de canciones favoritas para alguna ocasión. Sin autor, *¿Qué es un mixtape?* Consultado en línea https://aminoapps.com/c/a-r-m-ys-forever/page/blog/que-es-un-mixtape-about-hixtape/pXgZ_38giQuEWkwEe8nVm0J2j1ED5bGVMBD Consultado en línea 20 de octubre de 2019.

²⁶⁸ Foto adquirida en línea <https://ethnicelebs.com/nicholas-braun> 20 de octubre de 2019.

Bob, interpretado Adam Hagenbuch, forma parte del club de amigos de Charlie. Es un personaje controversial, pues es quien se vincula con Charlie para drogarse consumiendo panecillos hechos con marihuana. Si bien no actúa con dolo, es un drogadicto que vive su adicción sin consciencia alguna.



269

Madre, interpretado por Kate Walsh. La relación de Charlie con su madre es secundaria, no se conoce su nombre y solo se puede identificar, sin profundidad, la relación de una madre por su hijo, quien se preocupa por él, por su salud emocional y, en ese sentido, realiza acciones encaminadas a mantener una dinámica familiar tradicional.

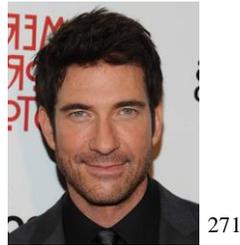


270

²⁶⁹ Foto adquirida en línea <https://es.famousbirthdays.com/people/adam-hagenbuch.html> 20 de octubre de 2019.

²⁷⁰ Foto adquirida en línea [https://es.wikipedia.org/wiki/Kate_Walsh_\(actriz\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Kate_Walsh_(actriz)) 20 de octubre de 2019.

Padre, interpretado por Diagon McDermott. La interacción de Charlie con su padre, igual que con la madre, es secundaria, pues a lo largo de la cinta él solo se refiere a ellos como papá o mamá y nunca se mencionan sus nombres. Se mantiene la imagen de un padre preocupado por su hijo.



Chris, interpretado por Zane Holtz, es el hermano mayor de Charlie, quien se encuentra estudiando la Universidad, lejos de casa. Fue mariscal del equipo de fútbol americano de la preparatoria donde estudia Candace y Charlie. Los va a visitar cada navidad.



Dr. Burton, interpretada por Joan Cusak, es la terapeuta de Charlie, quien lo atiende cuando recae en su depresión y lo orienta hasta descubrir las razones del trauma emocional que padece desde la infancia y que se ha recrudecido en su adolescencia.



²⁷¹ Foto adquirida en línea <https://www.imdb.com/name/nm0001518/mediaviewer/rm623820032> 20 de octubre de 2019.

²⁷² Foto adquirida en línea <https://www.imdb.com/name/nm1175678/mediaviewer/rm4198819584> 20 de octubre de 2019.

²⁷³ Foto adquirida en línea <https://www.imdb.com/name/nm0000349/mediaviewer/rm4079000320> 20 de octubre de 2019.

Tía Helen, interpretado por Melanie Lynskey, es un personaje que solo aparecen en los flashbacks de Charlie, cuando la recuerda o la extraña. Ella muere un 24 de diciembre, en el cumpleaños número siete de Charlie. “Él tiene buenos recuerdos de ella, y se culpa a sí mismo por su muerte. Solo al final de la novela se da cuenta de cómo ella abusó de él”.²⁷⁴



275

3.5 Análisis interpretativo de las funciones de la película *Las ventajas de ser invisible*

Desde el comienzo de la película *Las ventajas de ser invisible*, las imágenes van acompañadas de la canción *Could it be another change*, en una función estructural, pues si nos apegamos a lo que señalan los teóricos, es claro que la melodía le da ritmo a la escena, porque presentan a los integrantes que conforman al elenco y a la producción. Asimismo, la canción es presentada de forma extradiegética, y ésta acompaña una imagen en movimiento, evidentemente desde un automóvil, lo que logra un efecto suave al mezclar la imagen con la velocidad y el sonido de la música mientras se va mostrando el elenco. La sensación que ofrece al espectador pareciera una invitación al espectador a sentirse parte de la escena, viviendo el recorrido desde el auto. (Imagen 1)

²⁷⁴*Las ventajas de ser invisible: resumen, película, frases y más*, consultado en línea http://resumiendolo.com/c-literatura-juvenil/las-ventajas-de-ser-invisible/#Las_Ventajas_De_Ser_Invisible_Pelicula 17 de octubre de 2019.

²⁷⁵ Foto adquirida en línea <https://www.imdb.com/name/nm0001491/mediaviewer/rm210734080> 20 de octubre de 2019.

Asimismo, si se analiza el coro de esta canción señala que no puedes amar a alguien o algo hasta que tú te ames y en otra parte del coro habla del cambio, reorganizar tu vida. Y el espectador será testigo de la historia del protagonista Charlie; vendrán cambios en su vida y a su vez él será testigo que, a sus amigos, hermana y a él les falta un poco de amor propio. Charlie comienza a encariñarse con su círculo de amigos cree que las personas aman a gente que no son valiosas, pero para que pueda ayudar a sus amigos necesita cambiar para que los haga comprender que antes de amar a alguien hay que amarse uno mismo, por lo tanto, la canción va acorde con la historia que se va a presentar.



Imagen 1 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁷⁷

La segunda canción que está presente en la película, para narrar un día en la vida de Charlie, es *Asleep*, la cual se explica en la escena porque el novio de su hermana Candace le obsequió un *mixtape*; ella se lo regala a Charlie, quien lo coloca en su grabadora y da comienzo a la melodía ella ayuda a conducir toda la narrativa al personaje principal, Charlie. Él se siente en su escritorio para comenzar a escribir, la cual da inicio con una presentación hacia el interlocutor, el cual poco a poco se

²⁷⁷ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

entiende, será su amigo imaginario. Charlie le platica lo que ha hecho en los últimos meses y le refiere que estuvo en el hospital. Mientras él va narrando como se está sintiendo en casa se observa en la secuencia a la familia de Charlie, con quien interactúa en una charla natural y donde se va construyendo la trama de un adolescente con problemas de depresión, después le dice que pronto ingresará a la preparatoria, pero que siente algo de miedo y a la vez solo. La escena transcurre teniendo como fondo la misma melodía y, al mismo tiempo, la narrativa de Charlie con voz en off. Las imágenes continúan al ritmo de la música hasta el primer día de clases. La melodía cumple la función estructural, pues da ritmo a las escenas al tiempo que une las diferentes imágenes de los diferentes tiempos y momentos: la familia, los padres, la escuela... (Imagen 2)



Imagen 2 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁷⁹

La función de la música en escena inicia como diegética para mezclarse en la función extradiegética porque actúa como estructural al unir escenas en diferentes tiempos. Al inicio de la melodía, cuando Charlie la coloca en el aparato, él se encuentra en su habitación y, tras una disolución, se le ve en la sala viendo la televisión al lado de su familia. Durante la misma secuencia musical se ve a Charlie tomando sus medicamentos, luego en la escuela donde también se le ve al momento en que es agredido por sus compañeros, quienes le quitan la tarea. Le sigue una escena de Charlie desayunando solo en la cafetería de la preparatoria y, por último, se le observa comprando sus *snacks* y dirigiéndose al partido de fútbol americano. Hasta

²⁷⁹ Ibidem

ahí las imágenes son acompañadas por la melodía (Imagen 3). Todas las escenas están unidas por la canción y no hay diálogos que expliquen, es decir, utilizan una elipsis²⁸⁰ y, con ayuda de la música, se logra dar grandes saltos en periodos de tiempo en la vida de Charlie.



Imagen 3 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁸¹

Esta canción es una de más conocidas de los *The Smiths*²⁸², sin embargo, la letra de esta habla de algo delicado; el suicidio. Y la vida de Charlie comenzaba una nueva etapa después del suicidio de su mejor amigo, sumando que en las escenas se nota que aún no se sentía cómodo, que su vida no estaba al 100%. La melodía también podría interpretarse como es empática (función expresiva) porque está describiendo su sentir hacia la vida el sentirse solo, que extraña a su amigo que se suicidio y la canción refuerza el relato que se muestra al espectador sobre el sentir de un adolescente que está diagnosticado con depresión. Como nota a esta canción, el

²⁸⁰ “Es un salto en el tiempo y/o en el espacio. El espectador no pierde la continuidad de la secuencia, aunque se han eliminado los pasos intermedios”. *Glosario de cine*, consultado en línea <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/glosariocine.htm> 30 de noviembre de 2019.

²⁸¹ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

²⁸² Alonso, E. Sebas, *30 años sin The Smiths: sus 30 mejores canciones*, consultado en línea <https://jenesaispop.com/2017/11/05/303150/30-anos-sin-the-smiths-30-mejores-canciones/>, 16 de agosto de 2020.

director y autor de este audiovisual expresó que no solo es el grupo preferido de Charlie, si no también de él por eso en ambas obras (libro y película) la respetaron.

Una tercera canción en escena es *Teenage riot*, la cual es de carácter diegética y, al mismo tiempo cumple la función estética; es corta su aparición y al principio débil en volumen porque su aparición casi no se escucha. Ella ambienta la escena donde aparecen Charlie, Patrick y Sam, en la camioneta de los hermanos, en el trayecto interactúan en una plática de adolescentes que termina cuando llevan a Charlie a su casa. En la escena, Sam conduce una camioneta, Charlie baja del auto y Patrick sube el volumen al estéreo ahí se hace notar más que hay música extradiegética y se deja correr la música por unos momentos. La melodía ambienta la escena (imagen 4).

Por qué elegir esta canción, podría haber muchas interpretaciones, sin embargo, la historia que se sabe de este grupo que fue formado “como un ataque a la escena techno neonazi alemana y consistía en tres berlineses”²⁸⁴ era una banda que incitaba a su público a realizar desmanes y causar disturbios en contra de los policías, al describir la influencia de la banda en su público se puede deducir que la elección de esta banda apareciera en el soundtrack de la película *Las ventajas de ser invisible* se refuerza la historia que gira a partir de tres adolescentes que están viviendo procesos diferentes etapas y quieren vivir sus momentos sin importar si van de acuerdo a lo que rige la sociedad, un homosexual que tiene una relación secreta, una mujer que tiene una reputación no muy buena en la escuela y un depresivo que su pasado lo perturba y aún sí quieren vivir sus experiencias sin dar explicaciones e ir contra de la sociedad.

²⁸⁴ *Genius, Atari Teenage Riot*, Consultado en línea <https://genius.com/11194233>, 26 de julio en 2020



Imagen 4 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁸⁵

Como se ha venido mostrando, la función estética ayuda ambientar las escenas para darles ese toque de realidad que se requiere mostrar al espectador. En las películas habrá escenas ambientadas en un restaurante, con música de fondo que evita los ruidos exteriores²⁸⁶. Lo mismo ocurre en la secuencia del baile de bienvenida de la preparatoria, cuando Charlie bebe un jugo mientras observa a sus compañeros (Imagen 5) y a Candace bailando, teniendo como música de fondo *Love him*.



Imagen 5 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁸⁸

²⁸⁵ Ibídem

²⁸⁶ Es importante tener en cuenta que, en un restaurante, la acción fundamental es la de comer, mientras que la música desempeña una función de acompañante, de amortiguar la incomodidad de los silencios y aportar calidez al ambiente y un cierto hechizo. Original music, *Música para restaurantes: ¿por qué es tan importante?* Consultado en línea <https://originalmusic.es/blog/musica-para-restaurantes-por-que-importante/> 08 de diciembre de 2019.

²⁸⁸ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

En esa misma secuencia se escucha también *Come on, Eileen*, cuya misma función estética sigue ambientando el baile de bienvenida. En escena, Sam y Patrick escuchan la música y corren a la pista para bailar la que se dice, es una de sus canciones preferidas. Pone en práctica los pasos ensayados (imagen 6), al tiempo que la imagen se mueve hacia el otro extremo para enfocar a Charlie, quien empieza a hacer algunos movimientos, con la evidente intención de participar del baile, al tiempo que dirige la mirada y los pasos hacia Sam y Patrick (imagen 7). En la secuencia, la función de la música cambia a estructural, de acuerdo con lo que dice Mickey mousing “La música se sirve de la síncrexis para efectos de puntuación sincrónica”,²⁹⁰ porque los pasos de Charlie van al ritmo de la melodía y de la letra. Justo cuando Charlie se dirige hacia Sam y Patrick la letra de la canción se encuentra en el “come on” (vamos), por lo tanto, van en sincronía estructural la acción del personaje y la música.



Imágenes 6 y 7 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁹¹

Las canciones que cumplen con la función estética para ambientar fiestas o bailes hay para elegir, sin embargo, la melodía está dirigida para la juventud de aquella época (finales de los 80’ principios de los 90’) donde el narrador de la canción trata de convencer a una chica que juntos saldrán de esa ciudad sin importar las cadenas

²⁹⁰ Guilles, Mouëllic, *La música en el cine*, p. 211.

²⁹¹ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

que sus padres le pusieron²⁹². Además, que la historia habla de una chica (Eileen) que ya creció que puede hacer cosas de adultos y es momento para que se arriesgue y haciendo conexión con la película la historia trata de tres adolescentes que apenas están por vivir y descubrir nuevas experiencias.

La siguiente canción que aparece en la película es *Low*, que da marco a la imagen de una celebración en una intención diegética con función estética. Sin embargo, la canción es extradiegética ya que solo está de fondo para mostrar lo que pasa con Charlie dentro de esa fiesta. Mientras se escucha *Low* también se percibe el ruido externo (murmullos, risas, golpes entre vasos) que hay en la reunión, previo al recibimiento de bienvenida que da Patrick a Charlie haciéndole hincapié en que se encuentra en una verdadera fiesta (imagen 8). Enseguida, les presenta a Mary Elizabeth y a Alice (imagen 9), se retira y se incorpora Bob (el dueño de la casa) al grupo de jóvenes, ofreciéndoles unos pastelitos de chocolate (imagen 10). Charlie, quien desconoce que a los ingredientes se adicionó marihuana, consume uno cuando la escena se funde con la música (función estructural) en una toma en contrapicada²⁹⁴. De nuevo la elipsis sirve para dar un salto en el tiempo y pasar de la fiesta a Charlie, tocado por los efectos de la marihuana (imagen 11).

La intervención de la música es extradiegética, con función expresiva, porque la letra de la melodía habla de una persona que está drogada: *Hey don't you want to go down, like some disgraced cosmonaut* (Oye, no quieres bajar, como un drogadicto cosmonauta). En escena, Charlie se encuentra drogado y la casa de Bob representa un ambiente de alcohol y drogas. En este sentido, la música se mezcla, también, en una función empática, donde la canción va ilustrando y acompañando lo que ocurre Charlie y sus amigos. La parte final de la escena es estructural, porque ayuda a observar el transcurrir del tiempo.

²⁹² Genius: *Come on Eileen*, consultado en línea <https://genius.com/Dexys-midnight-runners-come-on-eileen-lyrics>, 01 de agosto de 2020

²⁹⁴ Cuando la cámara se sitúa por debajo del sujeto. Glosario de cine, consultado en línea <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/glosariocine.htm> 01 de diciembre de 2019.



Imágenes 8, 9, 10 y 11 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁹⁵

La siguiente canción es una de las más conocidas de David Bowie, *Heroes*, la cual denota claramente una selección cuidadosa de la música en la película, pues es ésta en particular, la que le mereció los mayores y mejores comentarios de los críticos de cine. Al respecto su director comentó:

“Landslide” es una hermosa canción, y me hubiera encantado incluirla, pero es una balada muy suave. El problema fue que cuando llegamos a la escena del túnel, pensé: necesitamos algo que no sea suave. Necesitamos algo que conduzca, que sea de naturaleza épica, y “Heroes” encajaba perfectamente. Alexandra Patsavas, nuestra supervisora musical, fue idea suya. Porque le dije: “Sé que tengo un pedido difícil para ti, y lo siento, pero necesito una canción épica...”. Y se le ocurrió “Héroes”.²⁹⁶

²⁹⁵ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

²⁹⁶ *Preguntas y respuestas: las ventajas de ser invisible, Stephen Chbosky en el casting de Emma Watson, el anhelo de la escuela secundaria y los “héroes”* consultado en línea <https://www.vanityfair.com/culture/2012/10/qa-stephen-chbosky-perks-of-being-a-wallflower> 26 de octubre de 2019.

La canción es presentada en forma diegética, porque Sam, Patrick y Charlie van de regreso a casa después de asistir a la fiesta en casa de Bob, están en la camioneta y escuchan en estéreo la canción *Heroes*. Para los tres es una melodía desconocida, sin embargo, les gusta llama la atención más de Sam. La función que cumple la música es estética, ambienta la escena no solo para hacer más real la acción, sino que contextualiza la época en que se encuentran los personajes: años 90.

Los adolescentes escuchan por un momento la canción, hasta que Charlie rompe el silencio y externa que se siente *infinito* (dichoso) (imagen 12). Se escucha de fondo la frase *We can be heroes just for one day* (Podemos ser héroes por un día), y en ese momento la escena muestra la felicidad y plenitud en que se encuentran los personajes. En la secuencia, Sam salta hacia la parte trasera de la camioneta y, al pasar por un túnel, levanta las manos al cielo al tiempo que el viento la cubre de pies a cabeza (imagen 13) mientras la canción recita *I Will be King and you, you will be queen* (Yo seré rey y tú serás reina). En ambas acciones la música pasa de una función expresiva a empática, porque la dirección de la letra de la canción va reforzando las manifestaciones emocionales de los personajes.

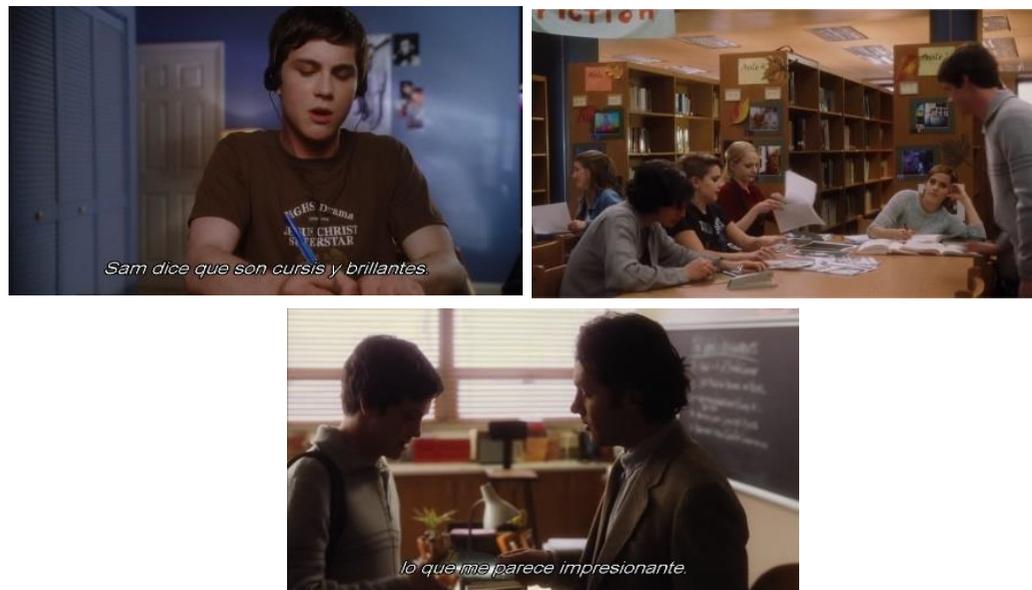


Imágenes 12 y 13 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*²⁹⁸

²⁹⁸ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

Una siguiente melodía, *All out of love*, tiene la función estructural porque ayuda a enlazar acciones en diferentes tiempos. Durante su aparición, Charlie narra en voz en off. La forma en que es presentada la canción es diegética, y se convierte en extradiegética para terminar, nuevamente, como diegética.

En escena, Charlie aparece con su walkman (diegética) conversando, vía la escritura de una de sus cartas, con su amigo imaginario. Le platica que siente mucho no haberle escrito y le explica que ha estado ocupado grabarle *mixtape* para Sam (imagen 14); le dice también que ha elaborado algunos ensayos para su profesor de inglés, de quien descubrió, es un escritor (extradiegética); le informa además que ahora asiste a la escuela. Aparece en escena una secuencia en la que Charlie le entrega los textos al profesor Anderson (imagen 15). Finalmente le platica que su hora preferida es el almuerzo porque ve a sus amigos, le describe las cualidades de Mary Elizabeth y Alice, y le refiere las actividades en que se involucra con ellos (imagen 16).



Imágenes 14, 15 y 16 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*³⁰⁰

³⁰⁰ Ibidem

Durante la conversación con su amigo imaginario, Charlie Al momento de pormenoriza la vida de Patrick, y es *Dear Good* la melodía que enlaza la escena con un partido de fútbol americano, porque Charlie cuenta el romance que tiene Patrick con Brad, el mariscal de campo (imagen 17). En secuencia, se enlaza otra escena con el mismo fondo musical, en la que se ve a Charlie en una iglesia, acompañado por Brad y su padre. En la carta, Charlie describe el miedo que manifiesta Brad al pensar que su papá pudiera enterarse de su preferencia sexual (imagen 18). La imagen se disuelve para dar paso a otro escenario: la biblioteca escolar (imagen 19); la cual sirve para la narrativa en donde Charlie sigue escribiendo que Patrick le guarda el secreto y lo acepta así. Continúa el relato, que ahora refiere el interés de Charlie respecto a Sam (imagen 20) y, también, le habla de la mala reputación que tiene en la escuela debido a su comportamiento durante su primer año escolar, el cual la destacó por su gusto en andar de fiesta y sus continuas borracheras, en las que se vinculaba con los estudiantes de tercer grado. Sin embargo, Charlie asegura que, por su parte, no tendría nada que cuestionarle, porque a él no le agradaría que ella lo juzgará por lo que vivió en su pasado. Refiere, finalmente, que estaba grabando un *mixtape* para Sam (imagen 21), con el fin de expresarle lo que siente por ella. Se cierra la secuencia con una imagen de Charlie sentado en su escritorio grabando las canciones. En ese instante *Dear God* se vuelve diegética.





Imágenes 17, 18, 19, 20 y 21 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³⁰²

Ambas canciones *All out of love* y *Dear God*, tienen una función estructural, porque unen diferentes espacios en un mismo relato; en este sentido, es importante recordar que las canciones que se usan en forma estructural, juegan con la elipsis al dar saltos en el tiempo pasando de una escena a otra. Así, las melodías son un hilo conductor de las acciones que se muestran en la película.

Asimismo, cuando comienza el relato de Charlie la canción *All out of love* la letra toca el tema de una persona que está enamorada, pero no están juntos se entiende de una ruptura amorosa, Charlie no había terminado con ninguna chica, sin embargo, él sentía algo por Sam no sabía cómo expresarlo, pero con la melodía se sentía identificado de acuerdo a sus sentimientos hacia ella. Ahora, la segunda canción que se escucha *Dear God* también cumple con la función expresiva-empática, porque la letra de la melodía cuestiona a Dios respecto a la injusticia humana: *Dear God, sorry to disturb you but I feek that I should be heard loud and clear, We all need a big reduction in amount of tears* (Querido Dios, lamento molestar, pero siento que debería

³⁰²Ibidem

ser escuchado fuerte y claro, todos necesitan dejar de derramar tantas lagrimas). Lo anterior hace referencia a la manera en que Charlie observa a sus nuevos amigos, pues todos sufren por circunstancias diferentes y de manera inmerecida (a su percepción), pues los considera buenos amigos. De la misma manera se destaca la exactitud en que se empalman imagen y música en la secuencia en la que Charlie, Brad y su padre se encuentran en la iglesia (imagen 18).

Hay muchas canciones que hablan de desamor, la elección de la canción *All out of love* podría tener varias hipótesis, sin embargo, esta melodía también fue conocida en los años que salió al público “tuvo mucho éxito en varios países, alcanzando el top 10 en Australia, Canadá, Francia, Irlanda y los EE. UU. (Donde alcanzó el # 2), y sigue siendo su mayor single del Reino Unido con un pico # 11”³⁰³. Utilizar una canción conocida en los años 80’ que va de acuerdo a los sentimientos del protagonista y a su vez no cobro protagonismo ante la historia, porque en ocasiones la música preexistente roba cuadro a la narración.

Resultan interesantes durante la cinta dos representaciones que realizan los estudiantes del *Show de terror de Rocky*, porque la música, *Don’t dream it be it*, es sobresaliente al destacar la relación de Charlie con sus amigos, quien los mira en escena. Patrick interpreta al personaje principal *Dr Frank N-Furter* y hace playback de la canción (imagen 22), se acerca en su representación a Charlie con quien simula jugar (imagen 23). En la secuencia, la música cumple una función estética-Mickey mousing, porque solo hay movimientos de los labios del cantante. Es evidente, así, la síncreisis³⁰⁵ música-personaje.

³⁰³ Genius: *All out of love*. Consultado en línea <https://genius.com/Air-supply-all-out-of-love-lyrics>, 01 de agosto de 2020

³⁰⁵ Movimiento de la boca con la letra de la canción.



Imágenes 22 y 23 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³⁰⁶

La obra de teatro *Show de terror de Rocky* sigue cumpliendo con el patrón de canciones de los años 80' "The Rocky Horror Picture Show es una cinta que se considera de culto para el Rock, pues se estrenó en plena fiebre del Glam, y contó con el aval de personajes ilustres como David Bowie y T-Rex, entre otros"³⁰⁷. Sumando que uno de los personajes principales es un travesti *el Dr. Frank* que se encarga de realizar un hombre según él perfecto y una pareja de adolescentes llega a la mansión del doctor y se desencadenan varios sucesos. Pero qué tiene de extraordinario ese tema en relación con la historia de *Las ventajas de ser invisible*; el mejor amigo de Sam, Patrick es homosexual y él es quien interpreta al doctor sumando que físicamente se parece cuando se caracteriza y los amigos de Patrick son quienes le dan vida los demás personajes de la obra.

Entra otra escena, con fundido encadenado³⁰⁹, la canción *Temptation* abren una nueva secuencia, por lo que la melodía cumple con la función estructural al "abrir" un nuevo telón. En esta secuencia se ve a Craig en la cocina de su casa platicando con Alice respecto a una fotografía que tiene de Sam. Hablan del tipo de material utilizado y de la calidad de la imagen y orientan la plática hacia los profesores de la

³⁰⁶ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

³⁰⁷ Salgado, Paola *The Rocky Horror Picture Show Y Su Influencia En El Rock*, consultado en línea <http://www.quarterrockpress.com/index.php/grp-files/item/3122-the-rocky-horror-picture-show>, 02 de agosto de 2020.

³⁰⁹ Es un fundido más suave, en el que el plano es sustituido por otro que se le superpone progresivamente, sin corte. Glosario de cine, consultado en línea <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/glosariocine.htm> 1 de diciembre de 2019.

Universidad, a quienes consideran unos *idiotas* (imagen 24). En la siguiente imagen se observa a Charlie y a Sam conversando sobre los resultados obtenidos para el ingreso a la Universidad, así como de sus gustos musicales (imagen 25). Entonces, la música utilizada tiene un carácter estético. En secuencia, surge una escena en la que Charlie y sus amigos se encuentran en una fiesta y la misma melodía estética (ambienta) se construye de forma diegética.



Imágenes 24 y 25 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³¹⁰

Para la misma escena se utilizan, de manera diegéticas, dos canciones, las cuales están dentro de la historia y tienen la función estética, con la clara cualidad de ambientar la escena. La primera se escucha cuando Sam y Craig están bailando (imagen 26), mientras que Patrick, Alice y Mary Elizabeth hablan de ese romance, el cual esperan que funcione por el bien de Sam. Se trata de *banda de mezclas*³¹¹, con la canción *Seasick, yet still docked*. En la secuencia cinematográfica, Craig deja de bailar con Sam y quita el casete al tiempo que le dice a Charlie que su cinta es demasiado triste y pondrá algo para que comience la fiesta. Mientras su egocéntrica personalidad

³¹⁰ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

³¹¹ Es la banda sonora del filme, mezcla del *sound track* y la banda de diálogos. Glosario de cine, consultado en línea <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/glosariocine.htm> 01 de diciembre de 2019.

sale nuevamente en escena, comenta en el grupo el sueño de Charlie de ser escritor al tiempo que pone un disco de acetato (imagen 27) para dar paso a *Bust a move* (está canción rompe con el género de rock). En ese momento Craig y Sam comienzan a bailar y se corta la escena.

Las dos primeras canciones son parte del mixtape que le hace Charlie a Sam, ambas tocan temas de desamor, aquel que está enamorado, pero no correspondido. La segunda canción *Seasick, yet still docked* es interpretada por Morrissey, sumando que es un intérprete conocido en la actualidad y en los años 90', asimismo fue vocalista de *The Smiths* grupo preferido de Charlie protagonista de la película. Por lo tanto, hay para elegir canciones que hablen del amor no correspondido, sin embargo, podría interpretarse que elegir una melodía de *Morrissey* es por la relación directa con el grupo *The Smtihs* y coincide con el género y el año ya que el soundtrack del audiovisual cumple con ciertas características.



Imágenes 26 y 27 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³¹³

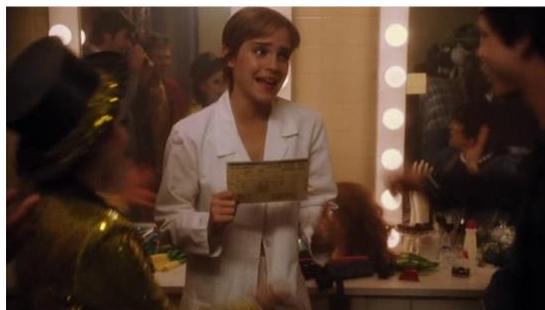
Más adelante, hay una escena en la que Charlie ayuda a Sam a estudiar para su examen del SAT³¹⁵, para ello, se citan en la cafetería. La canción que acompaña la escena es *Christmas, (baby please come home)*. De nuevo la elipsis muestra saltos en

³¹³ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

³¹⁵ El SAT es un examen de admisión que utiliza la mayoría de las universidades de Estados Unidos, es una prueba, tipo test, que pertenece y es administrada por el College Board, cuyo objetivo es medir la preparación que tiene un alumno de Bachillerato respecto a la universidad. Consultado en línea <https://www.mooxye.com/blog/glossary/que-es-examen-sat/> 01 de diciembre de 2019.

el tiempo, que van de la imagen de Charlie estudiando con Sam (imagen 28), a observarlo adornando su casa (imagen 29) en vísperas de Navidad, para después verlo participar en un intercambio de regalos con sus amigos y participando en el juego del amigo secreto (imagen 30). También se ve al Sr. Anderson obsequiando a Charlie su libro preferido de la adolescencia y deseándole bonitas vacaciones (imagen 31). A continuación, se enlaza otra escena en la que Charlie y Patrick esperan sus notas escolares al finalizar los cursos, para enseguida ver a Patrick amenazando al profesor con volver a cursar la materia con él si lo reprueba, lo que asegura que lo verá otro semestre más en sus clases, lo que da como resultado una calificación suficiente (imagen 32). Siguiendo con ese hilo conductor, ahora Patrick y Sam celebran su nota aprobatoria (imagen 33), y ella muestra el documento con el puntaje obtenido en el SAT (imagen 34). En ese momento la canción se sale de escena junto con la imagen.





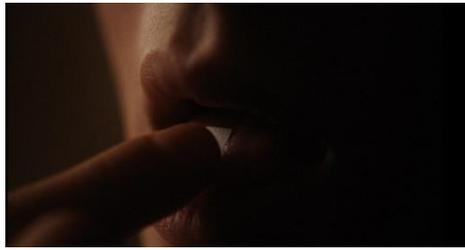
Imágenes 28, 29, 30, 31, 32, 33 y 34 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³¹⁶

La canción es el hilo conductor y se presenta de forma extradiegética. Hay una elipsis estructural, porque el espectador sobreentiende que pasó cierto tiempo y el director no utilizó diálogos o anotaciones escritas, simplemente emplea la música para enlazar escenas y hacer transcurrir el tiempo en la vida de Charlie y sus amigos. Además, que la canción que se utilizó en la escena es de un disco especial colaboraron varios grupos o solistas de rock para interpretar canciones de navidad³¹⁷. Asimismo, la letra de la melodía, menciona *nene por favor vuelve a casa*, si se hace una interpretación Charlie comenta días antes que sus padres esperan con ansias la llegada de su hermano mayor para que pase la Navidad con la familia.

Las transiciones en los recursos extradiegética que pasan a ser diegéticos, y viceversa, acompañan siempre la narrativa de *Las ventajas de ser invisible*. Por ejemplo, la melodía *Ye olde blacklsh*, de carácter estructural, ayuda a enlazar escenas, que van de la imagen de Charlie y su familia en la iglesia, comulgando (imagen 35), para jugar con la mezcla del personaje tomando la hostia hacia una transición donde Charlie se está drogando (imagen 36); entonces se observa al personaje en una fiesta bajo el efecto de los narcóticos (imagen 37). La música de fondo es diegética con una función estética, porque ambienta cada escena en transición.

³¹⁶ *The Perks of Being a Wallflower*, año 2012, duración 103 min, país Estados Unidos Estados Unidos, dirección Stephen Chbosky, guion Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky, música Michael Brook, fotografía Andrew Dunn, productora Mr. Mudd / Summit Entertainment, género drama. <https://www.filmaffinity.com/es/film494777.html>, 02 de febrero de 2020.

³¹⁷ "A Very Special Christmas" fue el primero de una línea de álbumes navideños cuyos ingresos de las ventas de los álbumes se destinarán a las Olimpiadas. Sin autor, consultado en línea https://www.u2songs.com/discography/various_artists_a_very_special_christmas_album, 18 de agosto de 2020.



Imágenes 35, 36 y 37 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³¹⁹

En la siguiente escena se observa a Charlie totalmente drogado y la melodía que acompaña el recorrido de Charlie por la casa es *Acid* (música original, imagen 38); enseguida se sienta en un sillón y observa a los que están a su alrededor. En ese contexto, ve a Sam y Craig besándose (imagen 39) mientras la escena es ocupada por otra en la que, durante el inicio del nuevo año, en flashbacks, Charlie recuerda su infancia y el último año en que vio a su tía (imagen 40); después se ve a Charlie caminando sólo en un parque (imagen 41) y detenerse para recostarse en la nieve y abrir la puerta a nuevos recuerdos que se detienen en la muerte de la tía Helen (imagen 42) y el momento en que la familia se entera del accidente y el deceso (imagen 43). La secuencia termina con Charlie acostado con los ojos abiertos (imagen 44) mirando el cielo. Durante la secuencia cinematográfica, la canción tiene una función estructural, porque mezcla y homogeneiza espacio y tiempo, y porque combina el presente con el pasado en la vida del personaje, a través de flashbacks.

³¹⁹ Ibidem



Imágenes 39, 40, 41, 42, 43 y 44 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³²¹

³²¹ Ibidem

Dos canciones unieron escenas y se entendería perfectamente la secuencia de la historia sin necesidad de explicarlo con subtítulos, se mezclaron tres tiempos: presente, Charlie en la iglesia comulgando, futuro cuando él se va a drogarse, pero a la vez se convierte en presente y el pasado cuando él recuerda cómo fue el accidente de su tía Helen.

Hay otra canción que usan de la representación teatral de *El show del terror de Rocky*; *Touch-A Touch-A Touch Me*, en una escena en la que Charlie pasa de espectador a actor, cuando Craig cancela su participación para el personaje de Rocky y es suplido por Charlie. En la escena Sam hace el playback de la canción (imagen 45). La música nuevamente es de carácter estructural-Mickey Mausing, y la síncreisis se observa en escena.

Con la canción que participa Charlie en la obra es empática con lo que quisiera hacerle a Sam, la letra de la melodía habla un poco sobre la virginidad de Janet³²³, sin embargo, aquí sería lo contrario, Charlie es quien no ha tenido relaciones con una mujer, pero en la representación quien pide que la toque es Sam hacia Charlie, sin embargo, es algo que él quisiera hacer porque le gusta y siente algo por ella pero no se atreve a hacerle algo así, pero por la representación él puede hacer algo que reprime.



Imagen 45 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*³²⁴

³²³ Personaje de la película y obra *El show del terror de Rocky*

³²⁴ Ibidem

Otra melodía que pasa por varias funciones y usos es *Don't dream it's over*; ésta comienza de uso estructural, tiene una función estética y termina transitando entre extradiegética a diegética. Con esta canción opera en la secuencia un *fundido encadenado*, pues inicia con una escena en la que el padre de Charlie se encuentra haciendo fotos a sus hijos, ya con sus respectivas parejas (imagen 46) y, mientras la melodía toma fuerza en escena, la imagen transita hacia otra en la que aparecen bailando en la fiesta de *Sadie Hawkins* Charlie y Mary Elizabeth (imagen 47), Sam con Patrick, y Brad con otra chica y Alice con otro compañero (imagen 48).

Cabe señalar que la canción *Don't dream it's over* ha sido considerada el mayor éxito de la banda *Crowded House* “alcanzando el número 2 en el Billboard Hot 100”.³²⁶ Han hecho dos covers un grupo *Sixpence None the Richer* y Ariana Grande y Miley Cyrus, por lo tanto, es una canción que entre el público puede ser reconocida. Para un baile de preparatoria logró la función estética y a su vez agrega un valor añadido para el público porque quien escuchó la melodía dejará de ser una buena canción de los 90' ahora recordará la escena donde Charlie va a su primer baile.



³²⁶ Genius: *Don't dream its over*. Consultado en línea <https://genius.com/Crowded-house-dont-dream-its-over-lyrics>, 08 de agosto de 2020



Imágenes 45, 46 y 47 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*³²⁷

En la secuencia también se escucha *Evensong*, que cumple con la función estética y es diegética, porque ambienta otras escenas del baile *Sadie Hawkins*. En ésta, Charlie está esperando a Mary Elizabeth, quien platica con Alice (imagen 49) y, de repente, orienta la mirada hacia Sam. Luego se dirige hacia ella y le pregunta cómo se encuentra, a lo que ella responde que no muy bien; cosa que Charlie lamenta, así como la ausencia de Craig. Terminan la conversación cuando Sam le agradece diciendo que espera que su primera cita con Mary Elizabeth sea agradable (imagen 50).



Imágenes 49 y 50 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*³²⁹

Enseguida hay una secuencia que continúa la narrativa de los acontecimientos que se suscitan al término del baile. Charlie ahora se encuentra en la casa de Mary Elizabeth, quien le ofrece una botella de vino (imagen 51), luego se dirige al tocadiscos y pone un disco de acetato (imagen 52) para dar paso a la canción

³²⁷ Ibidem

³²⁹ Ibidem

Eternity with you, mientras le hace saber a Charlie que le hizo un *mixtape* de jazz. La plática se detiene un breve lapso en hablar de la familia hasta que Mary Elizabeth le pregunta a Charlie si ella le gusta, al tiempo que se aproxima, él la toca y ella lo besa (imagen 53). Mientras ella le dice que esa noche es fantástica y que es genial que sea su novio, la música va dejando de escucharse con suavidad (imagen 54), al tiempo que se escucha que sus padres de ella llegan a casa, lo sabe por el sonido del auto.

La canción es diegética y la función que cumple ambientar la escena entre Mary Elizabeth y Charlie. Es la única canción del género del jazz que aparece en la película, ésta ayuda a reforzar los distintos gustos que tenía esa pareja, por un lado, Charlie que se inclina por el rock, aquellas canciones que hablen del desamor y a su vez le permitan recordar el sentimiento ante Sam y del otro extremo Mary Elizabeth que su gusto por el jazz, así que la melodía no solo apoya la ambientación de la escena, si no hacer hincapié entre los diferentes personalidades entre ellos.



Imágenes 51, 52, 53 y 54 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³³¹

³³¹ Ibidem

Más adelante, en otra secuencia, Charlie le escribe a su amigo ánimo, al que ha dejado un poco en el abandono y le refiere la falsa interpretación que se hizo Mary Elizabeth por el beso que se dieron y que él no rechazó, por lo que su vida se ha vuelto un desastre. Ahí la voz de Charlie, en voz en off, narra lo sucedido mientras de fondo se escucha *Pretend we're dead*. Aquí, la función de la música es estructural, porque une escenas con otras sin cambios bruscos en la secuencia de imágenes presentadas en elipsis para la comprensión de la historia. Sin embargo, cuando Charlie platica a su amigo imaginario lo mal que la está pasando la canción cumple una función expresiva-empática, porque la letra de la canción va empatando con el relato que él hace de su relación con Mary Elizabeth. La escena se refuerza con la letra de la canción cuando se escucha *When we pretend that we're dead* (Cuando pretendemos que estamos muertos) y Charlie expresa que siente que su vida no está bien, porque la relación con Mary Elizabeth le es asfixiante pero no encuentra la forma de terminar con ella.

Los enlaces de escenas muestran a Charlie en el desayuno con sus amigos, al momento que Mary Elizabeth les platica cómo se dio el romance entre ellos (imagen 55) y en ese marco se presenta a sí misma como una buena persona. Él se muestra incómodo porque considera, entre otras cosas, que ella quiere decidir por los dos. Enseguida se ofrecen imágenes de una cita doble en la que participan Sam y Craig, y Mary Elizabeth y Charlie (imagen 56), la cual es un desastre para él. En las imágenes a continuación, Mary Elizabeth critica todos los actos de Charlie, tomaba decisiones unilaterales y evita a toda costa que él tenga contacto con alguien más, mostrándose dominante y obsesiva, a grado de dejar el teléfono descolgado y la deja hablar sola, en su casa le dicen que ya debe terminar con ella si no está cómodo, sumando que necesitan ocupar la línea telefónica y se la pasa hablando con ella (imagen 57). En esta secuencia, todas las escenas están encadenadas a través de la melodía *Pretend we're dead* y, claro está, con la voz en off.



Imágenes 55, 56 y 57 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³³³

Las canciones que se han mencionado hasta este momento la mayoría han sido empáticas de acuerdo a lo que sucede con la vida de Charlie o de algún sentimiento que llega a tener con Sam o con sus amigos, pero en esta ocasión la melodía no era de un afecto de agrado o desamor, si no su descontento hacia su relación no estaba disfrutando los momentos con Mary Elizabeth el sentir que tenía hacia la relación, para él solo vivía individualismo porque hacían actividades que ella quería realizar sin tomar la opinión de él. Además, en esta ocasión no estaba grabando la canción para su mixtape, solo aparece de forma extradiegética para comenzar el relato que estaba escribiendo para su amigo secreto y enlazar/reformar los sentimientos de Charlie en su relación amorosa.

Más adelante, se escenifica como una noche en casa de Sam y Patrick, jugando *verdad o reto* se encuentran sentados en la sala, la mayoría elige retos para evitar confesar secretos, es el turno de Charlie y Bob lo hace que bese a la persona por la que siente más atracción, así que se para y besa a Sam, en ese momento hay un silencio

³³³ Ibidem

entre todos, Mary Elizabeth se levanta enojada, se corta la escena ahora se ve a Patrick afuera de su casa con Charlie le comenta que lo mejor es que se vaya y deje pasar un tiempo. Lo que ocasiona la ruptura con Mary Elizabeth y el alejamiento de sus amigos. Pasa tiempo y en una escena subsecuente Charlie se entera que el padre de Brad lo descubrió besándose con Patrick, quien una mañana es agredido por los amigos de Brad, porque Patrick reta a Brad para que diga la verdad o mínimo lo defienda de las humillaciones de sus amigos, sin embargo, solo recibe agresiones físicas, por lo tanto, Charlie quien lo defiende y golpea a todos los que le hicieron daño a su amigo Patrick; este motivo recupera la relación de sus amigos Sam, Mary Elizabeth, Alice y Patrick.

De nuevo, un fundido encadenado por una canción *Counting Backwards*, cuya acción extradiegética adquiere una función estructural al dar pauta a una nueva escena, llega Charlie a la casa de Sam y Patrick, ahí se encuentra Mary Elizabeth con su nueva pareja y Craig esperando a Sam porque habrá una cita doble. Se acerca Mary Elizabeth para decirle a Charlie que ya tiene novio le dice que ya deje de sentir amor por ella, porque ahora está feliz (imagen 58). La misma canción sirve de corolario a otra secuencia, salen de la casa Charlie y Patrick ahora transitan en una camioneta (imagen 59) conversando sobre el interés de éste por conocer en su compañía nuevos lugares. Resurge la voz en off, ahora con Patrick, quien expone los lugares que deben visitar. La música se presenta de forma extradiegética y, poco a poco sale de escena cuando Patrick y Charlie llegan al parque.

La canción puede pasar desapercibida porque tiene un volumen bajo, sin embargo, ella cumple con una función dentro de la escena; estructural permite abrir una nueva escena, pasar de un lugar a otro y cerrar esa misma escena, tomando en cuenta el título en español de la canción *Contando hacia atrás* si lo ponemos en contexto que Charlie tenía tiempo que no tenía contacto con sus amigos tenían que ponerlo al día de lo que había pasado en sus vidas, Mary Elizabeth quiso contarle de su relación y por otra parte de Patrick le iba a describir en el parque todo lo que paso con Brad cómo fue que el padre de él los descubrió. A pesar que la canción desaparece

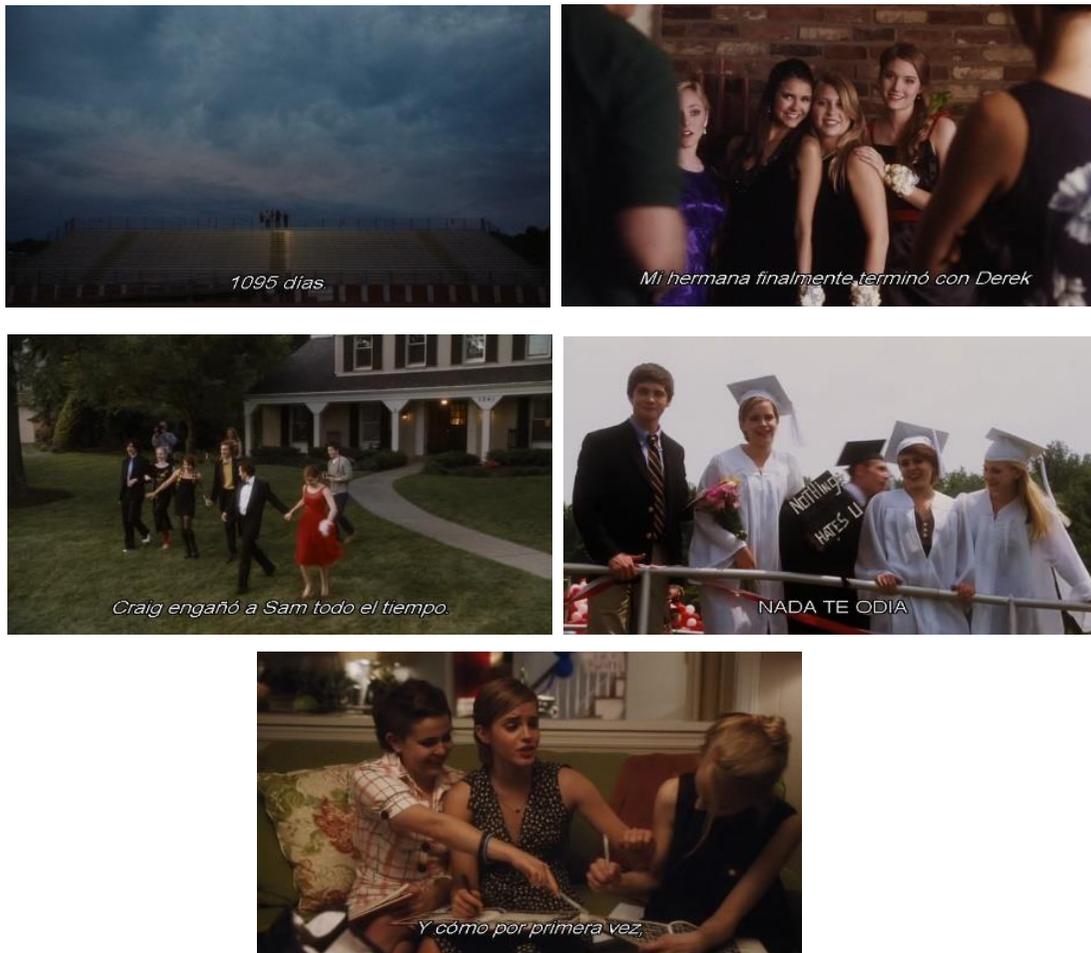
cuando ellos llegan al parque podría decirse que es estructural también porque ayuda a dar pauta al relato de Patrick de los hechos entre él y su relación con Brad.



Imágenes 58 y 59 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*³³⁵

La película va orientando poco a poco el final de la historia cuando se anuncia que el ciclo escolar de Charlie ha terminado y sus amigos se van a la Universidad. Recurre entonces nuevamente a su amigo imaginario, al que le escribe para platicarle cómo se siente al respecto de que sus amigos se iban de la preparatoria e iba estar solo. Entra en escena la música extradiegética, dando el turno a la canción *Pearly dewdrop's drops* mientras la voz en off, con Charlie de narrador, se enlaza en la narrativa cinematográfica enlazando los tiempos. Nuevamente hay un elipsis: primero con una escena en la que aparecen Charlie (a quien le faltan 1095 días para graduarse) (imagen 60) y sus amigos festejando en las gradas del estadio; después en la secuencia en que Charlie se encuentra en su casa con sus papás, y uno de ellos le están tomando una foto a su hermana Candace, quien por fin terminó la relación con Derek (imagen 61); enseguida se observa en otra secuencia a Charlie en casa de Sam, donde todos se reúnen para hacerse una foto de grupo (imagen 62); más tarde Charlie, quien antes había relatado que Craig engañó a Sam, va a ver sus amigos (imagen 63) y, en la última escena, se ve al grupo de amigos en la sala de la casa de Sam, quienes han ido a despedirla (imagen 64), porque al otro día parte a Universidad. La música se desvanece para dar lugar al discurso de despedida de Sam.

³³⁵ Ibidem



Imágenes 60, 61, 62, 63 y 64 recuperada de la película *Las ventajas de ser invisible*³³⁷

Un análisis interpretativo de la letra de la canción que ayudó a enlazar las escenas anteriores podría decirse que en la instancia en la preparatoria tuvieron altibajos en su vida pasaron por momentos difíciles Sam con su reputación, sus bajas calificaciones en el SAT, Patrick con su apodo de *nada* llegaban burlas constantes sumando el hostigamiento de los amigos de Brad, Candace la relación tóxica con su ex novio Derek (cola de caballo), pero lograron concluir su nivel medio superior y la relación con la letra menciona “De las gotas de rocío nacarado, es una vida de dolor” el eje principal de esta canción nos hace mención que habrá momentos difíciles pero al final estos son los que te hacen fuerte y como se mencionó Sam, Patrick, Candace tuvieron momentos difíciles pero llegaron a la meta; terminar su preparatoria.

³³⁷ Ibidem

Ahora, hay letras de canciones que hablen sobre los momentos dolorosos que tiene la vida en un adolescente, sin embargo, la banda elegida para darle estructura a estas escenas fue el grupo ochentero *Cocteau Twins* ellos son considerados como los progenitores de ritmos como “dream-pop³³⁸ o el mismo shoegaze³³⁹...Si no hubiera sido por Cocteau Twins, es muy probable que muchas de las cosas que escuchamos en la actualidad nunca hubieran existido (o quizá fueran completamente diferentes)”³⁴⁰.

Pasando a la siguiente secuencia, *Kiss breakdown* ocupa el escenario uniendo las escenas en una elipsis que transita del pasado con el presente en *flashback*: Charlie con Sam, en su habitación, hablan sobre la forma de elegir a las parejas para acabar en un momento de proximidad que se cierra con un beso (imagen 65); luego, se ve otra escena donde Sam y Charlie se acercan para besarse, ella le pone la mano sobre la pierna, pero la mente de Charlie comienza a intranquilizarse, corte de la escena y ya es de día, él se despide de ella, cuando va de camino a casa Charlie vuelve a recordar todo Sam tocando su pierna de la misma manera en que lo hacía su tía Helen; él se muestra contrariado (imagen 66). Una siguiente escena muestra a Charlie llegando a casa para enseguida golpearse la cabeza con fuerza, como castigo porque recuerda cómo le deseaba la muerte a su tía y, aunque ella murió en un accidente, se siente culpable (imagen 67). De golpe llegan a su memoria recuerdos que había dejado en el olvido y surgen una tras otra, entre ellas las escenas en las que aparece Derek propinando una cachetada a Candace y la golpiza que dio a los amigos de Brad. Las

³³⁸ Subgénero musical del rock alternativo o indie rock y, también, descendiente moderno del new wave pero con un estilo más suave, atmosférico y, como su propio nombre indica, ensoñador. Bernad, Alejandro, *¿Conoces el DREAM POP?*, consultado en línea <https://www.wag1mag.com/conoces-el-dream-pop/> 15 de agosto de 2020.

³³⁹ El estilo Shoegaze es un estilo musical englobado dentro del rock alternativo y que surgió en Gran Bretaña a finales de los años 80 y principios de los 90. Las principales características musicales que lo definen son el uso de la distorsión para formar sus melodías, o de elementos como el reverb, todo ello para crear climas de sonido espaciales e inmersivos. Muchas de sus letras se unen a la atmósfera melancólica y a veces oscura. Sin autor, *Qué es el Shoegaze*, consultado en línea <https://galgodigital.com/shoegaze>, 15 de agosto 2020.

³⁴⁰ Sin autor, *Bandas que no habrían existido sin: Cocteau Twins*, consultado en línea <http://filtermexico.com/2019/03/04/bandas-que-no-habrian-existido-sin-cocteau-twins/>, 15 de agosto de 2020.

imágenes transitan al momento en que Charlie llama a Candace, quien se encuentra en una fiesta y, Candace se percató que Charlie está mal, él le dice que la muerte de la tía Helen la deseaba, que lo mejor es que él se fuera, en ese momento ella grita a los asistentes pidiendo ayuda y conminándolos a que llamen una policía y se dirija a su casa (imagen 68), porque Charlie tuvo otra recaída.

En su modalidad extradiegética la canción *Kiss breakdown* permitió enlazar en presente y el pasado en un conjunto de escenas cuyo empleo de la elipsis facilitó la comprensión de un relato caracterizado por la escasez de diálogos. Gracias a ese manejo de la música se hace posible entender cómo Charlie está recordando lo que había vivido con su tía Helen, al relacionar el efecto causado con la cercanía de Sam. La melodía es de la segunda inédita, no es del género rock, es instrumental



Imágenes 65, 66, 67 y 68 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³⁴⁴

En el mismo encadenamiento plasmado a través de la música con la melodía *Kiss breakdown*; Charlie vuelve al hospital, pero esta vez reconociendo el trauma causado en su persona por la tía Helen y haciendo partícipe a su familia de dicha

³⁴⁴ Ibidem

situación, por primera vez su familia se entera que la tía Helen abusaba del pequeño Charlie por eso sus crisis porque recordaba que es lo que hacía con él, su adicción por el alcohol perjudicaba a Charlie y que la muerte de ella lo hizo sentir aliviado, sin embargo, se sentía culpable porque creía que él lo deseaba en el fondo. Poco a poco logra la estabilidad emocional anhelada y, finalmente, lo dan de alta.

Charlie ya en casa cenando con su familia les da las gracias por todo, tocan la puerta y él sale a abrir, son sus amigos Patrick y Sam lo van a buscar a casa, le dicen que vayan a fuera a dar una vuelta en la camioneta, se dirigen al carro, su primera parada el restaurante en esa charla le hacen saber que lograron encontrar la canción que les había gustado el día que cruzaron el túnel (imagen 69). Así que le proponen dar una vuelta y hacer el recorrido; se suben a la camioneta y emprenden el camino. En secuencia, Charlie escribe una carta y se despide finalmente de su amigo imaginario, a quien le da las gracias por escucharlo; la voz en off narra cuando Charlie le dice a su remitente que quizá esa sea la última carta que le escribe. En paralelo a la narrativa, una disolvencia lleva a otra escena en la que Sam, Patrick y Charlie viajan de nuevo en la camioneta (imagen 70). La música de fondo, en acción extradiegética, ofrece la melodía *Charlie's last letter*, cuando Charlie salta a la parte trasera del vehículo, desde donde besa a Sam (imagen 71) y, posteriormente, se para en la camioneta dejando sentir el aire sobre su cuerpo (imagen 72); Patrick sube el volumen al estero, que comienza a tocar *Heroes*. En ese momento Sam grita, Patrick sonrío y Charlie expresa, en una actitud de alegría, “plenitud”.





Imágenes 69, 70, 71 y 72 recuperadas de la película *Las ventajas de ser invisible*³⁴⁷

Con la canción que cerraron la película fue con *Heroes*, melodía que fue reconocida por la prensa como una buena elección, además que ya tiene un valor añadido quien vea la película y escuche la melodía podrá recordar el trayecto que hace Charlie, Patrick y Sam en ese puente. Quien escribió esa canción fue David Bowie quien se inspiró por dos amantes en Berlín³⁴⁸ y a su vez ha sido una de las canciones más conocidas y han hecho versiones de ella por diferentes grupos.

Como se ha podido observar en este análisis, es obvia la razón por la cual la película *Las ventajas de ser invisible* ha sido reconocida por la selección de canciones que acompañan tan interesante narrativa. La música que se ocupan son canciones preexistentes que fueron lanzamientos entre los años 80 y 90, es decir, no fueron escritas para la película, pero el director de sonido eligió melodías que ya eran conocidas por las generaciones de esos años, y aunque la película es del 2012 la

³⁴⁷ Ibidem

³⁴⁸ Siempre dije que era un par de amantes rondando por el Muro y que fue lo que impulsó la idea de “Heroes”. En realidad, fueron Tony Visconti y su novia. Tony estaba casado en ese momento, así que no podía hablar de eso. Pero ahora puedo decir que los amantes eran Tony y una chica alemana que había conocido mientras estábamos en Berlín. Ruiz, Julián, *La historia de “Heroes” de David Bowie*, consultado en línea <https://www.plasticosydecibelios.com/la-historia-heroes-david-bowie-40-aniversario/#:~:text=Originalmente%2C%20David%20Bowie%20cont%C3%B3%20que,cerca%20del%20Muro%20de%20Berl%C3%ADn%3A&text=%22Siempre%20dije%20que%20era%20un,la%20idea%20de%22%20H%C3%A9roes%20%22>. 16 de agosto de 2020.

adaptación musical quedó perfectamente ensamblada, lo que le ganó excelentes críticas, por la excelsa selección de música preexistente.

Además, si se hace un análisis interpretativo del por qué de esa selección de grupos o artistas que marcaron tendencia en esos años y hasta el momento son reconocidos. Las canciones que son parte del soundtrack son de cantantes reconocidos en aquellas épocas por su trayectoria, pero no tomaron protagonismo en la historia porque su aportación tiene sentido a la historia, ya que en ocasiones el uso de ciertas canciones se ve forzado en la narración y en esta película no se ve así,

La película *Las ventajas de ser invisible* cumple con la tendencia que había en los años 90' en el Capítulo 1 se indicó que esa época se usaban canciones preexistentes aquellas que no se habían hecho para las cintas y llegaban abusar de éstas, sin embargo, el espectador que vea la película probablemente recuerde la escena musicalizada con la canción, por lo tanto, la melodía pasa a ser parte de un relato al ver *Las ventajas de ser invisible* al escuchar alguna de las canciones que fueron parte del filme vendrá a su mente la escena donde fue presentada esa melodía, así que pasa de ser solo canción ahora acompaña imágenes que son de una cinta cinematográfica.

En este análisis interpretativo de la película *Las ventajas de ser invisible* se pudo comprobar que la mayoría de las canciones seleccionadas tuvieron una acción estructural, porque abren o cierran encuadres de manera que se comprenda la historia; sin necesidad de diálogos o voz en off; también porque hay movimientos de cámara que complementan la función estructural de la música, logrando la sutileza de la imagen y pulcritud en el manejo del hilo conductor.

La mayoría de las canciones preexistentes, como las originales, cumplen con la función estructural a través de las elipsis de cada escena, las cuales permiten mantener un ritmo rápido en la secuencia cinematográfica, dejando al espectador la oportunidad de ser testigo del juego de transiciones temporales que se presenta a lo largo de la película. La música suaviza dichas transiciones, en la que los flashbacks facilitan la comprensión de los distintos momentos en los que el personaje va y viene en las distintas etapas de su vida, navegando en sus recuerdos.

En el mismo sentido, las canciones de función estructural se usaron para dar paso a nuevas escenas, las cuales, con ayuda de la técnica de fundido encadenado, permitían cortar las escenas y pasar a otra acción; siendo la música la pauta para terminar y comenzar con cada secuencia cinematográfica.

Ahora bien, las canciones que fueron incluidas como de uso estructural, por lo regular terminaban en función estética, pues primero abrían encuadres y se orientaban para ambientar alguna escena, lo cual provocaba que la forma de presentar la música fuera extradiegética y terminara en diegética. Así, la música termina siendo parte de la historia, por la clara combinación de diálogos y música.

Por otro lado, en las escenas donde la música cumplía con la función estética, había reiterativamente diálogos, mientras en aquellas en las que la música cumplía con la función estructural, las melodías estaban presentes extradiegéticamente, lo que ocasionaba que se desvanecieran sin previo aviso, a partir de la disminución de la intensidad del volumen, hasta que se perdía en el silencio.

La música que se señaló con función expresiva, ocupó un especial interés en este análisis interpretativo, lo que dio pauta a la investigación de cada una de las canciones incluidas en la película. El objetivo fue conocer el contenido de cada canción, porque en *Las ventajas de ser invisible* (a diferencia de las películas musicales en que cada canción que interviene tiene que ver con la situación que viven los personajes), el público es quien intenciona el sentido de la música a partir de su propia interpretación. Es así que este análisis permite asegurar que la música en la cinta tuvo un carácter expresivo-empático, porque una a una apela a los sentimientos. Aunque no cumpliera con el uso expresivo, algunas canciones eran empáticas con lo que estaba sucediendo alrededor de la vida de Charlie podría interpretarse que su intervención tenía una justificación independientemente de su función principal, la empática era algo secundario.

Indudablemente el director manifiesta sus razones narrativas y técnicas para insertar cada melodía en su película, con alguna función en específico que le permitió dar más frescura a sus escenas (función estética); para encadenarlas en la aplicación

de elipsis; y abrir o cerrar encuadres (función estructural) o transmitir emociones: tristeza, alegría o cualquier sentimiento de los personajes (función expresiva). Si bien no es posible conocer a ciencia cierta la intención del director, el análisis interpretativo da la oportunidad de dilucidar cada manejo técnico y de funcionalidad, uso y aplicación de la música en su obra cinematográfica; sin embargo, se reitera que acaba siendo el público quien se encargara de dar su interpretación final de lo que vio en pantalla, tal como se mencionó en el Capítulo 2 cuando se dijo que, indudablemente, el mundo está inmerso de interpretaciones.

Es verdad que no existe un instructivo donde se señalé cómo percibir una película o en qué detalles hay que fijarse, sin embargo, los teóricos se han encargado de categorizar las funciones de la música en la cinematografía y, partiendo de ellas, esta propuesta de análisis interpretativo da la oportunidad de identificar, en una cinta, la función del lenguaje sonoro (música), de tal suerte que quien tenga interés en analizar otro trabajo del director de *Las ventajas de ser invisible*, pueda tomar en cuenta lo aquí expuesto con respecto a la banda sonora que le caracteriza.

Las ventajas de ser invisible cumple con la tendencia que había en los años 90, como se expuso en el Capítulo 1, de usar canciones preexistentes, con la intención de lograr que el espectador lograra mantener en el recuerdo la escena musicalizada por una canción.

Conclusiones

Con base en el análisis interpretativo de la selección musical que respalda la propuesta visual de la película *Las ventajas de ser invisible*, es posible aseverar, a manera de conclusión, algunos resultados, los cuales van decantándose de acuerdo a los apartados que conforman la presente investigación y que intentan significar las decisiones cinematográficas que entrelazan la contextualización histórica de la banda sonora en el cine, las funciones que algunos teóricos adjudican a la música a partir de su caracterización y, también, de una propuesta de categorización mínima para su estudio. De igual manera, se concluye con la identificación de dichas funciones en la secuencia narrativa de la película en cuestión.

A partir del esquema metodológico arriba sintetizado, en el capítulo I se categorizan los usos de la música en la cinematografía desde su origen y, en el mismo apartado, se identifica el proceso histórico en el que se da la inserción de la banda sonora en la pantalla grande, la cual llegó para quedarse.

Al respecto, la música en el cine, en sus inicios, cumplió con una finalidad: ocultar los ruidos que, en las salas de exhibición, generaba el *Kinetoscopio*; más tarde la intención fue ocultar los murmullos generados por los asistentes a una puesta cinematográfica. No obstante, cabe decir, que la intervención musical en la cinematografía aportó a la producción mayor sentido de realidad, lo que permitía una atracción más asidua del público interesado.

Con el paso de los años, la presencia de la música en el cine evolucionó rápidamente, pasando del *Kinetoscopio* a la música en vivo con la intervención de un pianista en escena. Tiempo después, dado que las melodías se repetían en las salas, se optó por grabarlas para su reproducción, economizando la remuneración que representaba el pianista y, más tarde, la orquesta en escena. Sin embargo, la música no solo ocultaba los ruidos externos, pues pasó a formar parte de la narración, porque estaba presente para resaltar alguna acción de los actores.

Como se mencionó durante el desarrollo de esta investigación, las orquestas tuvieron un fuerte auge en la cinematografía al tocar en vivo, innovando en las salas de cine; y si bien en un principio este tipo de intervenciones musicales resultaban muy costosos, debido a la participación de un número considerable de músicos en escena, las empresas fueron resolviendo dicha inversión con gran habilidad, pues fueron innovando hasta lograr que la música formara parte de las cintas cinematográficas. Lo anterior llevó, además a la creación de nuevas actividades que se fueron profesionalizando dentro del proceso de producción.

De esta manera, poco a poco, la producción cinematográfica incluyó a un responsable de audio encargado de seleccionar la música y de amalgamar su efecto con la imagen visual.

Fue así que, paulatinamente fueron desapareciendo los intertítulos de las escenas de cine, mientras la música obtuvo protagonismo al enfatizar en sonido las acciones y gesticulaciones de los actores en escena, lo que muy pronto trajo consigo el aumento del mercado en la producción de discos, pues una vez escuchada la música en una sala de cine, los asistentes se empezaron a interesar también por adquirirla y, así, el negocio de la música fue de la mano con las producciones cinematográficas. En la actualidad esto puede observarse a través de los *soundtrack* que producen a partir del audiovisual.

Con la primera película sonorizada con diálogos y música integrada *El cantor de Jazz*, 1927, se utilizó el sistema sonoro Vitaphone, este fue uno de muchos sistemas que se inventaron para incorporar en un solo formato el audio con lo visual, nuevamente las compañías buscaron ser las primeras en innovar en el terreno musical. Tal es el caso, también, del sistema *Movietone* de sonido directo, *la Nagra*, dimensiones que tenían un fin particular: presentar el sonido dentro de la narración; grabar junto con la imagen el audio que iba a llevar la película.

Sin embargo, a la llegada de estos formatos, en ocasiones se presentaban problemas técnicos porque las multipistas no coincidían al 100% con la imagen, lo que llevaba al productor a un proceso de edición en el cual buscaba la forma de que

música o sonido tuviera sincronía con la fotografía. Se llega así a las tres fases simultáneas de una producción audiovisual: pre producción, producción y post producción.

Ya para los años setenta surge el modelo *Dolby*, formato mucho más desarrollado en la intención de clarificar el sonido en las películas. Éste se caracteriza por representar un ruido óptico, es decir, que venía ya grabado dentro de la cinta cinematográfica, con lo que la banda sonora comenzaba a resaltar de forma adecuada, la música respetaba los diálogos y los sonidos también se incorporaban de forma uniforme con la imagen.

Pero los formatos seguían evolucionando buscaban mejorar la calidad de audio y, a finales de los ochenta surgió el IMAX DDP y Dolby SR-D, el cual se caracterizó porque el sonido se presentó agregado cuadro por cuadro, cada vez había menor margen de error en el sonido y, a su vez, el espectador no solo iba a ser testigo de la buena calidad de audio en el cine, también en casa comenzó a disfrutar de la buena calidad de sonido, porque los reproductores fueron comercializándose con el formato incluido para visualizar las películas desde casa.

A través de los años la música se ha utilizado para acompañar a la narración de las diferentes películas en distintas épocas, ya sea para dar suspenso a la trama, ambientar, enfatizar algún personaje fantástico sin importar si se cuenta con música original o reutilizada, tal como pudo observarse en el desarrollo del Capítulo II. Entonces, la música original se empieza a componer exclusivamente para una película. También se ubica con claridad la categoría de “música preexistente”, para referir aquellas producciones musicales que ya eran conocidas entre el público y son seleccionadas para ser parte del filme, como el caso de la película *Las ventajas de ser invisible*, motivo de este análisis.

Así, el Capítulo II observa los conceptos que intervienen al utilizar música en un filme, los cuales dan pauta para referir la acción comunicativa de una película, porque en ella hay intenciones, pensamientos, ideas que se representan a través de las imágenes y sonido; todo forma parte de un lenguaje cinematográfico que lleva al

director a decidir las piezas musicales que formarán parte de la narración. Cabe señalar que, si bien este proceso directivo determina la intención, será el público quien le dé la interpretación final de lo que ve y escucha durante la transmisión.

La acción comunicativa se describe, en este segundo capítulo, de la siguiente manera: Información + Análisis + Interpretación = Respuesta en la acción.

Lo anterior significa que un espectador, al sentarse a ver una película, obtiene información de las imágenes y audio, lo que le lleva automáticamente a analizar lo que ve y escucha, dándole su propia interpretación a la información visual y auditiva, la cual estará determinada, también por su experiencia, cultura, intereses y, por qué no, también expectativas de vida.

En sí, vivimos en un mundo de interpretaciones individuales que conjugan el colectivo, las cuales están determinadas por el lenguaje verbal y el no verbal que interactúan de la mano de los individuos y que le llevan a reconocer, aunque quizá no de forma consciente, una intencionalidad en las acciones vistas en pantalla.

Respecto al lenguaje no verbal, es claro que la música entra en esta categoría, porque al usar ciertas canciones en diferentes escenas, el director, tiene una intención de comunicación que reforzará a lo largo de la narrativa cinematográfica. Luego entonces será el público espectador el que dé su propia interpretación de lo que vio y escuchó, al analizar el contenido de una película.

En este sentido, lo realizado en esta tesis fue un análisis interpretativo de las canciones que forman parte de la película *Las ventajas de ser invisible* y, para ello se tomó como base la metodología propuesta por Maurice Duverger, quien señala en su obra que para cuando se pretende realizar una investigación, habrá conceptos que guíen al investigador.

En este estudio, de un pequeño fragmento de la cinematografía, se consideraron planteamiento de diferentes autores sobre la categorización de la música en las películas: función expresiva, estética, narrativa y estructural. Paralelamente, se explicó la forma de presentar la música en los filmes, en el sentido diegética (cuando

el espectador y el actor sabe que está presente) y extradiegética (solo el público sabe de la existencia).

Se expusieron también, a lo largo de esta tesis, las funciones y sus representaciones en una película.

Expresiva, cuando la música ayuda a mostrar el sentimiento que quiere reflejar el actor en escena; ya sea por afecto empático (que va en la misma dirección de la escena) o anempático (que va contra contracorriente al acontecimiento que se muestra en la película).

Estética, la cual es útil para ambientar y, de esta manera, reflejar el contexto de la narrativa: por época, en lo social o religioso (la música se usa para contextualizar la época en la que se está refiriendo la historia de la película). Por lo tanto, en esta función se coloca a la música ambiental.

Estructural, función que da velocidad o lentitud a la historia de la película y, a su vez, se convierte en un hilo conductor porque une escenas en diferentes tiempos: presente, pasado y futuro.

Narrativa, la cual es atribuida cuando una canción aporta significados a la escena, es decir, cuando la letra de la melodía va de la mano con los diálogos o con la acción de los personajes. Se le conoce como metatexto y da significados a la narración.

En este marco, quienes tienen la decisión para elegir qué música o canción estará dentro de la narración y qué función va tener, así como la intención de lo que se pretende mostrar en un filme, son el director, el asesor musical o compositor, quienes juegan un papel fundamental en la narración de una película, para orientar el éxito o fracaso de una puesta en escena cinematográfica, porque indudablemente la música puede permitir que se logre un gran filme y se recuerde por la historia y, también, por el *soundtrack*.

En el Capítulo III se realizó el análisis interpretativo de la película *Las ventajas de ser invisible*. Para llegar a dicho análisis, se obtuvieron datos sobre el audiovisual,

encontrándose que dicha cinta cinematográfica viene de una adaptación literaria y que su autor, doce años después, se convirtió en el director de la película.

El audiovisual está adaptada en los años noventa, por lo que vestuario, escenografía y música están aclimatadas a esta época.

Se ha de señalar que las canciones utilizadas son de carácter preexistentes, del género rock; ya que no fueron escritas exclusivamente para la cinta y solo tres de ellas son obra del compositor Michel Brook.

Con base en declaraciones realizadas por el director de sonido, se sabe que para la película se eligieron canciones que ya eran conocidas por las generaciones de esos años, lo que le ganó al filme buenas críticas respecto a la “excelente selección musical”.

A pesar que las canciones ya eran conocidas por cierto público, éstas pasaron a ser parte de un relato y, puede asegurarse, el espectador que vea la película probablemente recuerde la escena que fue musicalizada con cierta melodía, por lo tanto, la canción deja ser solo una pieza musical ya es parte de un relato cinematográfico.

De acuerdo con el análisis interpretativo de las funciones de cada una de las canciones que intervinieron en *Las ventajas de ser invisible*, es posible observar que el mayor número de melodías son de uso estructural, ya que las elipsis para pasar de un tiempo a otro se reforzaban con la música, lo que daba la posibilidad de la comprensión en la secuencia de la historia, sin necesidad de mostrar subtítulos, por ejemplo, o una voz en off que marcara los cambios de época. La música cumplió, claramente, con el papel de hilo conductor que dio fluidez a la historia.

Por su parte, las canciones de función estética iban de la mano con la estructural, porque la primera llegaba a ambientar las escenas mientras que la segunda abría encuadres para darle apertura a una nueva escena; así, de extradiegética terminaba en diegética y, poco a poco, se desvanecía la música y desaparecía del encuadre.

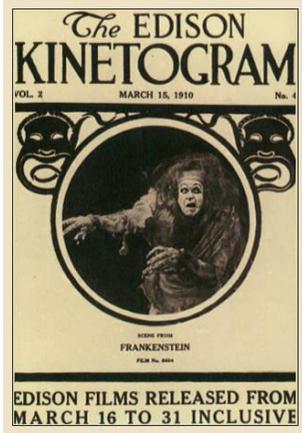
La función expresiva es un tanto subjetiva y el espectador dará su interpretación de lo que mira y escucha en la sala de cine; sin embargo, en este análisis sobre las melodías de la película *Las ventajas de ser invisible*, se examinaron las letras de las canciones y se observó que algunas coincidían a la perfección con lo que estaba pasando el personaje. Por ejemplo, si Charlie (protagonista de la puesta cinematográfica) se encontraba drogado, la melodía que lo acompañaba tocaba el tema sobre alguien que estaba afectado por los efectos de algún tóxico. En resumen, las canciones que cumplieron con esa función iban muy de la mano con los tonos sentimentales de cada personaje en escena. Sin embargo, algunas canciones que cumplieron una función principal también fueron empáticas porque coincidía con lo que pasaba en la vida de Charlie o su sentir hacia sus amigos y hermana.

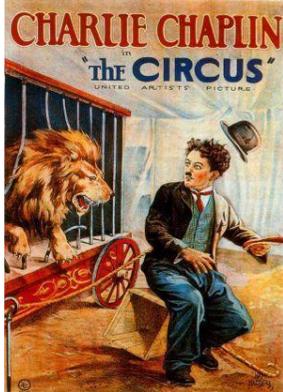
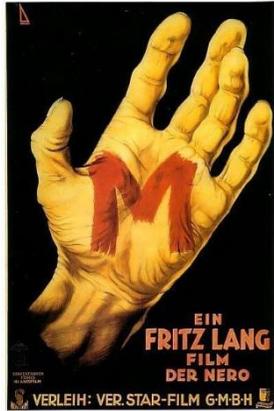
Cada una de las canciones tuvo una o dos funciones a lo largo de la trama, lo que le dio significado a la historia al aportar información suficiente para permitir la unión de las escenas en diferentes tiempos y dar realismo a los encuadres que formaron parte de toda la narrativa. Así que una canción no cumplió solo con una función puede tener varias, pero habrá un uso principal.

Con este análisis interpretativo no se buscó estandarizar cómo categorizar la música de una película, pero si, una opción para clasificar las canciones que son parte del *soundtrack* de una cinta cinematográfica, enmarcándolo en los conceptos que algunos teóricos han aportado en la industria del cine.

Finalmente es importante puntualizar que, si bien es el director musical quien determina el uso e intencionalidad de cada una de las melodías ocupadas para un film, determinando un tono y un lenguaje para expresar cierta información, es el espectador quien analiza e interpreta lo que mira y escucha en la sala de cine, lo cual está determinado por sus niveles de comprensión, fundamentado en sus experiencias, cultura, deseos, intereses, emociones, etcétera.

Tabla de películas

Película	Ficha técnica	Imagen
<i>Frankenstein</i>	<p>Título original: Frankenstein (S)</p> <p>Año: 1910</p> <p>Duración: 13 min.</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Dirección: J. Searle Dawley</p> <p>Guion: J. Searle Dawley (Novela: Mary Shelley)</p> <p>Música: película muda</p> <p>Fotografía: J. Searle Dawley (B&W)</p> <p>Reparto: Mary Fuller, Charles Ogle, Augustus Phillips</p> <p>Productora: Edison Manufacturing Company</p>	 <p>The EDISON KINETOGRAM VOL. 2 MARCH 15, 1910 No. 4 FRANKENSTEIN EDISON FILMS RELEASED FROM MARCH 16 TO 31 INCLUSIVE</p>
<i>El gabinete de doctor Caligari</i>	<p>Título original: Das Kabinett des Dr. Caligari aka</p> <p>Año: 1920</p> <p>Duración: 63 min.</p> <p>País: Alemania</p> <p>Dirección: Robert Wiene</p> <p>Guion: Carl Mayer, Hans Janowitz</p> <p>Música: Película muda</p> <p>Fotografía: Willy Hameister (B&W)</p> <p>Reparto: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover, Rudolf</p>	 <p>Das Cabinet des Dr. Caligari FILMHAUPTBEREITER: GARTNER REGIE: ROBERT WIENE HAUPTSCHAUSPIELER: WERNER KRAUSS CONRAD VEIDT, FRIEDRICH FEHER, LIL DAGOVER</p>

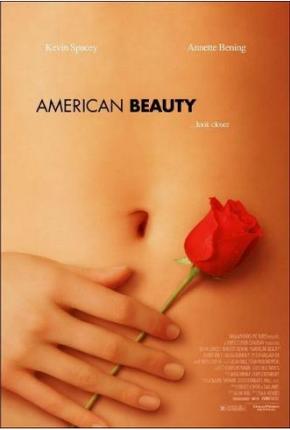
	<p>Klein-Rogge, Hans Heinrich von Twardowski</p> <p>Productora: Decla Film</p>	
El circo	<p>Título original: The Circus</p> <p>Año: 1928</p> <p>Duración: 72 min.</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Dirección: Charles Chaplin</p> <p>Guion: Charles Chaplin</p> <p>Música: Charles Chaplin</p> <p>Fotografía: Rollie Totheroh (B&W)</p> <p>Reparto: Charles Chaplin, Merna Kennedy, Betty Morrisey, Harry Crocker, Allan García, Henry Bergman, Stanley J. Sanford, George Davis</p> <p>Productora: United Artists</p>	
<i>El vampiro de Düsseldorf</i>	<p>Título original: M</p> <p>Año: 1931</p> <p>Duración: 111 min.</p> <p>País: Alemania</p> <p>Dirección: Fritz Lang</p> <p>Guion: Thea von Harbou, Fritz Lang</p> <p>Música: Edvard Grieg</p> <p>Fotografía: Fritz Arno Wagner (B&W)</p> <p>Reparto: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustaf Gründgens, Theo Lingens, Theodor Loos, Georg John, Ellen Widman, Inge Landgut</p>	

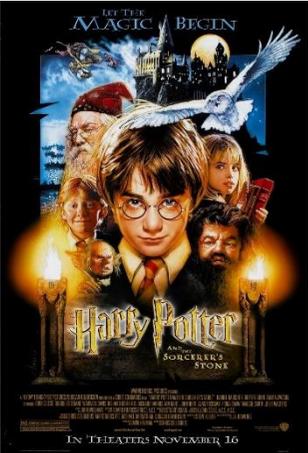
	Productora: Nero Film	
<i>Naranja mecánica</i>	<p>Título original: A Clockwork Orange</p> <p>Año: 1971</p> <p>Duración: 137 min.</p> <p>País: Reino Unido</p> <p>Dirección: Stanley Kubrick</p> <p>Guion: Stanley Kubrick (Novela: Anthony Burgess)</p> <p>Música: Wendy Carlos</p> <p>Fotografía: John Alcott</p> <p>Reparto: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Adrienne Corri, Warren Clarke, John Clive, Aubrey Morris, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover, Miriam Karlin, James Marcus, Geoffrey Quigley, Sheila Raynor, Madge Ryan, Philip Stone, David Prowse</p> <p>Productora: Warner Bros. / Hawk Films</p>	

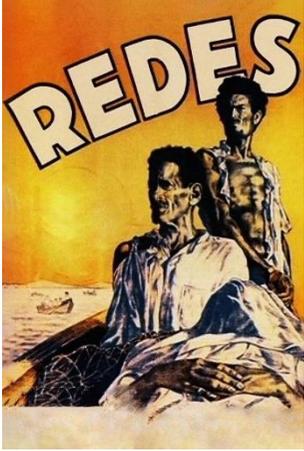
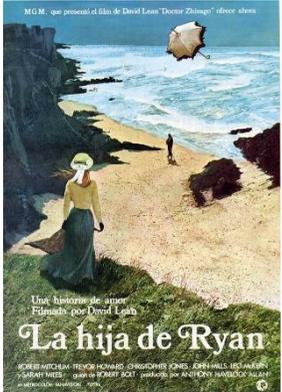
<p><i>La guerra de las galaxias</i></p>	<p>Título original: Star Wars</p> <p>Año: 1977</p> <p>Duración: 121 min.</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Dirección: George Lucas</p> <p>Guion: George Lucas</p> <p>Música: John Williams</p> <p>Fotografía: Gilbert Taylor</p> <p>Reparto: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness, Peter Cushing, David Prowse, Peter Mayhew, Anthony Daniels, Kenny Baker, Phil Brown, Shelagh Fraser, Garrick Hagon, Denis Lawson, Alex McCrindle, Richard LeParmentier, Drewe Henley, Jack Purvis, Don Henderson, William Hootkins, Malcolm Tierney</p> <p>Productora: Lucasfilm / 20th Century Fox</p>	
---	---	--

<p><i>El resplandor</i></p>	<p>Título original: The Shining Año: 1980 Duración: 146 min. País: Estados Unidos Dirección: Stanley Kubrick Guion: Stanley Kubrick, Diane Johnson (Novela: Stephen King) Música: Rachel Elkind, Wendy Carlos Fotografía: John Alcott Reparto: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel, Lia Beldam, Billie Gibson, Barry Dennen, David Baxt, Manning Redwood, Lisa Burns, Alison Coleridge, Norman Gay Productora: Warner Bros. / Hawk Films / Peregrine</p>	 <p>The tide of terror that swept America IS HERE</p> <p>THE SHINING</p> <p>A STANLEY KUBRICK FILM JACK NICHOLSON, SHELLEY DUVALL, "THE SHINING" SCATMAN CROTHERS, DANNY LLOYD STEPHEN KING, STANLEY KUBRICK, DIANE JOHNSON, STANLEY KUBRICK, JIM BAYLON</p>
<p><i>La sirenita</i></p>	<p>Título original: The Little Mermaid Año: 1989 Duración: 79 min. País: Estados Unidos Dirección: John Musker, Ron Clements Guion: John Musker, Ron Clements (Cuento: Hans Christian Andersen) Música: Alan Menken Fotografía: Animation Reparto: Animation Productora: Walt Disney Pictures</p>	 <p>Walt Disney Pictures presents THE LITTLE MERMAID</p>

<p><i>Resistencia</i></p>	<p>Título original: Defiance</p> <p>Año: 2008</p> <p>Duración: 137 min.</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Dirección: Edward Zwick</p> <p>Guion: Edward Zwick, Clay Frohman (Libro: Nechama Tec)</p> <p>Música: James Newton Howard</p> <p>Fotografía: Eduardo Serra</p> <p>Reparto: Daniel Craig, Liev Schreiber, Jamie Bell, Alexa Davalos, Allan Corduner, Mark Feuerstein, Mia Wasikowska, George MacKay, Iben Hjejle, Tomas Arana, Jodhi May</p> <p>Productora: Paramount Vantage / The Bedford Falls Company / Grosvenor Park</p>	
---------------------------	---	---

<p><i>La vida es bella</i></p>	<p>Título original: La vita è bella Año: 1997 Duración: 117 min. País: Italia Dirección: Roberto Benigni Guion: Roberto Benigni, Vincenzo Cerami Música: Nicola Piovani Fotografía: Tonino Delli Colli Reparto: Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giorgio Cantarini, Marisa Paredes, Giustino Durano, Horst Buchholz, Sergio Bini Bustric Productora: Melampo Cinematografica / Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica. Distribuida por Miramax International</p>	
<p><i>Belleza americana</i></p>	<p>Título original: American Beauty Año: 1999 Duración: 122 min. País: Estados Unidos Dirección: Sam Mendes Guion: Alan Ball Música: Thomas Newman Fotografía: Conrad L. Hall Reparto: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Allison Janney, Peter Gallagher, Mena Suvari, Wes Bentley,</p>	

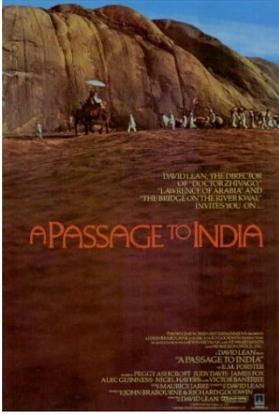
	<p>Chris Cooper, Scott Bakula, Sam Robards, Barry Del Sherman</p> <p>Productora: DreamWorks SKG</p>	
<p><i>Harry Potter y la piedra filosofal</i></p>	<p>Título original: Harry Potter and the Sorcerer's Stone aka</p> <p>Año: 2001</p> <p>Duración: 152 min.</p> <p>País: Reino Unido</p> <p>Dirección: Chris Columbus</p> <p>Guion: Steve Kloves (Novela: J.K. Rowling)</p> <p>Música: John Williams</p> <p>Fotografía: John Seale</p> <p>Reparto: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Robbie Coltrane, Richard Harris, Maggie Smith, Alan Rickman, Richard Griffiths, Tom Felton, Ian Hart, John Hurt, Harry Melling, John Cleese, Matthew Lewis, Warwick Davis, David Bradley, Fiona Shaw, Sean Biggerstaff, Devon Murray, Alfie Enoch, Zoë Wanamaker, James Phelps, Oliver Phelps, Julie Walters</p> <p>Productora: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; Warner Bros. Pictures / Heyday Films / 1492 Pictures</p>	

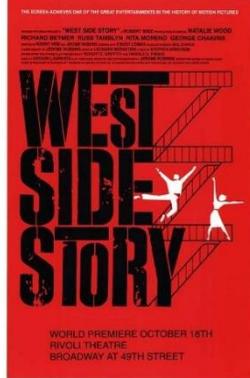
<p><i>Redes</i></p>	<p>Título original Redes</p> <p>Año 1936</p> <p>Duración 65 min.</p> <p>País México</p> <p>Dirección Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann</p> <p>Guion Agustín Velásquez Chávez, Paul Strand, Henwar Rodakiewikz</p> <p>Música Silvestre Revueltas</p> <p>Fotografía Paul Strand</p> <p>Reparto Silvio Hernández, David Valle González, Rafael Hinojosa, Antonio Lara, Miguel Figueroa</p> <p>Productora Azteca Films</p>	
<p><i>La hija de Ryan</i></p>	<p>Título original Ryan's Daughter</p> <p>Año 1970</p> <p>Duración 206 min.</p> <p>País Reino Unido</p> <p>Dirección David Lean</p> <p>Guion Robert Bolt</p> <p>Música Maurice Jarre</p> <p>Fotografía Freddie Young</p> <p>Reparto Sarah Miles, Robert Mitchum, Christopher Jones, Trevor Howard, John Mills, Leo McKern, Barry Foster, Marie Kean, Arthur O'Sullivan, Gerald Sim</p> <p>Productora Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)</p>	

<p><i>Lawrence de Arabia</i></p>	<p>Título original Lawrence of Arabia Año 1962 Duración 222 min. País Reino Unido Dirección David Lean Guion Robert Bolt, Michael Wilson Música Maurice Jarre Fotografía Freddie Young Reparto Peter O'Toole, Omar Sharif, Alec Guinness, Jack Hawkins, Anthony Quinn, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy, José Ferrer, Donald Wolfitt, I.S. Johar, Gamil Ratib, Michel Ray, John Dimech, Zia Mohyeddin, Howard Marion-Crawford, Jack Gwillim, Fernando Sancho, Hugh Miller, Jack Hedley Productora Columbia Pictures / Horizon Pictures. Productor: Sam Spiegel</p>	 <p>The poster for 'Lawrence of Arabia' features a central illustration of T.E. Lawrence on a white horse, leading a caravan of camels and men across a vast, golden desert landscape. The title 'LAWRENCE D'ARABIE' is written in large, bold, blue letters at the top. Below the main illustration, there are five small circular portraits of the main cast members: Peter O'Toole, Omar Sharif, Alec Guinness, Anthony Quinn, and Anthony Quayle. The bottom of the poster contains production credits in small text.</p>
----------------------------------	---	--

<p><i>El feo, el malo y el bueno</i></p>	<p>Título original Il buono, il brutto, il cattivo aka Año 1966 Duración 161 min. País Italia Dirección Sergio Leone Guion Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio Leone Música Ennio Morricone Fotografía Tonino Delli Colli Reparto Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Eli Wallach, Aldo Giuffrè, Rada Rassimov, Mario Brega, Luigi Pistilli, Aldo Sambrell, Enzo Petito, Claudio Sarchilli, Al Mulock, John Bartha, Livio Lorenzon, Antonio Molino Rojo, Sandro Scarchilli, Chelo Alonso Productora Coproducción Italia-España-Alemania del Oeste (RFA); Produzioni Europee Associati (PEA) / Arturo González P.C / Constantin Film</p>	 <p>The poster features three men in Western attire. At the top, it says 'SERGIO LEONE'. Below are three portraits: Clint Eastwood (The Good), Eli Wallach (The Bad), and Lee Van Cleef (The Ugly). At the bottom, the title 'THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY' is written in a stylized font.</p>
--	---	---

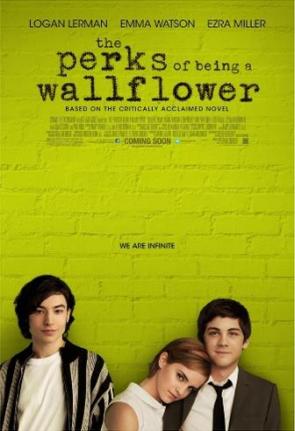
<p><i>2001 una odisea en el espacio</i></p>	<p>Título original 2001: A Space Odyssey Año 1968 Duración 139 min. País Reino Unido Dirección Stanley Kubrick Guion Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke (Historia: Arthur C. Clarke) Música Richard Strauss, Johann Strauss, György Ligeti, Aram Khachaturyan Fotografía Geoffrey Unsworth Reparto Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms, Alan Gifford, Vivian Kubrick Productora Coproducción Reino Unido- Estados Unidos; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Stanley Kubrick Production</p>	 <p>UN FILM DE STANLEY KUBRICK EL ÚNICO REALIZADOR QUE HIZO DE LA CIENCIA-FICCIÓN UNA OBRA DE ARTE</p> <p>2001: Odisea del espacio "2001: A Space Odyssey"</p> <p>UN PERSONAJE DE CIENCIA-FICCIÓN CON UNO DE LOS GRANDES ACTORES DE LA CINEFANTASÍA "2001: A SPACE ODYSSEY" DIRECCIÓN DE STANLEY KUBRICK</p> <p>UN PERSONAJE DE CIENCIA-FICCIÓN CON UNO DE LOS GRANDES ACTORES DE LA CINEFANTASÍA "2001: A SPACE ODYSSEY" DIRECCIÓN DE STANLEY KUBRICK</p>
<p><i>Blade Runner</i></p>	<p>Título original Blade Runner Año 1982 Duración 117 min. País Estados Unidos Dirección Ridley Scott Guion David Webb Peoples, Hampton Fancher (Novela: Philip K. Dick) Música Vangelis Fotografía Jordan Cronenweth</p>	 <p>BLADE RUNNER HARRISON FORD BLADE RUNNER "Blade Runner"</p> <p>BLADE RUNNER HARRISON FORD BLADE RUNNER "Blade Runner"</p>

	<p>Reparto Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah, Edward James Olmos, Joanna Cassidy, Brion James, Joe Turkel, M. Emmet Walsh, William Sanderson, James Hong, Morgan Paull, Hy Pyke</p> <p>Productora Warner Bros. / Ladd Company / Shaw Brothers</p>	
<p><i>Un pasaje a la India</i></p>	<p>Título original A Passage to India</p> <p>Año 1984</p> <p>Duración 163 min.</p> <p>País Reino Unido</p> <p>Dirección David Lean</p> <p>Guion David Lean (Novela: E. M. Forster. Obra: Santha Rama Rau)</p> <p>Música Maurice Jarre</p> <p>Fotografía Ernest Day</p> <p>Reparto Judy Davis, Victor Banerjee, Peggy Ashcroft, James Fox, Alec Guinness, Nigel Havers, Richard Wilson, Antonia Pemberton, Saeed Jaffrey, Art Malik, Michael Culver, Roshan Seth, Clive Swift, Ann Firbank, Rashid Karapiet, Dina Pathak</p> <p>Productora Coproducción Reino Unido- Estados Unidos; Columbia Pictures</p>	

<p><i>Noches de Cabiria</i></p>	<p>Título original Le notti di Cabiria Año 1957 Duración 110 min. País Italia Dirección Federico Fellini Guion Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli Música Nino Rota Fotografía Aldo Tonti Reparto Giulietta Masina, François Périer, Amedeo Nazzari, Aldo Silvani, Franca Marzi, Ennio Girolami, Mario Passante, Dorian Gray, Franco Fabrizi Productora Lopert Films</p>	 <p>The poster for 'Les Notti di Cabiria' shows a woman in a red dress performing on a stage under a spotlight. Text includes 'GIULIETTA MASINA', 'FRANÇOIS PÉRIER', 'AMÉDEO NAZZARI', 'FRANCA MARZI', 'DORIAN GRAY', 'DIRECCIÓN FEDERICO FELLINI', and 'les noches de Cabiria'. It also mentions 'MENCION ESPECIAL DE LA O.C.I.C.' and 'DIRECCIÓN DE ARTE ALDO TONTI'.</p>
	<p>Título original West Side Story Año 1961 Duración 151 min. País Estados Unidos Dirección Robert Wise, Jerome Robbins Guion Ernest Lehman (Libro: Arthur Laurents. Musical: Jerome Robbins) Música Leonard Bernstein (Letra: Stephen Sondheim) Fotografía Daniel L. Fapp Reparto Natalie Wood, Richard Beymer, George Chakiris, Russ Tamblyn, Rita Moreno, Simon Oakland, Ned Glass, William Bramley, Tucker Smith, Tony</p>	 <p>The poster for 'West Side Story' features a red background with the title 'WEST SIDE STORY' in large, bold, white letters. It includes the names of the main cast members: 'RICHARD BEYMER, NATALIE WOOD, GEORGE CHAKIRIS, RITA MORENO, TONY MARTIN, SIMON OAKLAND, NED GLASS, WILLIAM BRAMLEY, TUCKER SMITH, DANIEL L. FAPP'. It also states 'WORLD PREMIERE OCTOBER 18TH' and 'RIVOLI THEATRE BROADWAY AT 49TH STREET'.</p>

	<p>Mordente, David Winters, Eliot Feld, Bert Michaels, David Bean, Robert Banas</p> <p>Productora Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)</p>	
<p><i>Mi bella dama</i></p>	<p>Título original My Fair Lady</p> <p>Año 1964</p> <p>Duración 170 min.</p> <p>País Estados Unidos</p> <p>Dirección George Cukor</p> <p>Guion Alan Jay Lerner (Obra: George Bernard Shaw)</p> <p>Música Frederick Loewe</p> <p>Fotografía Harry Stradling</p> <p>Reparto Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Wilfrid Hyde-White, Gladys Cooper, Jeremy Brett, Theodore Bikel</p> <p>Productora Warner Bros. Pictures;</p> <p>Productor: Jack L. Warner</p>	

<p><i>Juno</i></p>	<p>Título original: Juno</p> <p>Año: 2007</p> <p>Duración: 92 min.</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Dirección: Jason Reitman</p> <p>Guion: Diablo Cody</p> <p>Música: Matt Messina</p> <p>Fotografía: Eric Steelberg</p> <p>Reparto: Ellen Page, Michael Cera, Jennifer Garner, Jason Bateman, Allison Janney, J.K. Simmons, Olivia Thirlby, Eileen Pedde, Rainn Wilson, Daniel Clark, Darla Fay, Aman Johal, Valerie Tian, Emily Perkins, Kaaren de Zilva, Sierra Pitkin, Candice Accola</p> <p>Productora: Fox Searchlight Pictures / Mandate Pictures / Mr. Mudd</p>	 <p>The poster for the movie Juno features a young man in a red t-shirt and yellow shorts standing next to a young woman in a black jacket and blue jeans. The background is a pattern of orange and white horizontal stripes. Text on the poster includes the names of the main cast members at the top, a quote from Entertainment Weekly, the title 'JUNO' in large green letters, and the tagline 'A comedy about growing up...and the bumps along the way.' at the bottom.</p>
--------------------	---	--

<p><i>Las ventajas de ser invisible</i></p>	<p>Título original: The Perks of Being a Wallflower</p> <p>Año: 2012</p> <p>Duración: 103 min.</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Dirección: Stephen Chbosky</p> <p>Guion: Stephen Chbosky (Libro: Stephen Chbosky)</p> <p>Música: Michael Brook</p> <p>Fotografía: Andrew Dunn</p> <p>Reparto: Logan Lerman, Emma Watson, Ezra Miller, Mae Whitman, Paul Rudd, Erin Wilhelmi, Kate Walsh, Dylan McDermott, Melanie Lynskey, Nina Dobrev, Johnny Simmons, Joan Cusack, Nicholas Braun, Reece Thompson, Julia Garner, Tom Savini, Adam Hagenbuch, Zane Holtz</p> <p>Productora: Mr. Mudd / Summit Entertainment</p>	
---	--	--

Bibliografía

Allen, C. Robert, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995, 338 páginas.

Carmona, Luis Miguel, *Música y Cine*, T&B Editores, Madrid, 2016, 331 páginas.

Chion, Michel, *El sonido: música, cine, literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, 409 páginas.

Chobsky, Stephen, *Las ventajas de ser invisible*, México, Alfaguara, 2012, 263 páginas. Duverger, Maurice, *Métodos de las ciencias sociales*. Barcelona, Ariel, 1981, 593 páginas.

Echeverría, Rafael, *Ontología del lenguaje*, Santiago, Chile, 2003, 433, páginas.

Guilles, Mouëllic, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 2011, 96 páginas.

Habermas, Jürgen, *Conciencia moral y acción comunicativa*, Madrid, Editorial Trotta, 2008, 197 páginas.

Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa: cumplimientos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 1989, 507 páginas.

Magda Polo, *Música pura y música programática en el Romanticismo*, Auditori, Barcelona, 2011, 207 páginas.

Lapichino Ricardo, *La composición audiovisual*, Nobuko, Buenos Aires, 2011, 242 páginas.

Larson, Samuel, *Pensar en el sonido: una introducción a la teoría y práctica del lenguaje cinematográfico*, UNAM, México, 2010, 247 páginas.

Radigales, Jaume, *La música en el cine*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, 102 páginas.

Román Alejandro, *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*, 2016, 396 páginas.

Russell, Lack, *La música en el cine*, Madrid, Catedra, 1999, 445 páginas.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo veintiuno, 2000, 828 páginas.

Theodoro, Adorno, *El cine y la música*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, 200 páginas.

Navarro, Heriberto, *Música de cine*, Madrid, Internacionales Universitarias, 2005, 602 páginas.

Cibergrafía

CHALKHO, Rosa. La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film. *Cuad. Cent. Estud. Diseñ. Comun., Ensayos*[online]. 2018, n.66 [citado 2019-08-09], pp.1-10. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232018000100007&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1853-3523.

Fraile Prieto, Teresa, *Funciones de la música en el cine*, extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones, California, consultado en: [https://www.academia.edu/6988078/Funciones de la Música en el Cine](https://www.academia.edu/6988078/Funciones_de_la_Música_en_el_Cine), 27 de julio de 2019.

Téllez, Enrique, *La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica, El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico*. En línea <http://www.cienciamx.com/index.php/ciencia/arte/21925-cambios-narrativa-cine-tecnologia>. 14 de julio 19.

Pérez, Jorge, *Razones para no perderse la película "Las ventajas de ser invisible"* Feel contenido para sus sentidos. En línea <https://revistafeel.com.mx/feel-tv/razones-para-no-perderse-las-ventajas-de-ser-invisible/#> 28 de julio 19 .

Hand, Bruce, *Preguntas y respuestas: Las ventajas de ser invisible, Stephen Chbosky en el casting de Emma Watson, el anhelo de la escuela secundaria y los "héroes"* En línea <https://www.vanityfair.com/culture/2012/10/qa-stephen-chbosky-perks-of-being-a-wallflower> 28 de julio 22:30

GONZALEZ de Dios, J. Lo sonoro en lo visual: la música como "tercer" personaje y leitmotiv en Cine y Pediatría. *Rev Pediatr Aten Primaria* [online]. 2017, vol.19, n.73 [citado 2019-08-09], pp.e41-e51. Disponible en: <http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1139-76322017000100015&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1139-7632.

Filmaffinity: El cantor del jazz, consultado en: <https://www.filmaffinity.com/mx/film918929.html> 18 de agosto de 2019

La música en el cine: cine mudo en línea
<https://enblogdeplata.wordpress.com/2016/04/26/la-musica-en-el-cine-cine-mudo/>
31 de julio 2019.

Filmaffinity *Frankenstein* consultado línea
<https://www.filmaffinity.com/es/film717966.html> 24 de noviembre de 2019.

Película *Frankenstein* <https://www.youtube.com/watch?v=67ENQibFW9w>
consultada en línea 20 de noviembre de 2019.

Portilla, Daniel, *Cine y arquitectura: El gabinete del doctor Caligari*, consultado en
línea <https://www.archdaily.mx/mx/02-48469/cine-y-arquitectura-el-gabinete-del-dr-caligari> 24 de noviembre de 2019.

Cob, Ana, *Fundamentos del arte II*, consultado en línea
<https://profeanacob.wordpress.com/2017/01/23/el-cine-expresionista-aleman/> 21 de
noviembre de 2019.

Culturizando.com. Disponible en: <https://culturizando.com/capsula-cultural-el-cantante-de-jazz-la/>. 15 de diciembre de 2019.

Filmaffinity: *El circo*, consultado en línea
<https://www.filmaffinity.com/es/film656790.html> 24 de noviembre de 2019.

Filmaffinity: *El vampiro de Düsseldorf*, consultado en línea
<https://www.filmaffinity.com/es/film875960.html> 24 de noviembre de 2019.

Jacobson, Bethany, *Cine y ciudad de New York: un siglo de películas y sueños míticos*,
consultado en: <https://filmnewyorkcity.wordpress.com/2014/05/17/re-vitaphone-sound-on-disc-vs-photophone-phonofilm-movietone-sound-on-film/> 20 de agosto de
2019.

Jacobson, Bethany, *Cine y ciudad de New York: un siglo de películas y sueños míticos*,
consultado en: <https://filmnewyorkcity.wordpress.com/2014/05/17/re-vitaphone-sound-on-disc-vs-photophone-phonofilm-movietone-sound-on-film/> 20 de agosto de
2019.

Marcello, Carolina, *Cultura general, Película La naranja mecánica, de Stanley Kubrick* <https://www.culturagenial.com/es/la-naranja-mecanica/> 24 de noviembre de 2019.

Definición de. Consultado en <https://definicion.de/monofonia/> 21 agosto de 2019.

Definición de estereofónico consultado en: <https://www.definicionesde.com/Definicion/de/estereofonico.php>. 21 de agosto de 2019.

Glosario de cinematografía, consultado en: <https://glosarios.servidor-alicante.com/lenguaje-cine/dolby-sr> 21 de agosto de 2019.

Definición de sound imax, consultado: https://www.in70mm.com/newsletter/1997/50/imax_sound/index.htm 21 de agosto de 2019

Definición de dolby, consultado en: <https://www.dolby.com/us/en/technologies/dolby-digital-surround-ex.html> 21 de agosto de 2019.

Filmaffinity la guerra de las galaxias, consultado en línea <https://www.filmaffinity.com/es/film712041.html> 24 de noviembre de 2019

Altazano, Jaime, *Análisis de la banda sonora*, consultado en línea https://www.youtube.com/watch?v=pobDIg_ShIw 24 de noviembre de 2019.

Biografías y vidas: “La enciclopedia biográfica en línea. Alfred Hitchcock”. Consulta en: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/hitchcock/> 22 de agosto de 2019.

Sin autor, *El Resplandor: sinopsis, explicación, personajes, y más.* Consultado en línea <http://resumiendolo.com/c-terror/el-resplandor/> 24 de noviembre de 2019.

Filmaffinity la sirenita, consultado en línea <https://www.filmaffinity.com/es/film130551.html>, 24 de noviembre de 2019.

Sin autor, *Los países desarrollados*, consultado en: <https://sites.google.com/site/sanndracris/cos-de-treball/definicion-de-un-pais-desarrollado>, 22 de agosto de 2019.

Curriculum Vitae *Dra. Teresa Fraile Prieto*, consultado en <https://ucm.academia.edu/TeresaFraile/CurriculumVitae> 27 agosto de 2019.

Chambajaneth, *El cine como medio de comunicación*, consultado en: <https://vozdigitalccs.wordpress.com/2014/01/03/el-cine-como-medio-de-comunicacion/> 09 de septiembre de 2019.

La acción comunicativa, consultado en: <https://www.alainet.org/es/articulo/178238>, 23 de septiembre 2019.

Jürgen Habermas y el fenómeno social, consultado en línea <https://es.slideshare.net/JamesNeil/jrgen-habermas>, 06 octubre 2019.

Significado de lenguaje, consultado en: <https://www.significados.com/lenguaje/> 23 de septiembre 2019

Función de la música en el cine, Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=XrrJsHA6Nz4> en el minuto 11:21.

Sensacine Resistencia, consultado en línea: <http://www.sensacine.com/pelicula-128852/> 01 de octubre de 2019.

IMDB Resistencia, consultado en línea: https://www.imdb.com/title/tt1034303/awards?ref_=tt_awd 01 de octubre de 2019.

Consultado en línea <http://www.jamesnewtonhoward.com/bio/> 01 de octubre de 2019

Sensacine, La vida es bella, consultado en línea <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-64439/> 01 de octubre de 2019

Cinema 22 Belleza americana, consultado en línea <http://cinema22.canal22.org.mx/sinopsis.php?id=173&barra=Cinema%2022> 01 de octub

Sin autor, *Thomas Newman*, consultado en línea https://www.imdb.com/name/nm0002353/bio?ref=nm_ov_bio_sm 01 de octubre de 2019.

Sin autor, *¿Qué es la voz en off?*, consultado en línea <http://www.saberia.com/que-es-la-voz-en-off/>, 13 de octubre de 2019.

Tomas Fére, *La música y la imagen: Anotaciones a partir del artista*,

Sensacine Harry Potter y la piedra filosofal, consultado en línea: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-29276/> 01 de octubre de 2019

Sin autor, *John Williams*, consultado en línea <https://www.last.fm/es/music/John+Williams/+wiki> 01 de octubre de 2019
<https://www.youtube.com/watch?v=RYihwKty83A> 12 de septiembre de 2019.

Guild of music supervisors, consultado en línea <https://www.gmsawards.com> 16 de octubre de 2019.

Solórzano, Lucero, *Las ventajas de ser invisible*, consultado en línea <https://www.excelsior.com.mx/opinion/-2012/10/29/lucero-solorzano/866786> 28 julio de 2019.

Sin autor, *Las ventajas de ser invisible: resumen, película, frases y más*, consultado en línea http://resumiendolo.com/c-literatura-juvenil/las-ventajas-de-ser-invisible/#Las_Ventajas_De_Ser_Invisible_Pelicula 17 de octubre de 2019.

Rodríguez Gui, *Las ventajas de ser invisible*, consultado en línea <http://lucirbien.com/las-ventajas-de-ser-invisible/> 18 de octubre de 2019.

Flashback (El lenguaje del cine) <https://glosarios.servidor-alicante.com> consultado en línea 18 de octubre de 2019.

Cine premiere Las ventajas de ser invisible, consultado en línea <http://www.cinepremiere.com.mx/23853-review-cine-las-ventajas-de-ser-invisible.html>, 19 de octubre.

Sin autor, *biografía Stephen Chbosky*, consultado en línea <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-146685/biografia/> 18 de octubre de 2019

Malpica Andy, Cine premiere, *Las ventajas de ser invisible*, consultado en línea <http://www.cinepremiere.com.mx/23853-review-cine-las-ventajas-de-ser-invisible.html> 17 de octubre de 2019

Filmaffinity junio, <https://www.filmaffinity.com/es/film617167.html> consultado en línea 17 de octubre de 2019.

Juno (2007) https://www.imdb.com/title/tt0467406/awards?ref_=tt_awd consultado en línea 17 de octubre de 2019.

Premios del circuito premios de la comunidad, consultado en línea <https://www.awardscircuit.com/acca/> 20 de octubre de 2019.

Premios Independent Spirit, consultado en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Premios_Independent_Spirit 20 de octubre de 2019.

Goldderby.com. <https://www.goldderby.com> consultado en línea 20 de octubre de 2019.

Encuesta internacional de críticos de cine en línea, https://en.wikipedia.org/wiki/International_Online_Film_Critics%27_Poll.

Consultado en línea 20 de octubre de 2019.

Premios Chlotrudis, consultado en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Premios_Chlotrudis 20 de octubre de 2019.

Asociación de periodistas de cine de Indiana, consultado en línea <http://indianafilmjournalists.com/> 20 de octubre de 2019.

Biografía Michael Brook, https://www.imdb.com/name/nm0111649/bio?ref_=nm_ov_bio_sm consultado en línea 17 de octubre de 2019.

ASCAP *Film and Television Music Awards*,
<https://www.imdb.com/event/ev0000044/overview/> consultado en línea 17 de octubre de 2019.

Biografía Alexandra Patsavas,
https://www.imdb.com/name/nm0666031/bio?ref=nm_ov_bio_sm consultado en 18 de octubre de 2019.

Pérez, Jorge, *Razones para no perderse “Las ventajas de ser invisible”* tomado de la revista Feel <https://revistafeel.com.mx/feel-tv/razones-para-no-perderse-las-ventajas-de-ser-invisible/#> consultado en línea 28 de julio de 2019.

Sensacine; El show de Terror de Rocky,
<https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-313/> consultado en línea 18 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Logan Lerman en línea
https://www.ecured.cu/Logan_Lerman#/media/File:Logan_lerman.jpg 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Patrick Miller en línea
<https://www.scoopnest.com/es/user/EcuavisaShow/776566954387726336-fotos-el-cambio-radical-del-recordado-39patrick39-de-39las-ventajas-de-ser-invisible39> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Emma Watson en línea
https://es.wikipedia.org/wiki/Emma_Watson#/media/Archivo:Emma_Watson_2013.jpg 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Paul Rudd en línea
https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Rudd#/media/Archivo:Paul_Rudd_2_SDCC_2014.jpg 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Nina Dobrey en línea
<https://www.imdb.com/title/tt1659337/mediaviewer/rm774450688> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Mat Whitman en línea <https://www.pinterest.com.mx/pin/369647081892843190/?nic=1a> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Erin Willhelmi en línea <http://www.sensacine.com/actores/actor-580953/> 20 de octubre de 2019

Foto adquirida de Reece Thompson en línea https://stargate.fandom.com/wiki/Reece_Thompson 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Johnny Simmons en línea <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/perks-being-a-wallflowers-johnny-424788> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Nicholas Braun en línea <https://ethnicebs.com/nicholas-braun> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Adam Hagenbuch en línea <https://es.famousbirthdays.com/people/adam-hagenbuch.html> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Kate Walsh en línea [https://es.wikipedia.org/wiki/Kate_Walsh_\(actriz\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Kate_Walsh_(actriz)) 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Dirlon McDermott en línea <https://www.imdb.com/name/nm0001518/mediaviewer/rm623820032> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Zane Holtz. en línea <https://www.imdb.com/name/nm1175678/mediaviewer/rm4198819584> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Joan Cusak en línea <https://www.imdb.com/name/nm0000349/mediaviewer/rm4079000320> 20 de octubre de 2019.

Foto adquirida de Melanie Lynskey en línea <https://www.imdb.com/name/nm0000349/mediaviewer/rm4079000320> 20 de octubre de 2019.

Revista Algarabía: Diccionario de cine: definiciones de algunos términos cinematográficos. Consulta en: <https://enfilme.com/notas-del-dia/diccionario-de-cine-definiciones-de-algunos-terminos-cinematograficos> 21 de agosto de 2019.

Original music, *Música para restaurantes: ¿por qué es tan importante?* Consultado en línea <https://originalmusic.es/blog/musica-para-restaurantes-por-que-importante/> 08 de diciembre de 2019.

Glosario de cine, consultado en línea <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/glosariocine.htm> 01 de diciembre de 2019.

¿Qué es el SAT?, consultado en línea <https://www.mooxye.com/blog/glossary/que-es-examen-sat/> 01 de diciembre de 2019.

Frère Affanni, Tomás, *La música y la imagen. Anotaciones a partir de El Artista*, consultado en línea https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_articulo.php?id_libro=511&id_articulo=10592 15 de diciembre de 2019.

Del Toro, Jesús, *La Raza: 'Redes', joya mexicana de la música y el cine, cobra nueva dimensión*, consultado en línea <https://laraza.com/2016/09/13/redes-joya-mexicana-de-la-musica-y-el-cine-cobra-nueva-dimension/> 09 de marzo de 2020.

Palafox, José Antonio, *Música en México: Silvestre Revueltas y Redes* consultado en línea <https://musicaenmexico.com.mx/silvestre-revueltas-y-redes/> 09 de marzo de 2020.

Moldes, Diego, *La hija de Ryan*, consultado en línea <http://diegomoldes.com/la-hija-ryan-201703> 09 de marzo de 2020.

El correo de Pozuelo: La mítica banda sonora de “El bueno, el feo y el malo”, del gran Ennio Morricone como nunca la habías oído. Algo irrepetible. Increíble. Consultado en línea: <https://elcorreodepozuelo.com/2018/11/30/la-mitica-banda-sonora-de-el-bueno-el-feo-y-el-malo-del-gran-ennio-morricone-como-nunca-la-habias-oido-algo-irrepetible-increible/> 15 de marzo de 2020.

Odisea en el espacio/ Banda sonora (Playlist) consultado en línea: <https://www.wakeandlisten.com/2001-odisea-en-el-espacio-banda-sonora-playlist/> 15 de marzo de 2020.

Guioteca, ¿qué quieres saber? Blade Runner: La singular historia tras esta mítica banda sonora de Vangelis. Consultado en línea <https://www.guioteca.com/discos/blade-runner-la-singular-historia-tras-esta-mitica-banda-sonora-de-vangelis/> 15 de marzo de 2020.

Pasaje a la India, comentario Mundobso, consultado en línea <https://www.mundobso.com/bso/pasaje-a-la-india> 15 de marzo de 2020.

Noches de Cabiria, Comentario Mundobso, consultado en línea <https://www.mundobso.com/bso/noches-de-cabiria-las> 15 de marzo de 2020.

Martínez, Antón, El secreto de Berlanga: My fair lady: el musical perfecto, consultado en línea <https://www.elsecretodeberlanga.com/2018/02/10/my-fair-lady-el-musical-perfecto/> 15 de marzo de 2020.

Biografías y Vidas, La enciclopedia biográfica en línea: Nino Rota, consultado en línea: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rota.htm> 05 de marzo de 2020.

Biografías y Vidas, La enciclopedia biográfica en línea: Vangelis, consultado en línea <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vangelis.htm> 15 de marzo de 2020.

IMDB, biografía de Maurice Jarre, consultado en línea 15 de marzo de 2020.

Consultado en línea <https://www.allmusic.com/artist/frederick-loewe-mn0000007843/biography> 15 de marzo de 2020.

Alonso, E. Sebas, *30 años sin The Smiths: sus 30 mejores canciones*, consultado en línea <https://jenesaispop.com/2017/11/05/303150/30-anos-sin-the-smiths-30-mejores-canciones/>, 16 de agosto de 2020.

Genius; *Atari Teenage Riot*, Consultado en línea <https://genius.com/11194233>, 26 de julio en 2020

Genius: *Come on Eileen*, consultado en línea <https://genius.com/Dexys-midnight-runners-come-on-eileen-lyrics>, 01 de agosto de 2020

Genius: *All out of love*. Consultado en línea <https://genius.com/Air-supply-all-out-of-love-lyrics>, 01 de agosto de 2020.

Salgado, Paola *The Rocky Horror Picture Show Y Su Influencia En El Rock*, consultado en línea <http://www.quarterrockpress.com/index.php/qrp-files/item/3122-the-rocky-horror-picture-show>, 02 de agosto de 2020.

Sin autor, consultado en línea https://www.u2songs.com/discography/various_artists_a_very_special_christmas_album, 18 de agosto de 2020.

Genius: *Don't dream its over*. Consultado en línea <https://genius.com/Crowded-house-dont-dream-its-over-lyrics>, 08 de agosto de 2020.

Sin autor, Qué es el Shoegaze, consultado en línea <https://galgodigital.com/shoegaze>, 15 de agosto 2020

Bernad, Alejandro, *¿Conoces el DREAM POP?*, consultado en línea <https://www.wag1mag.com/conoces-el-dream-pop/> 15 de agosto de 2020.

Sin autor, *Bandas que no habrían existido sin: Cocteau Twins*, consultado en línea <http://filtermexico.com/2019/03/04/bandas-que-no-habrian-existido-sin-cocteau-twins/>, 15 de agosto de 2020.

Ruiz, Julián, *La historia de “Heroes” de David Bowie*, consultado en línea <https://www.plasticosydecibelios.com/la-historia-heroes-david-bowie-40-aniversario/#:~:text=Originalmente%2C%20David%20Bowie%20cont%C3%B3%20que,cerca%20del%20Muro%20de%20Berl%C3%ADn%3A&text=%22Siempre%20dije%20que%20era%20un,la%20idea%20de%22%20H%C3%A9ros%20%22>. 16 de agosto de 2020.