



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

***ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA MÚSICA DE LA
PIEZA CINEMATOGRAFICA WHIPLASH***

TESIS

QUE PRESENTA

ALICIA RIVERA RESENDIZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

ASESORA

**DRA. VIRGINIA ESTELA REYES
CASTRO**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Contenido

| | |
|--|-----------|
| Índice..... | 1 |
| Agradecimientos | 4 |
| Introducción..... | 7 |
| 1. Capítulo: El cine, origen y evolución..... | 12 |
| 1.1. El origen del cinematógrafo | 12 |
| 1.2. Historia del Cine Estadounidense..... | 15 |
| 1.3. Las primeras casas productoras: el cine independiente | 20 |
| 1.4. Cine de los años veinte y cuarenta..... | 23 |
| 1.5. Cine de los años cuarenta y sesenta | 36 |
| 1.6. Cine de los años sesenta y ochenta | 40 |
| 1.7. Cine de los años noventa y dos mil | 43 |
| 1.8. Cine independiente actual | 45 |
| 2. Capítulo: La narratología como unidad de análisis fílmico..... | 51 |
| 2.1 La Narratología..... | 51 |
| 2.1.1 Gerard Genette y la teoría narratológica | 52 |
| 2.1.2 Tendencias narratológicas..... | 53 |
| 2.2 Historia, narración y relato..... | 54 |
| 2.2.1 Historia | 54 |
| 2.2.2 Relato | 55 |
| 2.2.3 Narración..... | 57 |
| 2.3 Tiempo, modo y voz | 58 |
| 2.4 El sonido | 62 |
| 2.4.1 Cualidades del sonido | 63 |
| 2.4.2 La intensidad | 64 |
| 2.4.3 El tono | 64 |
| 2.4.4 El timbre | 64 |
| 2.5 Tipos de sonido en el filme: La banda sonora..... | 65 |
| 2.5.1 La voz..... | 66 |
| 2.5.2 El ruido | 67 |

| | |
|--|------------|
| 2.5.3 La música | 68 |
| 2.6 Definiciones de la música | 69 |
| 2.6.1 Componentes de la música | 70 |
| 2.6.2 El ritmo | 70 |
| 2.6.3 La melodía | 71 |
| 2.6.4 La armonía..... | 71 |
| 2.6.5 El timbre | 71 |
| 2.6.6 El Silencio..... | 72 |
| 2.7 Funciones de la música en el cine | 72 |
| 2.7.2 Funciones de la música en el plano estructural | 76 |
| 2.7.3 Funciones de la música en el plano narrativo | 78 |
| 2.8 Modelos de análisis..... | 86 |
| 2.8.1 Esquema funciones de la música en el filme..... | 88 |
| 3. Capítulo: Obra cinematográfica Whiplash..... | 89 |
| 3.1 Damien Chazelle..... | 89 |
| 3.2 Compositores de la música de Whiplash | 91 |
| 3.2.1 Justin Hurwitz | 91 |
| 3.2.2. <i>Tim Simonec</i> | 91 |
| 3.2.3 Secuencias de la película Whiplash..... | 91 |
| 4. Capítulo: Narratología de la música..... | 119 |
| 4.1 División de la música en el filme | 119 |
| 4.1.1 Análisis de secuencias cronológico | 119 |
| 4.1.2 Análisis Divisiones de la música en el filme..... | 125 |
| 4.2 Funciones de la música en el filme..... | 126 |
| 4.2.1 Funciones de la música en Música de pantalla. | 130 |
| 4.2.2 Funciones de la música: Música de fondo | 138 |
| 4.2.3 Funciones de la música: Música on the air | 143 |
| 4.3 Películas representativas del Jazz | 149 |
| 4.4 Bird de Clint Eastwood | 155 |
| Conclusiones | 167 |
| Anexo 1 | 172 |
| Referencias bibliográficas..... | 176 |

| | |
|---|------------|
| <i>Referencias en línea</i> | 178 |
| <i>Cibergrafía</i> | 180 |
| <i>Piezas musicales de Whiplash</i> | 186 |

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a todas aquellas personas que me ayudaron en mi formación personal, académica, profesional.

Agradezco a quienes me ayudaron a prepararme, superarme y me ofrecieron su cálida ayuda para no truncar mis metas. Mencionaré en este momento a una parte de todas las personas especiales que están en mi vida y quienes son parte de mis logros:

Magali Guevara, amiga y profesora durante mi transcurso en la secundaria abierta. Te agradezco el tiempo para ayudarme a estudiar y presentar el examen de ingreso a la preparatoria. Sin ti no estaría aquí.

Marisol, amiga y profesora quien me ayudó a los trámites de ingreso de la educación media superior y me brindó su ayuda a través de libros y guías escolares. No lo hubiera logrado sin tu ayuda.

En la etapa de mi educación preparatoria, agradezco a la profesora Claudia Martínez Solís por ayudarme a superarme en un idioma, al exdirector del Colegio de Ciencias y Humanidades - Oriente: Arturo Delgado González y al Coordinador de la Mediateca del plantel: Eduardo Alfredo R. a quienes agradezco infinitamente su apoyo para viajar al extranjero. Ustedes fueron una inspiración para seguir superándome.

Quiero dar las gracias a la Maestra Teresa Pacheco Moreno por ayudarme y apoyarme a elegir la carrera de la que ahora me título.

A mis amigos del C.C.H. Oriente, Andrea Hilario, Laura Sánchez, Alma, María del Carmen y Misael por su hermosa amistad y compañía en tiempos difíciles. El bachillerato fue una de las etapas más bonitas con su compañía.

A mis amigos de la universidad: Celic, Karen, Lorena, Ilse, Mónica, Ángela, Guadalupe, Marisol, en especial a mi amigo y hermano Mario Rosas. Gracias por todas aquellas ocasiones que me brindaron su amistad y apoyo. Sabe cada uno de ustedes lo valiosos que son para mí.

Agradezco infinitamente a todas aquellas personas que a través de la música cambiaron mi vida y fueron inspiración para este proyecto de investigación: A los integrantes del Coro Emmanuel de la Parroquia de San Juan de los Lagos en el municipio de Chimalhuacán, a la familia Moran Huerta, por todas las experiencias compartidas, a Miguel Ángel por sus sabios consejos: la vida no sería la misma sin ustedes.

Agradezco a la vida el pertenecer al Coro de la Facultad, a todas las personas maravillosas que he conocido en esta bonita agrupación: Adán, Ara, Itzel, Diana, Alejandro, Elizabeth, Guadalupe, Lusbeiry, Thelma y Rosa. A la directora del coro de la F. C. P. y S., Ivet Guillen, y al director del coro Choeur de Nous, Héctor Martínez, ambos directores que me han guiado en la música y me han llevado por lugares increíbles.

A las integrantes de la Tuna Femenil Políticas Unam de esta Facultad, por mostrarme una nueva forma de hacer música, y a través de ella, conocer lugares y personas maravillosas. Las quiero y amo mucho a cada una. Deseo permanecer con ustedes muchos años más.

Doy las gracias a René Martínez por el apoyo de diversas maneras durante la universidad, por sembrar una semilla de curiosidad en mí y ayudarme a superarme. ¡Gracias por todo! Siempre agradeceré haberte encontrado en esta vida.

A mi familia por el apoyo y la paciencia durante mi formación: A mis hermanas Silvia, Claudia y mi hermano Jesús Ángel Rivera Resendiz, quienes me conocen profundamente y saben el significado de este día. Los quiero y amo mucho a cada uno de ustedes.

A mi papá, Víctor Manuel Rivera Pérez, quien me enseñó, desde temprana edad, a ser disciplinada y me ayudó a superarme de forma académica. En donde quiera que estés, espero que te encuentres mejor y nos veamos después más sabios y sobre todo más felices.

Un agradecimiento y dedicatoria especial a mi mamá Ángela Resendiz Sánchez por su apoyo incondicional en todo momento, por creer en mí a pesar de todo y ser mi amiga en todo momento, no sería la misma sin su compañía: ¡Gracias por apoyarme en todo momento!

A Carlos Vázquez, por sus buenos consejos y palabras cálidas cuando más las necesitaba, deseo que la vida nos permita seguir logrando nuestras metas.

A Alex, por las aventuras, las pláticas y momentos agradables. La vida es muy bonita con tu compañía. Siempre alegras mis días y me haces sentir mejor.

A mi amiga y compañera Michelle de la Trinidad, por tus consejos, sugerencias y la ayuda de tus comentarios en mi investigación, sin duda he aprendido mucho de ti.

Gracias a mi asesora la Doctora Virginia Estela Reyes Castro, por el apoyo, las enseñanzas, la reflexión, las horas de charla y aprendizaje durante los últimos semestres de la carrera hasta hoy. Sin su ayuda no sé dónde estaría.

A la vida, a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por permitirme vivir este día.

Introducción

La música ha acompañado al ser humano a través de la cultura como los bailes, los rituales, las ceremonias y el relato de historias. Sin la creación del ritmo, es decir, de una unidad que se repite y se acentúa de forma frecuente en el tiempo, no existiría ni se podría leer la música como en la actualidad se conoce.

La música es un concepto diversamente explicado desde distintas ramas científicas y filosóficas que buscan comprender su papel en la vida del ser humano. Sin música no existirían las fiestas de cumpleaños, los rituales, las ceremonias, y algunas artes como la danza, el teatro y el cine.

El uso de la música dentro del cine es un elemento que permite explorar un sinfín de posibilidades artísticas, este elemento no es más ni menos importante que la imagen, pero sin ella un discurso audiovisual no se ve de la misma manera.

Después de ver una película en el cine, se puede recordar la historia de la cinta, la problemática presentada, los colores, los personajes, algunas partes de los diálogos, se estudian los ángulos, los movimientos de cámara, el vestuario, la estructura cinematográfica, etc., pero la mayoría de las veces, no se presta la misma atención a la música que a los elementos antes mencionados.

La música será el objeto de estudio en esta tesis, porque a diferencia de otros elementos como la fotografía o los planos, la música no puede detenerse, pausarse o congelarse para estudiarla, sino que se estudia en su inmediata reproducción junto con la imagen.

Autores como Francesco Casetti, Ángel Rodríguez Bravo, Juan Arturo Brennan, Jaime Radigales, Jerónimo Labrada, Aaron Copland, entre otros, han realizado diversos estudios y aportaciones al tema de la música en el cine, en esta tesis se retomarán sus investigaciones para dar respuesta a la pregunta de investigación: ¿Cómo se estudia la música de un filme y cuál es la función que cumple?

El objetivo general es elaborar un modelo que permita estudiar la música de un filme, ya que existen diversas perspectivas metodológicas en donde se enlistan y mencionan las múltiples funciones de la música, pero no existe un modelo que

ayude al análisis de esta a nivel general, de esta forma, en este trabajo se describirá, ordenará y se diseñará un modelo de dichas funciones para comprenderlas y así poder aplicarlas en un caso específico: el filme *Whiplash*.

En este trabajo se estudia la importancia de la música en el cine, ¿cuál es su papel?, ¿cuál es la función que cumple en el filme? y como esta acompaña a cada secuencia para narrar y dar distintos sentidos a los elementos que posee la cinta, también se habla de la relevancia del género jazz en diversos filmes, su historia a través del tiempo y cuál es su función en la película *Whiplash*.

Entre los objetivos particulares de esta investigación es describir la breve aparición del cinematógrafo en Francia, la evolución del cine en Estados Unidos y conocer la importancia del cine independiente actual, explicar y definir la narratología de Gerard Genette y su utilización por varios autores para estudiar las cintas cinematográficas por sus elementos como el Tiempo, la Duración, el Orden, la Frecuencia, el Modo y la Voz.

Además, explicar el uso de la música jazz en la historia del cine, mencionar algunas de las películas más representativas que contienen este género, cómo ha sido la evolución, el uso de este tipo de música en diversos filmes y cuál es la función que cumple en diferentes obras cinematográficas.

A continuación, se explica de forma breve el contenido de los capítulos de este proyecto:

En el primer capítulo titulado *El cine, origen y evolución*, se realiza un recorrido histórico desde la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière dividido en cuatro partes que inicia desde finales de 1890 hasta la actualidad.

Nuestro objeto de estudio es la película de cine independiente estadounidense titulada *Whiplash*, de esta manera se mencionan las primeras cintas, las casas productoras, los primeros directores, guionistas; la creación y la prosperidad de Hollywood, así como algunas de las películas que más destacan en cada época y el cine independiente estadounidense actual.

En el segundo capítulo titulado *La Narratología como unidad de análisis fílmico* se presenta la teoría narratológica de Gerard Genette. La narratología se considera como la ciencia del relato, se emplea para estudiar los relatos escritos, sin embargo, existen teóricos que también la emplean para estudiar los elementos de los relatos fílmicos como André Gaudreault y François Jost.

Se explica un breve resumen sobre los tipos de narratología que existen y se desglosan los conceptos de Historia, Narración y Relato, que serán útiles para comprender mejor el objeto de estudio.

Gerard Genette en su libro *Figuras III* publicado en 1972 retoma el término de Narratología del autor Tzvetan Todorov, para explicar este concepto en su texto *El discurso del relato*, en dónde realiza un análisis discursivo de la obra *A la búsqueda del tiempo perdido* del escritor francés Marcel Proust.

Diversos personajes han estudiado el término de narratología, sin embargo, la propuesta de Gérard Genette se considera una de las más completas. En el texto *Figuras III*, el autor explica diversos elementos para analizar una obra literaria de forma general, el primero es el *Tiempo*, dentro de este se encuentra la *Duración*, el *Orden* y la *Frecuencia*; el segundo es el *Modo* y el tercero es la *Voz*.

Autores como Mieke Bal, Seymour Chatman, André Gaudreault, François Jost, Jacques Aumont, entre otros han partido de los conceptos y propuestas de Gérard Genette para analizar los relatos fílmicos por ser uno de los representantes del análisis estructural y la teoría de las formas literarias.

Un relato fílmico puede analizarse de distintas formas, desde la historia se puede estudiar los personajes, los escenarios, las acciones, los acontecimientos, la etapa histórico-social que refleja el filme; mientras que desde el relato se puede estudiar la selección, el orden, la frecuencia, la duración, el tiempo de la historia; desde la imagen se puede analizar el color, los movimientos de cámara, la iluminación, el estilo del director; y desde el sonido se puede estudiar los diálogos, los silencios, los ruidos y la música.

En el estudio del sonido y la música, los teóricos como Michel Chion y Francesco Casetti han estudiado el plano sonoro en diversas cintas y ejemplifican en sus trabajos el empleo de este elemento en diversos filmes, sin embargo, como se explica en líneas anteriores, no existe un modelo que permita conocer las divisiones y funciones de la música que puede haber en un filme porque son multidiversas.

En este trabajo se presenta la definición de los conceptos: sonido, música, voces, ruido y funciones de la música para detallar la diferencia de su uso dentro del filme.

En el tercer capítulo titulado *Obra cinematográfica Whiplash* se explica la breve trayectoria del director de la película, Damien Chazelle, y de los compositores de la música empleada en el filme: Justin Hurwitz y Tim Simonec.

Para realizar un análisis completo del filme se divide el objeto de estudio por secuencias para revisar, redactar y analizar cada una de éstas; y así identificar las diversas piezas que están inmersas en cada una.

Se eligió en este trabajo la cinta *Whiplash* del director Damien Chazelle como objeto de análisis por ser una de las películas de cine independiente contemporáneo que en el año 2015 obtuvo diversas nominaciones y fue ganadora de tres premios Óscar.

Whiplash es un filme que ganó varios premios en el Festival de Cine de *Sundance* en la categoría de largometrajes de drama: el Gran premio del Jurado y el premio de la Audiencia. Una vez llevada al cine fue ganadora del Óscar en las categorías de Mejor Actor de Reparto, Mejor Montaje y Mejor sonido.

Este filme se caracteriza por la presencia de la temática del jazz en su música, una de las razones que permitió la elección de la cinta en este trabajo es, que más allá de abordar la historia de un cantante o músico de jazz, o de presentar una época específica de la historia del género, se presenta la evolución de la técnica de un músico de jazz en su instrumento, es decir la evolución de la preparación y

aprendizaje de un músico de Jazz. Es por esa razón que se usará la narratología para conocer como la música interviene en el filme para narrar esta evolución.

Además, la cinta *Whiplash* ha sido analizada desde la pedagogía, la psicología, filosofía y la sociología, pero no desde la comunicación. Esta es otra de las razones que se decidió tomar como objeto de estudio.

Finalmente, en el cuarto capítulo titulado *Narratología de la música*, se realiza un análisis con la metodología presentada en el capítulo dos, se analiza la película *Whiplash* de forma cronológica por cada secuencia para conocer cómo interviene la música en el filme en las divisiones: *Música de pantalla*, *Música de fondo* y *Música on the air*, las diferentes funciones de la música que existen en cada uno de estos apartados, además de mencionar la función de la música Jazz en el filme y los hallazgos encontrados en la cinta.

1. Capítulo: El cine, origen y evolución

Ninguna forma de arte va más allá de la consciencia ordinaria como el cine,
directo a nuestras emociones, profundo en el cuarto crepuscular del alma.
Ingmar Bergman, (1918-2007)
Director y guionista sueco

El séptimo arte es una de las expresiones culturales más importantes en la historia del ser humano. Ha plasmado en sus producciones distintos escenarios y realidades a través de la creatividad para retratar en cada una de sus cintas, la historia y evolución del acontecer humano.

El objetivo de esta investigación es analizar con la metodología narratológica la música de la producción cinematográfica *Whiplash* del director Damien Chazelle para explicar la importancia de la música en este filme y a nivel general en el discurso audiovisual.

Para comenzar se esboza una breve historia desde la aparición del cine en Francia, para después desarrollar su evolución en Estados Unidos y terminar con una descripción del cine independiente estadounidense en la actualidad.

1.1. El origen del cinematógrafo

Existen distintos inventos que antecedieron a la creación de los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière (Figura 1), sin embargo, hasta ese entonces el invento francés fue el más conocido y el que dio pauta al nacimiento del cine actual.

Después de estudiar las invenciones de su competidor estadounidense Thomas Alva Edison, los hermanos franceses presentaron oficialmente el cinematógrafo el 28 de diciembre de 1895 en el sótano de Grand Café, París, Francia.¹

¹ Emilio C. García Fernández y Santiago Sánchez González, *Guía Histórica del Cine 1895-2001*, España, Editorial Complutense, 2002, pág. 16.

En esta primera proyección se mostraron películas de corta duración que fueron grabadas por los hermanos franceses en distintos lugares : (*L'arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône*, 1895), (*Le jardinier et le petit espiègle/L'arroseur arrosé*, 1895), (*Le déjeuner de Bébé*, 1895), (*Baignade en mer*, 1895), (*Voltige*, 1895), (*Les Forgerons*, 1895), (*La Pêche aux poissons rouges*, 1895), (*Saut à la couverte*, 1895), y (*Place des Cordeliers*, 1895).²

Una de las ventajas que ayudó a las producciones de los hermanos Lumière fue la estructura del cinematógrafo. Éste era una caja de madera manivelada en 16 libras. La invención francesa era más fácil de llevar y mover, esto permitió la grabación de distintos acontecimientos y proyecciones colectivas en diferentes lugares.

La segunda ventaja fue la dedicación a la fotografía de Louis Lumière pues sus filmes fueron fotografías animadas. George Sadoul en su libro *Historia del cine mundial* describe que fue uno de los primeros fotógrafos con una gran especialidad en la composición y el encuadre.

La invención francesa contaba con una cinta perforada de 35 milímetros y era de función manual. De esta manera, con la ayuda de una manivela se pudieron tomar fotografías instantáneas para formar una secuencia y mostrarlas a una velocidad de 14 a 24 fotografías por segundo,³ Más tarde, con la llegada el cine sonoro, la velocidad se fijó a 24 fotografías por segundo.⁴

Algunos de los filmes franceses más conocidos fueron: *L'arrivée d'un train* y *L'arroseur arrosé*,⁵ el primero, se describe como la primera película que utilizó distintos tipos de planos, mientras que el segundo, fue el primer filme en emplear un relato. En ambos filmes se utilizó la cámara fija que permitió la apreciación de los elementos para transmitir y expresar drama por primera vez.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Georges Sadoul, *Historia del Cine Mundial: Desde los orígenes*, México, Siglo Veintiuno Editores, decimonovena edición en español, 2004, pág. 17.

La creatividad de los inventores del cinematógrafo incrementó con la grabación de distintos eventos. Louis Lumière se consideró como el primer operador de noticiarios cuando filmó en 1885 el congreso de fotografía al descender del barco en *Nuevillas sur-Saône*.⁶ La obra titulada *Le débarquement des congressistes*⁷ se proyectó veinticuatro horas después.

Con el cinematógrafo se grabaron personajes reales, los hermanos franceses rechazaron los medios del teatro, y las puestas en escena. En su lugar sus empleados, amigos y familiares eran los actores de cada uno de sus proyectos fílmicos.

Hermanos Lumière en 1910



Figura 1. En la imagen se muestra a los hermanos Auguste y Louis Lumière creadores del cinematógrafo en 1895.

Por el otro lado, en Estados Unidos, otro invento aparecía: el Kinetoscopio de Thomas Alva Edison. Este era un aparato de 500 libras (Figura 2).⁹ Las películas solo se podían ver en salas especiales de kinetoscopios a través de un ocular de aumento instalado en la parte superior de la caja y sólo después de depositar una moneda de cinco centavos estadounidenses.

⁶ *Ibid.*, pág. 18.

⁷ *Idem.*

⁸The Brothers Lumiere in 1910, [Fotografía], Keystone-France/Gamma-Keystone, circa 1910, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/the-brothers-lumiere-in-1910-fotograf%C3%ADa-de-noticias/106499479?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

⁹ Douglas Gomery y Clara Pafort-Overduin, *Movie History: A Survey*, Nueva York, Routledge, 2011, pág. 14.

A comparación de la invención francesa, los filmes del kinetoscopio se elaboraron en un espacio de rodaje construido por Edison y sus colaboradores, una vez lista la película se colocaba en los kinetoscopios para que el público pudiera verlas.

Al igual que los hermanos Lumière, Edison utilizó para sus filmes a sus colaboradores, a figuras populares del teatro y del circo para grabar secuencias cortas. Es así como empezó a construirse espacios especializados para la grabación, producción y proyecciones de cintas. A continuación, se habla más de este ilustre personaje y el inicio del cine estadounidense.

El cinematógrafo de los Lumière, 1895



Figura 2. En la imagen se muestra el interior del cinematógrafo de los hermanos Lumière.

1.2. Historia del Cine Estadounidense

Autores como Georges Sadoul en su libro *Historia del cine mundial* y André Z. Labarrere en su libro *Atlas de cine*, atribuyen a Thomas Alva Edison el mérito a sus diversos inventos para la existencia del cine moderno.

En primer lugar, a partir de la invención de la bombilla incandescente, su producción y distribución industrial, se logró la constitución de *General Electric*,¹¹

¹⁰ The Cinematographe, invented by Auguste (1862-1954) and Louis (1864-1948), [Fotografía], SSPL, Francia, marzo 22, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/the-cinematographe-invented-by-auguste-and-fotograf%C3%ADa-de-noticias/90728288?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

¹¹ Georges Sadoul, *Historia del Cine Mundial: Desde los orígenes*, op cit., pág. 8.

fue sin duda uno de los acontecimientos que permitió la aparición del cine y el surgimiento de todos los inventos que en la actualidad el ser humano tiene a su alcance en las grandes ciudades.

El segundo mérito se debe a que, gracias a Edison, se establecieron las bases técnicas del filme con la película de 35 milímetros de ancho con cuatro perforaciones en cada uno de los extremos, esto permitió el arrastre regular de la cinta para el registro de imágenes.¹²

A finales de 1887, Edison realizó una serie de detalles al invento del fonógrafo, creado diez años atrás por él, este aparato permitió el registro y grabación del sonido. Sin embargo, para Edison no bastó esa función, pensó en crear un fonógrafo óptico que permitiera la reproducción del sonido e imágenes animadas.¹³

Para conocer más a fondo la historia del cine en Estados Unidos es importante enunciar en las siguientes líneas los intentos de Edison para hallar la forma de realizar un aparato audiovisual.

Hacia 1890, Edison, junto con su colaborador William Kennedy Laurie Dickson, mejor conocido como William Dickson,¹⁴ afinaron los últimos detalles del siguiente invento: el kinetófono, un aparato de visión individual que permitió el registro, la reproducción y unificación de imágenes en movimiento junto con el sonido, a pesar de los esfuerzos, aún no estaban sincronizados ninguno de los dos elementos. Un año después presentó al público el Kinetoscopio, un artefacto con características similares al anterior, con la diferencia de la sincronización del sonido y la imagen que se patentó en 1893 y se comercializó en 1894.¹⁵

¹² André Z. Labarrére, *Atlas del cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, pág. 513.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Uno de los primeros trabajos de experimentos de rodaje muestra a William Dickson saludando con un sombrero en 1891. El cineasta Pierre Tatarka en su curso *Cómo ver cine* menciona que se puede considerar como el primer *gift* de la historia por su corta duración. Pierre Tatarka, "Como ver cine", Taller, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, noviembre, 2018.

¹⁵ André Z. Labarrére, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 513.

Edison y otros en fonógrafo



Figura 3. Edison y sus colegas en su laboratorio en 1888.
En la imagen se puede apreciar a Edison y a su colaborador William Dickson.

Para que esta invención fuera conocida por más público, se necesitaron imágenes, es así que 1893 Edison, junto con sus colaboradores, construyeron un estudio para el kinetógrafo, este aparato fue la cámara desarrollada en los laboratorios de Edison para hacer películas para el kinetoscopio, el inventor se decidió en este estudio de producción y lo llamó *Edison Black Maria*,¹⁷ situado en West Orange, Nueva Jersey. En la actualidad es reconocido como el primer estudio de cine de Estados Unidos (Figura 3).

Este estudio contó con una abertura en el techo para ajustar la luz y la película quedara expuesta. Fue hasta 1894, que la compañía de Edison pudo crear aproximadamente 75 películas en el *Edison Black Maria* con ayuda de estrellas reconocidas de *Broadway*¹⁸ y espectáculos con animales entrenados.

Las primeras películas duraron, aproximadamente, 30 segundos, entre las más destacadas se encuentran *The Sneeze* (El estornudo de Fred Ott, 1891),¹⁹ con una duración de 5 segundos que fue una de las primeras películas en ser autorizada por los Estados Unidos.

¹⁶ Edison and Others at Phonograph, [Fotografía], W.K.L. Dickson/Library of Congress/Corbis/VCG en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/edison-and-others-at-phonograph-fotograf%C3%ADa-de-noticias/640467743?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

¹⁷ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, pág. 55.

¹⁸ Douglas Gomery y Clara Pafort-Overduin, *Movie History: A Survey, op cit.*, pág. 12.

¹⁹ André Z. Labarrére, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 513.

La segunda fue *The Kiss* (El beso, 1896),²⁰ con una duración de 18 segundos, fue una recreación del beso entre la actriz canadiense May Irwin (1862-1938) y el actor estadounidense John Rice (1857-1915), en la escena final del musical de *The Widow Jones*. Ambas cintas fueron dos cortometrajes silentes en blanco y negro.

Otras de las producciones notables fue *Frankenstein* de 1910, en la actualidad se considera como la primera adaptación cinematográfica de la novela británica de Mary Shelley (1797-1851).

El primer experimento que se realizó para sincronizar la imagen y el sonido en el kinetoscopio fue con el cortometraje titulado *Hombres bailando* de 1893 y se considera como el primer intento de grabar imagen y sonido al mismo tiempo. Sin embargo, el historiador Douglas Gomery afirma que no hubo un intento de sincronización en las películas de Edison, sino más bien el intento de unir los dos aparatos separados, el espectador escuchó el sonido de los filmes con ayuda del fonógrafo por medio de tubos ocultos en el gabinete del kinetoscopio. (Figura 4 y 5).²¹

Ilustración que muestra la disposición de la película de celuloide en el kinetoscopio de Edison

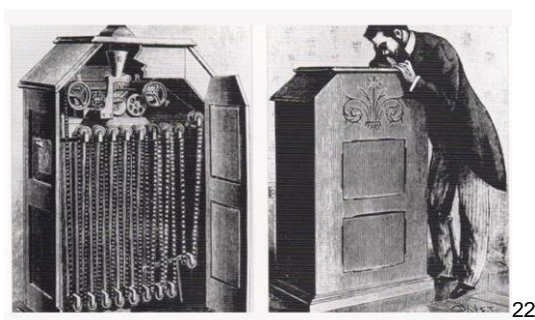


Figura 4 y 5. Kinetoscopio de Edison.
Edison and Others at Phonograph

²⁰ *Idem.*

²¹ Douglas Gomery y Clara Pafort-Overduin, *Movie History: A Survey, op cit.*, pág. 9.

²² Edison and Others at Phonograph, [Fotografía], W.K.L. Dickson/Library of Congress/Corbis/VCG en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/illustration-showing-the-arrangement-of-fotograf%C3%ADa-de-noticias/1143018873?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

Con el kinetoscopio se formó la *Kinetoscope Company*,²³ se abrieron 60 salas de exhibición por todo el país, también, se colocaron diversos artefactos en lugares concurridos como hoteles y tabernas. Las máquinas de visión individual sólo se exhibieron entre 1910 y 1913 y se usaron entre 1913 y 1916.²⁴

Al extenderse la fama del cinematógrafo fuera de Francia hacia Estados Unidos, causó que Edison adaptara su estrategia de producción. En primer lugar, Edison buscó trabajar con hombres de negocios, como: Norman Raff, Frank Gammon, Alfred O. Tate, Tomas Lombard, Erastus Benson y Andrew Holland,²⁵ quienes a su vez ayudaron a la comercialización del Kinetoscopio, así que, para que fuera posible esto último, Edison les otorgó los derechos exclusivos de vender su aparato de exhibición. Sin embargo, aunque Edison logró lo solicitado, el modelo de negocios de *Peep-show*²⁶ no funcionó a favor del kinetoscopio.

Norman Raff y Frank Gammon,²⁷ pensaron que, si copiaban el modelo de las películas de los Lumière, tendrían el mismo éxito, de esta manera, solicitaron a Edison la construcción de un artefacto con las mismas características de la invención francesa. El inventor ansioso por impedir la llegada del cinematógrafo a E.E.U.U. compró la patente del *Fantascopio* de los creadores estadounidenses Charles Francis Jenkins y Thomas Armat, el artefacto es rebautizado con el nombre de *Vitoscopio*, de esta manera, junto con sus filmes transformados en película para proyector, organizó la primera sesión de cine en los EE. UU, el 23 de abril de 1896 en el *Koster and Bial's Music Hall* de Nueva York como parte de una sesión de vodevil, ganándole al invento francés.²⁸

²³ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine, op cit.*, pág. 282.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Douglas Gomery y Clara Pafort-Overduin, *Movie History: A Survey, op cit.*, pág. 14.

²⁶ Se le llama así a la acción de espiar en una mirilla o abertura compuesta de una lente de aumento para visualizar una serie de imágenes dentro de una caja. Erkki Huhtamo, "Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen", [en línea], Tokyo, 2004. Disponible en: <https://gebseng.com/media_archeology/reading_materials/Erkki_Huhtamo-Elements_of_Screenology.pdf>. [Fecha de consulta 28 de abril del 2020].

²⁷ *Idem.*

²⁸ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 513.

1.3. *Las primeras casas productoras: el cine independiente*

A partir de aquel momento, se fundaron diversas compañías para filmar películas, entre ellas, como se mencionó anteriormente el *Edison Black Maria* fundado en 1893, **La Biograph**²⁹ creada en 1895, antes llamada sindicato **KMCD**, siglas de los propietarios, Eugere **Koopman**, Henry **Marvin**, Herman **Casler** y W. K. L. **Dickson**, éste último se separó de Edison para presentar el *Biógrafo* (1899),³⁰ una máquina superior al *Vitascopio* que se utilizó en la *Biograph*, más tarde éste estudio fue nombrado como *American Mutoscope and Biograph Company*.

Comenzó a partir de este momento una cadena de negocios alrededor de la rentabilidad del cine, surgió **Vitagraph**,³¹ en 1899 fundada J. Stuart Blackton y Albert E. Smith en Nueva York,³² En 1907 surgió **Essanay**,³³ una compañía cinematográfica fundada por George K. **Spoor** y G. M. **Anderson**, su nombre derivó de los apellidos de los propietarios. (*S and A*). Después se creó **Selig Polyscope Company**, en 1896 fundada por el coronel William N. **Selig**.³⁴

Ésta última, comenzó a realizar películas del cinematógrafo de Lumière, fue una de las primeras compañías que empezaron a filmar en California, donde más tarde se construyó Hollywood. Por último, **Kalem**³⁵ en 1905, su nombre se creó por las iniciales de los fundadores, George **Kleine**, Samuel **Long** y Frank **Marion**.

Todas las productoras antes citadas, pertenecieron a la *Motion Pictures Patents Company*³⁶ (*MPPC*) de 1908, también conocida como *Edison Trust* o *The Trust*, la cual agrupó a las casas cinematográficas más importantes, entre ellas las productoras francesas Pathé y Méliès *Star-Film*, junto con la distribuidora George Klein.

²⁹ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine, op cit.*, pág. 54.

³⁰ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 513.

³¹ *Ibid.*, pág. 577.

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, pág. 207.

³⁴ *Ibid.*, pág. 489.

³⁵ *Ibid.*, pág. 280.

³⁶ *Ibid.*, pág. 336.

Este organismo se creó para acabar con la guerra de patentes que comenzó con Edison para controlar la producción, distribución y exhibición cinematográfica en los Estados Unidos y así excluir a los productores más pequeños, para lograr esto, *Eastman-Kodak* junto con Edison se encargaron de abastecer y administrar los rollos de película virgen para los productores.

Una vez que Edison y Dickson realizaron su aportación técnica al filme, comenzó la evolución del lenguaje cinematográfico. El productor a quien se le atribuyó esta importante aportación fue a Edwin. S. Porter (1870-1941), él fue uno de los primeros cineastas más influyentes y destacados en Estados Unidos. A partir de su experiencia con Edison, comenzó a realizar películas trucadas y comedias, entre ellas *Terrible Teddy, the Grizzly King* (1901), *Life of a American Fireman* (1903) y *The Great Train Robbery* (1903).³⁷ Este último filme es conocido como el primer *Western* de la historia.

The Great Train Robbery (...) resulta notable no sólo por su temprano uso de montaje paralelo y del primer plano, sino por ser la primera película que presentó al público americano ingredientes indispensables del *western* tales como el potente revólver de seis balas, el atraco a mano armada del tren y la persecución a caballo.³⁸

La *Motion Pictures Patents Company (MPPC)* siguió controlada por Edison y a causa de esto comenzó a surgir el cine independiente, en un inicio encabezado por Carl Laemmle y otros distribuidores quienes formaron el organismo *Independent Moving Picture Company (IMP)*³⁹ que estaba en contra del sistema *The Trust*. El sistema (IMPC) realizó sus propias cintas, con sus propios materiales para comenzar su propio mercado. De esta forma, apareció *General*

³⁷ *Ibid.*, pág. 184.

³⁸ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine, op cit.*, pág. 95.

³⁹ *Ibid.*, pág. 515.

*Film Company*⁴⁰ que se dedicó a confiscar los equipos sin licencia e impidió que más cine independiente siguiera emergiendo.

Con el aumento de productores la cantidad de películas fue mayor, de esta forma nacieron las primeras salas de cine. Las salas no eran como las que se conocen ahora, eran parte de almacenes, galerías o espacios con capacidad para 100 personas aproximadamente, éstas se llamaron *nickelodeones*.⁴¹ Se llamaron así porque la entrada tenía un costo de cinco centavos o *nickel*, y la palabra griega *odeón* que significa teatro (Figura 6).

Teatro Nickelodeon



Figura 6. En la imagen se observa la entrada de un nickelodeon, se observa el costo de la entrada y algunas de las cintas exhibidas. circa 1905: *Barkers and ticket takers pose outside the entrance of a nickelodeon theater. Signs advertise three shows: 'A Laughing Success,' 'The Runaway Horse,' and 'The Haunted House.'*

Una de las primeras salas que abrió fue en 1905 de John P. Harris y Harry Davis en un almacén en Pittsburgh. Cinco años más tarde había 10 mil salas en Estados Unidos. Se proyectaron películas de uno o dos rollos con una duración mínima de 15 minutos y máximo de una hora. Debido al costo de las entradas provocó ganancias de hasta mil dólares en 1910. Esto último, permitió el aumento de la

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 237.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 175.

⁴² Barkers and ticket takers pose outside the entrance of a nickelodeon theater. Signs advertise three shows: 'A Laughing Success,' 'The Runaway Horse,' and 'The Haunted House. [Fotografía], American Stock, circa 1905, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/barkers-and-ticket-takers-pose-outside-the-fotografia-de-not%C3%ADcias/3230100?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

demanda, la sedentarización de exhibidores, el desarrollo y estandarización de la longitud de las películas.⁴³

1.4. *Cine de los años veinte y cuarenta*

La demanda de la producción de películas y la prosperidad de los *niquelodeones* dio paso a la actividad de rodaje durante todo el año, los estudios buscaron nuevos lugares para filmar de acuerdo a las estaciones del año para no detener la producción.

El establecimiento y control de la *Motion Pictures Patents Company* en 1908 hizo que las compañías independientes (IMP), más audaces que la (MPPC), huyeran del poder legal hacia California: *Hollywoodland* se convirtió en leyenda al ser el nido de las grandes productoras.

La compañía, *Nestor Film Company*⁴⁴ fue una de las primeras que estableció su negocio en un suburbio de Los Ángeles el 27 de octubre de 1911, más tarde en 1912 se fusionó con la productora *Universal*. En ese mismo año, cerca de 20 productores independientes tenían estudios en el área general. Las condiciones del lugar, el clima, el espacio, y el costo, permitieron que los estudios pudieran prosperar.

La aparición del *Star Sistem* fue la base del cine contemporáneo, mantuvo el anonimato a actores y actrices, en su lugar utilizó apodosos o el nombre de la compañía bajo la cual trabajó cada uno de ellos, la *Biograph* llamó a la actriz Mary Pickford como *Little Mary* y a Florence Lawrence como la *Biograph girl*.⁴⁵ Fue a partir de Carl Laemmle, quién comenzó a sacar del anonimato a los realizadores, de esta manera las productoras a nivel general adoptaron esta estrategia para tener el mismo éxito.

A partir de los años 10, *The Trust* se limitó a usar una o dos bobinas como máximo para la proyección de películas, los independientes como Adolph Zukor y William Fox usaron más bobinas y realizaron películas más largas. Griffith, quien fue

⁴³ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine, op cit.*, pág. 214.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 259.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 515.

director de *Biograph*, en un inicio comenzó a realizar obras de grandes escritores, ambiciosas y con una longitud de película impensable en esa época.

Aún no hay grandes historias ni estrellas en Hollywood, pero existen ejemplos de inspiración para Griffith en países italianos como la película de doce bobinas de Giovanni Pastrone (*Cabiría*, 1914), la cual acabó demostrando la permanencia del largometraje en el cine.

La forma de hacer cine continuó evolucionando, se creó el *Studio System*, en este se diferenció al realizador del productor, Thomas Harper Ince⁴⁶ fue uno de los personajes que promovió este desarrollo al poseer un estilo estricto de realización, planificación y supervisión.

En el mismo año Cecil DeMille realizó el primer largometraje titulado *The Squaw Man* (*El marido de la India*, 1914) que terminó por moldear el uso de cuatro o más bobinas. Al aumentar la duración de los filmes, el crecimiento del público y el costo de las entradas comenzó la diversificación de los géneros y de historias, de esta forma, el cortometraje permaneció en los dibujos animados, los noticiarios, filmes cómicos, entre otros.⁴⁷

Fue así que los géneros del cine van desde el *Western: La masacre de India* (Ince, 1912), el policiaco: *Los mosqueteros de Pig Alley* (Griffith, 1912), la adaptación de grandes obras literarias: *Tess d'Uberville* (Porter, 1913), de óperas: *Carmen* (DeMille, 1915), el drama: *El estafador* (DeMille, 1915) y melodrama: *Andrajos* (James Kirkwood, 1915).⁴⁸

En esta época Estados Unidos llevó la delantera en maquinaria, estudios y directores como Thomas Ince, Cecil DeMille, y David Griffith,⁴⁹ quienes trazaron el modelo de cine al mundo entero. Sin embargo, con la aparición de nuevos directores también llega el fin de las carreras de otros.

⁴⁶ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 517.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, 517.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 11.

La construcción de una lujosa sala de Broadway puso el fin a los *niquelodeones*, se abrieron más de dos mil grandes salas lujosas que permitían un mayor público en su interior, en ellas se proyectaron los géneros más característicos como el filme serial, de aventuras y cómico, dentro de este último comenzó la carrera del director y actor Charles Chaplin en la productora *Keystone* con la película *Charlot Periodista*, (Henry Lehrman, 1914) y seguido de la carrera de personajes como Ben Turpin, W. C. Fields y Roscoe Arbuckle.⁵⁰

En la productora *Biograph*, Griffith, con la inspiración de cineastas extranjeros, realizó *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915). Se consideró como la película más larga y más cara rodada en Estados Unidos, una cinta sobre la Guerra de Sucesión, sin embargo, recibió críticas y fue censurada en 12 Estados por tratar el tema del racismo. Griffith intentó responder a las acusaciones de racismo con la cinta *Intolerancia* (Griffith, 1916), este filme de extensa duración expuso diversos elementos como los ángulos y los planos que convirtieron al filme en “una nueva obra maestra”⁵¹ sin embargo, no logró el éxito en las salas.

Cuando inició la Primera Guerra Mundial en 1914, diversos cineastas franceses llegaron a refugiarse a Estados Unidos, entre ellos Alice Guy Blanche (Figura 7), quien fue la primera directora de la historia del cine, desde que comenzó su carrera en 1897 realizó 300 filmes en Francia y hacia 1911 se dedicó a grabar en E.E.U.U, el segundo fue el director guionista y productor M. Tourneur, uno de los directores más destacados de las décadas diez y veinte en Francia.

En 1917, las compañías europeas no tuvieron tanto éxito y esto facilitó el aumento de producción en E.E.U.U, la MPPC desde 1912 ya no era tan activa como antes y compañías independientes como *Fox* y *Universal* les ganaron partida. La *Edison Company* y la *Biograph* desaparecieron poco a poco y los nuevos empresarios se apoderaron del mercado para lograr su permanencia en *Hollywood*.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 519

Alice Guy-Blache Portrait



52

Figura 7. Alice Guy-Blaché. Primera pionera del cine.
Film pioneer Alice Guy-Blache poses for a portrait in circa 1917 in New York.

En 1920, 50 estudios de *Hollywood* y alrededores produjeron el 90 por ciento de las películas realizadas en Norteamérica. Cada estudio tuvo su propio grupo de directores, músicos e intérpretes, así como numerosos departamentos y equipos encargados de desempeñar las funciones necesarias para la realización de una película.

La prosperidad del cine independiente entre los años treinta y cuarenta permitió que los estudios fueran más conocidos por el público, los más importantes fueron: *Loew's Inc. Metro-Goldwyn-Mayer Studios (1910)*, *Paramount Pictures (1913)*, *Warner Brothers (1913)*, *Twentieth Century-Fox (1915)*, *Radio-Keith Orpheum (1928)*.⁵³ Estos estudios fueron denominados: *Los cinco grandes (Big Five)* porque abarcaron la mayor parte del mercado.

⁵²Film pioneer Alice Guy-Blache poses for a portrait, [Fotografía], Donaldson Collection, New York, circa 1917 en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/film-pioneer-alice-guy-blache-poses-for-a-fotograf%C3%ADa-de-noticias/923101288?adppopup=true>> [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

⁵³ Stefano Della Casa, *Historia general del cine: Estados Unidos (1932-1955)*, España, Ediciones Cátedra, 1996, pág. 119.

En este mismo rubro, existieron otros estudios que si bien no brillaron en un principio lo hicieron posteriormente, así que es importante enunciarlos,⁵⁴ entre ellos se encuentran: *Universal* (1912), *United Artistis* (1919) y *Colombia Pictures* (1924),⁵⁵ cada una de las cuales produjo una gran cantidad de películas que llevó el sello particular de su estudio.

Entre los directores de cine que destacaron en cada productora en orden cronológico de aparición son los siguientes.⁵⁶

A continuación, se mencionan las características y logros importantes de cada productora:

| Productora | Directores |
|---|--|
| Loew's Inc. Metro-Goldwyn-Mayer Studios: | Rex Ingram (1892-1950), Buster Keaton (1895-1966), King Vidor (1894-1982), Frank Borzage (1894-1962), Clarence Brown (1890-1987), Willard Van Dyke (1906-1986), Richard Thorpe (1896-1991), Victor Fleming (1889-1949), George Cukor (1899-1983), Charles Walters (1911-1982), Vincente Minnelli (1903-1986) y Stanley Donen (1924). |
| Paramount Pictures: | Cecil Blount DeMille (1881-1959), Josef Von Sternberg (1894-1969), Ernst Lubitsch (1892-1947), Billy Wilder (1906-2002), Rouben Mamoulian (1897-1987), Henry Hathaway (1898-1985), Leo McCarey (1898-1969), Alfred Hitchcock (1899-1980), Francis Ford Coppola (1939). |

⁵⁴ El 26 de octubre del 1923 se fundó Walt Disney Company que competirá con las grandes producciones hasta 1928 con las adaptaciones de cuentos infantiles en la pantalla grande como *Blanca Nieves y los siete enanos*, Walt Disney, (1937).

⁵⁵ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 514.

⁵⁶ *Idem.*

| | |
|-------------------------------|--|
| Warner Brothers | William Dieterle (1893-1972), Michael Curtiz (1886-1962), Raoul Walsh (1887-1980), William Wellman (1896-1975), Mervyn LeRoy (1900-1987), John Huston (1906-1987), William Wyler (1902-1981), Elia Kazan (1909-2003), Howard Hawks (1896-1977). |
| Twentieth Century-Fox: | John Ford (1894-1973), Allan Dwan (1885-1981), King Vidor (1894-1982), Henry Hathaway (1898-1985), William Wellman (1896-1975), Otto Preminger (1905-1986), Delmer Daves (1904-1977), Joseph Mankiewicz (1909-1993), John Huston (1906-1987), Edward Dmytryk (1908-1999). |
| Radio-Keith Orpheum: | Ernest Schoedsack (1893-1979), Orson Welles (1915-1985), Jacques Tourneur (1904-1977), Edward Dmytryk (1908-1999), Edward Walsh (1887-1980), Allan Dwan (1885-1981), Fritz Lang (1890-1976), Robert Wise (1914-2005). |
| Universal: | Erich Von Stroheim (1885-1957), John M. Stahl (1886-1950), Tod Browning (1880-1962), James Whale (1889-1957), Robert Florey (1900-1979), Robert Siodmak (1900-1973), Alfred Hitchcock (1899-1980), Douglas Sirk (1897-1987), Anthony Mann (1906-1967). |
| United Artists | David Griffith (1875-1948), Buster Keaton (1895-1966), Charles Chaplin (1889-1977), William Wyler (1902-1981), Jean Renoir (1894-1979), Otto Preminger (1905-1986), Alfred Hitchcock (1899-1980), John Huston (1906-1987), Billy Wilder (1906-2002), Woody Allen (1935), Martin Charles Scorsese (1942). |
| Colombia Pictures: | Frank Capra (1897-1991), Leo McCarey (1898-1969), Charles Vidor |

(1900-1959), Fred Zinnemann (1907-1997), Robert Rossen (1908-1966), David Lean (1908-1991).⁵⁷

Loew's Inc. Metro-Goldwyn-Mayer Studios:

Esta productora fue famosa por ser la número uno de las *majors* en tamaño fundada por Louis B Mayer (Figura 8), se diferenció por producir películas de gran espectáculo, numerosos rodajes de estudio y tener un control estricto de directores.

Entre los géneros favoritos que produjo fueron la comedia musical, el melodrama, y el cine familiar. Algunas de sus películas más emblemáticas fueron: *Ana Karenina* (Clarence Brown, 1935), *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), *Ben Hur* (Fred Niblo y William Wyler, 1925), *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951), *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1952).⁵⁸

Louis B Mayer



Figura 8. Louis B Mayer, productor de cine y miembro fundador de la Metro Golden Mayer. *circa 1935: Russian-born American film mogul Louis Burt Mayer (1885 - 1957), head of production at MGM.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Russian-born American film mogul Louis Burt Mayer (1885 - 1957), head of production at MGM, [Fotografía], General Photographic Agency, circa 1935, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/russian-born-american-film-mogul-louis-burt-fotograf%C3%ADa-de-noticias/3279542?adppopup=true>> [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

Paramount Pictures:

Esta productora fue fundada por Adolph Zucker (Figura 9), fue conocida por sus grandes puestas en escena, los géneros que proyectó en sus filmes fueron de comedia musical y películas de acción.

Algunas de sus películas más importantes fueron: *Los diez mandamientos* (Cecil DeMille, 1956), *Un ladrón en la alcoba* (Ernst Lubitsch, 1932), *Marruecos* (Josef Von Sternberg, 1930), *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), *Psicosis* (Hitchcock, 1960) y *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972).⁶⁰

La película *Psicosis* fue popular dentro de la categoría de cine de psicópatas, su principal característica es la mutilación y el asesinato de mujeres, generalmente por un asesino psicópata. Existen dos traducciones para llamar a este cine así, la primera viene del inglés *Slasher Film* que significa película de acuchillador, mientras que la segunda de traducción inglesa significa película del acosador.⁶¹

Adolph Zucker Hollywood Paramount



62

Figura 9. Adolph Zukor, fundador de Paramount Pictures
Adolph Zukor (1873-1976), Producer and Founder of Paramount Pictures, Portrait, circa 1950's.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine, op cit.*, pág. 92.

⁶² Adolph Zukor (1873-1976), Producer and Founder of Paramount Pictures, [Fotografía], Universal History Archive/Universal Images Group, Portrait, circa 1950, en Getty Images. Disponible en:<<https://www.imdb.com/name/nm0958532/>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

Warner Brothers:

Esta casa productora fundada por los hermanos Warner (Figura 10), se interesó por temáticas de problemas sociales, sus cintas fueron de relatos dinámicos y eficaces. Fue la primera productora en adaptar el sonido a través del *Vitaphone*,⁶³ el cual, fue un sistema de sonido en disco inventado por *Western Electric*.⁶⁴ Más tarde estas dos compañías crearon la *Vitaphone Company*,⁶⁵ la cual empleó discos de 33 revoluciones por minuto y de 17 pulgadas.

Es preciso enunciar que el cine silente continúa hasta 1927, cuando esta productora logró crear la *Vitaphone Company* realizó la cinta *Don Juan* (Alan Crosland, 1926) la cual fue todo un éxito. A partir de este filme construyó un estudio especializado para cintas sonoras de la que surgió la película popular que utilizó la técnica del sonido: *El cantor de jazz*, (Alan Crosland, 1927), que fue protagonizada por el actor y cantante estadounidense, Al Jolson (1886-1950), fue una de las primeras proyecciones sonoras. El filme provocó el desequilibrio del cine silente, la llegada del cine sonoro y la creación de un nuevo género: el musical.

El cine y comedia musical en un principio careció de una estructura que permitiera la identificación de este género como un musical, se enfatizó la historia y el drama más que los números musicales. Sin embargo, gracias a la evolución del sonido “tres tipos de musicales predominaron en los primeros tiempos del sonido: el musical de Broadway adaptado del teatro al cine, la revista musical y el musical dentro del musical”.⁶⁶

⁶³ *Ibid.*, pág. 246.

⁶⁴ Es importante destacar que antes de este proceso existió el órgano Wurlitzer que al igual que con la orquesta o músicos en vivo, era capaz de producir sonido y efectos al filme durante la época del cine silente. Fue introducido en Estados Unidos a mediados de los años 20. El órgano contaba con alrededor tres teclados con una variedad de aproximadamente 88 notas. Alfonso Cisneros Cox, “La música en el cine: Géneros y compositores”, en *Revista Lienzo*, núm. 26, Lima, 2005, págs. 59-10, [en línea]. Disponible en: <<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1106/1059>>. [Fecha de consulta 12 de mayo del 2018].

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 581.

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 105.

Los géneros dominantes de la compañía *Warner Brothers* fueron el cine de acción, aventuras, el cine negro, el realista, el *western*, el bibliográfico y la comedia musical.

Las películas más sobresalientes de la productora fueron:

El halcón maltés (John Huston, 1941), *El último refugio* (Raoul Walsh, 1941), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946), y *Al este del Edén* (Elia Kazan, 1955), entre otras.⁶⁷

En esta época se lograron abrir más salas de cine, entre algunas de las salas inauguradas destaca en Nueva York el *Roxy Theater* (1927), con una capacidad de 6 Mil 200 personas. En este periodo el país contó con pequeñas salas para las ciudades, suburbios y salas de gran tamaño para los estrenos. Aproximadamente existieron 30 mil salas de cine en los últimos años de la década de los veinte.

Aunque las nuevas salas tuvieron fama y el sonido fue cada vez utilizado en cada película, la llegada de la televisión y la Primera Guerra Mundial limitó la construcción de salas y provocó que descendiera el número a 20 mil a finales de la década de los treinta.

Los hermanos Warner



Figura 10. Los hermanos Warner.
Imagen tomada de los fotogramas de la Historia de Hollywood, Capítulo 1 titulado: Magnates y estrellas, una historia de Hollywood.

⁶⁷ André Z. Labarrére, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 514.

⁶⁸ Los hermanos Warner, [Fotograma], *Historia de Hollywood: Capítulo 1: Magnates y estrellas, una historia de Hollywood*, Jon Wilkman, Turner Classic Movies, USA, 2010, Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=N-nnstiqUKw&t=282s>> [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

Twentieth Century-Fox:

Esta empresa fue conocida por la defensa de los valores estadounidenses, la valoración del guion, la belleza de la historia, y por el empleo de la técnica del sonido a través del sistema *movietone* que colocó en el filme un patrón óptico que podía ser leído por una luz “que pasaba desde una lámpara excitadora a una célula fotoeléctrica en el proyector”.⁶⁹ De esta forma fue más fácil de utilizar y se sustituyó el sistema de disco desarrollado por la Warner.

Los géneros de cine de mayor producción fueron la comedia rural, comedia ciudadana, el *western*, el policiaco, el cine negro y de temática social. Entre las películas que destacaron se encuentran: *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946), *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Río sin retorno* (Otto Preminger, 1954), *Las raíces del cielo* (John Huston, 1958), entre otras.⁷⁰

Radio-Keith Orpheum:

Fue de producción libre y original. Esta productora acentuó el cuidado de los decorados de la fotografía e hizo numerosos seriales y series B. Entre los géneros que proyectó fueron el cine de terror, cine negro, melodrama, comedia y el musical.

Algunas de sus películas más destacables son *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernst B. Schoedsack, 1933), *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), *La mujer pantera* (Jacques Tourneur, 1942), *El chico del pelo verde* (Joseph Losey, 1948), *Los amantes de la noche* (Nicholas Ray, 1948), y *Huida a Birmania* (Allan Dwan, 1955).⁷¹

La película *Ciudadano Kane* fue el filme más dramático y sobresaliente de la historia del cine, fue protagonizada y producida por el escritor Orson Wells. La cinta ganó un premio Óscar en la categoría de *Mejor guion original* debido a la música, la fotografía y la estructura narrativa que se empleó en el filme.

⁶⁹ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, op cit., 340.

⁷⁰ André Z. Labarrère, *Atlas del cine*, op cit., pág. 514.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 514.

Universal:

Fue fundada por Carl Laemmle (Figura 11), sus principales características fueron la producción de numerosos seriales y series de clasificación B. Esta clasificación apareció después de la crisis de 1929 en la Bolsa de Nueva York, la cual provocó catástrofes económicas en todo Estados Unidos y Hollywood. Para atraer a una clientela con menos recursos para asistir a las proyecciones se creó una fórmula de doble programa: dos largometrajes, uno de ellos de la llamada serie B, un cortometraje de dibujos animados y los noticiarios. El sistema funcionó hasta 1950.

Más tarde surgieron más casas productoras y se especializaron en las series B, caracterizadas por ser filmes realizados con presupuestos mínimos y de cineastas poco conocidos. Los géneros dominantes en las cintas de esta productora fueron el cine de terror, el cine de catástrofes, el melodrama, la comedia fácil y la comedia burguesa.

Entre sus principales películas se encuentran: *Esposas frívolas* (Erich von Stroheim, 1922), *Drácula* (Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *La sombra de una duda* (Alfred Hitchcock, 1943) y *Obsesión* (Douglas Sirk, 1954), entre otras.⁷²

El cineasta Alfred Hitchcock es considerado como uno de los cineastas más importantes en el cine, la película *La sombra de una duda* se consideró un clásico del cine estadounidense y uno de los mejores títulos de la época de Hitchcock.

⁷² *Idem.*

Carl Laemmle e hijo en la estación de tren, 1931

73



Figura 11. Carl Laemmle, fundador de Universal Estudios, a su izquierda su hijo.
Photograph. 'Carl Laemmle, president of Universal Pictures Corporation, and his son, Carl Laemmle, Jr., general manager of the Universal studios on the west coast and one of the youngest film executives in the business, 1931.' -- typed note attached to verso. 'Laemmle, Carl, Jr.

United Artists:

Se caracterizó por una ausencia de estudios propios, la búsqueda de calidad y la temprana vocación europea. Entre los géneros que destacaron son el eclecticismo de los géneros, es decir, géneros que se caracterizan por la mezcla de estilos y épocas.

Las películas que destacaron por su realización fueron: *El maquinista de la General* (Buster Keaton, 1926), *El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924), *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940), y *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger (1955)).⁷⁴

La película *El gran dictador* fue el primer filme sonoro del cineasta Charles Chaplin, a pesar de existir el sonido en 1940, Chaplin se había negado en emplearlo en sus cintas. La película se caracterizó por ser escrita, hablada e interpretada por el mismo director y por poseer críticas hacia el nazismo.

⁷³ Carl Laemmle, president of Universal Pictures Corporation, and his son, Carl Laemmle, Jr., general manager of the Universal studios on the west coast and one of the youngest film executives in the business, [Fotografía], Los Angeles Examiner/USC Libraries/Corbis, 1931, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.imdb.com/name/nm0480674/>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

⁷⁴ *Idem.*

Columbia Pictures:

Esta productora se caracterizó por no tener actores propios y por realizar numerosos seriales y series clasificación B. Entre los géneros de sus películas se encuentran la comedia callejera, el melodrama, el cine negro y el *western*.

Algunas de sus cintas más sobresalientes son: *Nueva York-Miami* (Frank Capra, 1934), *La pícara puritana* (Leo McCarey, 1937), *Guilda* (Charles Vidor, 1946), *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947), y *Los sobornados* (Fritz Lang, 1953).⁷⁵

Fue en esta etapa, cuando apareció el cine negro, éste se caracterizó por ser realizado en los últimos años de la década de los cuarenta y principios de la década de los cincuenta, presentó un mundo urbano oscuro, brutal y violento.⁷⁶

Hollywood produjo aproximadamente entre 400 y 500 películas por año al final de la década de los cuarenta, abasteciendo y produciendo para los gustos estadounidenses. No obstante, el éxito no duró mucho tiempo. Varios factores son responsables del declive del sistema de los estudios, entre ellos, la Sentencia del Tribunal Supremo de 1948 que reguló y despojó a los estudios de sus salas de exhibición, la comercialización de la televisión, la prosperidad, el desarrollo del cine europeo y los costes reducidos del rodaje tanto en las localizaciones como en el extranjero.⁷⁷

1.5. *Cine de los años cuarenta y sesenta*

La Guerra Fría y la Segunda Guerra Mundial provocaron desventajas a la industria del cine estadounidense. Algunas de las consecuencias fueron la limitada construcción de nuevas salas de cine y un nuevo enfoque en la temática en las producciones americanas. Fue en este periodo donde diversos cineastas emergieron como John Huston, Anthony Mann, Vincente Minnelli, Budd Boetticher,

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, op cit., pág. 106.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 259.

Robert Wise y Elia Kazan,⁷⁸ que más tarde abandonarán Estados Unidos después de la guerra.

A principios de los años cuarenta comenzó un empobrecimiento de la temática de las películas del cine criminal, fue uno de los géneros que ejemplifica esta situación. Reaparecen los *gángsters* y los policías vuelven a ocupar el segundo plano.

Unas de las películas que marca esta etapa y que da inicio al cine negro es la cinta titulada *El Halcón Maltés* (John Huston, 1941). Una historia sobre detectives, misterio e investigación por una figura de un halcón maltés valiosa. A finales de los años 60's se acuñó la expresión *film noir*⁷⁹ para referirse a los relatos que retomaron en parte la forma del modelo original y poseen rasgos estilísticos similares de esta década, más tarde, se utilizó la expresión *filmneonoir* para referirse a los filmes que se produjeron este estilo y retomaron el modelo original.

Cuando inició la Segunda Guerra Mundial, algunos cineastas acompañaron a tropas del ejército y filmaron sus acciones bélicas. Las películas de esta temática fueron: *¿Por qué luchamos?* (Frank Capra, 1942), y *La batalla de San Pietro* (John Huston, 1944).

Se creó un nuevo género cinematográfico que trató sobre la guerra, a su vez existieron diversas formas de clasificar este género según el punto de vista retratado del acontecimiento bélico "hay películas (...) propagandísticas que divulgan entre el público las virtudes de la causa defendida por su nación (...); películas que muestran que la guerra es un infierno"⁸⁰ y que nadie resulta vencedor de un conflicto armado; películas de entretenimiento que utilizaron la guerra como contexto de aventuras heroicas y películas donde la guerra se ofreció como contexto de una sátira o de una comedia.

De las antes mencionadas siguen las películas de espionaje, continuó el cine negro y comenzó la edad de oro del *western*. Entre las películas importantes de la

⁷⁸ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 533.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 537.

⁸⁰ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine, op cit.*, pág. 81.

época de oro se encuentran *Duelo al Sol* (K. Vidor, 1946), este género tuvo su apogeo hasta la década de los sesenta., después de esa década el *western* fue desplazado por otros géneros.

Entre 1947 y 1959 acontecimientos de diversos órdenes modificaron los fundamentos de la industria *Hollywoodense* y precipitaron su declive, algunos fueron dentro de la industria y otros fueron externos.

El primero corresponde a las sentencias *antitrust* que buscó limitar los monopolios creados, de esta manera, algunas productoras, como la *Paramount Pictures*, se vieron obligadas a abandonar su red de salas de cine.

El segundo corresponde a la creciente competencia de la televisión que implicó la disminución de la clientela en las salas y, a causa de esto, las casas productoras se vieron obligadas a implementar innovaciones tecnológicas de color para hacer competencia a la pantalla chica utilizando sistemas como *Eastmancolor* (1951) que aportó mayor calidad que *el Technicolor* y la pantalla panorámica con el sistema *CinemaScope*, *VistaVision*, o *Cinerama* (1953).

Por otro lado, las inversiones inmobiliarias de un sector de la población decidieron instalarse en las nuevas periferias urbanas, este desplazamiento favoreció al desarrollo de autocines que atrajeron a los jóvenes, de esta forma nació una nueva forma de consumir cine y con ello comenzó la segmentación de públicos.

En 1947 inició la oleada de películas progresistas y surgió una lista negra de guionistas y cineastas acusados de propagar ideas subversivas. Esta prohibición de películas fue llevada a cabo por la Comisión de Actividades Antiamericanas que alcanzó su auge con el impulso de senador McCarthy.

Algunos cineastas como Chaplin, Joseph Losey, Jules Dassin y John Berry se refugiaron en Francia y Reino Unido hasta 1954 cuando el *Maccarthismo* pierde fuerza por la pérdida de poder de su fundador.

El *Maccarthismo* y las tensiones del Este originaron un grupo de películas anticomunistas y la reactivación del cine de espías, numerosas películas de ciencia ficción, de terror y también filmes sobre la amenaza soviética y nuclear.

Además de estas cintas, el cine musical comenzó una segunda edad de oro, entre las películas que sobresalieron de esta época fueron: *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951), *Melodías de Broadway* (Vincente Minnelli, 1955) y *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly y Stanley Donen, 1952), por otro lado, la comedia siguió siendo uno de los pilares de *Hollywood*, un ejemplo de esto fue el filme *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959).⁸¹

Las películas reconocidas y de géneros establecidos dieron origen a nuevos subgéneros y temas nuevos como la violencia y la velocidad. Uno los actores más populares de la época fue Marlon Brando con el filme *La ley del silencio* (Elia Kazan, 1954).

Este tipo de filmes aparecieron a mediados de los años cincuenta y fueron obra de cineastas que señalaron el nacimiento de una cultura juvenil en la época del *rock and roll* y que nació acompañada de comportamientos sociales desviados. A causa de esto, surgieron las películas de delincuencia juvenil como *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955).

Este tipo de cine se diferenció de otros de acuerdo con la cantidad de violencia en el filme, si era demasiado violento se llamó al género de psicópatas o sangriento.

Hasta 1957 y 1958 aparecieron los primeros cineastas formados en la televisión como Robert Altman (1926-2006), Sidney Lumet (1924-2011), Robert Mulligan (1925- 2008) y Arthur Penn (1922-2010). Algunos de los anteriores mencionados, tuvieron que esperar hasta la época del cine de los 60's para ser considerados grandes directores de cine, mientras que otros como Robert Altman, debido a su éxito, logró ser comparado con directores de generaciones precedentes en términos de longevidad.

De esta manera, surgió un nuevo género: el cine directo, éste se caracterizó por la utilización de técnicas procedentes de las noticias y los documentales de televisión, el equipo empleado fueron cámaras pequeñas, ligeras y llevadas al

⁸¹ André Z. Labarrére, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 526.

hombro, sincronizadas con equipo de sonido, película virgen y que permitió filmar con la luz del ambiente.

1.6. *Cine de los años sesenta y ochenta*

En los años 60's Estados Unidos estaba en un periodo político e histórico importante, en 1963 ocurrió el asesinato del presidente demócrata John F. Kennedy, en 1968 el de su hermano Robert y en ese mismo año el asesinato del líder afroamericano Martin Luther King.

Mientras que entre 1964 y 1968 estallaron protestas estudiantiles contra la guerra de Vietnam, se levantaron movimientos feministas y se reivindicó la libertad sexual en los movimientos hippies. La película *Vidas rebeldes* (John Huston, 1961) describió el tono de una época atrapada por las referencias tradicionales y el proceso del quiebre a las nuevas referencias.

La película que reveló las fracturas sociales que minan en la sociedad americana y describió la ruptura entre el cine de los grandes estudios y el independiente fue *Sombras* (1959), ésta fue el primer filme del actor John Cassavetes. Su filme rompió con los esquemas del estilo y las máquinas empleadas por el cine clásico *Hollywoodense*.

Estas cintas exploraron nuevos territorios, los llamados cineastas del *underground*,⁸² como Andy Warhol, Kenneth Anger o Paul Morrissey realizaron obras de vanguardia.

El cine *underground* fue el nombre dado al cine de vanguardia o experimental realizado en los E.E.U.U. a partir de los años cincuenta. (...) La expresión "cine *underground*" surgió de la revuelta artística y de la experimentación llevada a cabo por la *Beat Generation* en la década de los cincuenta, que tuvo lugar sobre todo en San Francisco y Nueva York (...) El término *underground* sugiere el aspecto anticomercial

⁸² André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 541.

y radical de esta clase de filmes, así como el carácter privado de su producción, lejos de la industria cinematográfica.⁸³

Las películas de antigüedad como *Cleopatra* (1963) volvieron a estar de moda, directores como Hitchcock continuaron realizando películas de suspenso, un ejemplo fue *Psicosis* (1960). Esta época vino acompañada al mismo tiempo de las primeras comedias de Woody Allen que aportaron con el tiempo un estilo y herencia a la forma de hacer cine.

En 1962, debido a la oleada de empoderamientos corporativos, la *Century Fox* cerró, *Universal* y *Paramount* fueron las primeras afectadas al ser absorbidas por ejecutivos como Lewis Wasserman, quien era dueño de *Music Corporation*, esto causó que se multiplicaran los productores independientes, además la producción cayó hasta los 123 filmes, una de las cifras más bajas en la historia de la producción cinematográfica.

A partir de esta oleada, las carreras de los directores Capra, Curtiz, Dwan, y King terminaron en 1961, Walsh en 1964, Ford en 1966 y Mann en 1967. La de William Wellman se extinguió en 1958 y la de Hawks en 1970.⁸⁴

Los nuevos cineastas no tuvieron tanto éxito como los anteriores, pero existieron personajes como Roger Corman, de la independiente *American International Pictures* que buscaron promover la carrera de algunos de los cineastas como Monte Hellman, Francis Ford Coppola, Dennis Hopper y Joe Dante. Mientras a la par, Stanley Kubrick ganaba popularidad con su producción *Teléfono rojo* (1964) y con *2001: una odisea del espacio* (1968).

El cine *Hollywoodense* clásico mejoró, los nuevos cineastas trataron de hacerse nuevos caminos para consolidarse, en 1970 apareció el nacimiento de la corriente afroamericana y constituyó el punto de partida de la *Blaxploitation*, término que se refiere a la producción de películas con fines comerciales.

⁸³ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine, op cit.*, pág.109.

⁸⁴ André Z. Labarrère, *Atlas del cine, op cit.*, pág. 543.

Más tarde llegó el tiempo de los *movie brats*,⁸⁵ cineastas fascinados por la cultura cinematográfica y dispuestos a utilizar la nueva tecnología.⁸⁶ Algunos de ellos fueron Steven Spielberg, George Lucas, y Clint Eastwood.

Esta etapa se caracterizó por la desaparición momentánea del cine de aventuras y el retorno con fuerza del cine de terror como *El exorcista* (William Friedkin, 1973), *Tiburón* (Spielberg, 1975), entre otras.⁸⁷

El término "terror" que se aplica a todas las películas de este género, hace referencia a una sensación extrema, casi hasta el límite de la repulsión y el asco, provocada por algo espantoso, de manera que el término en sí mismo no es rigurosamente aplicable a las obras clásicas del género realizadas años atrás (...) Las películas de terror, más que satisfacer nuestra naturaleza animal y agresiva, nos obligan a darnos cuenta de y a tener los impulsos y los instintos que habitan en nosotros.⁸⁸

A mediados de 1980 nació el nuevo *Hollywood* con la era de los *blockbusters*, y las producciones a nivel mundial, comenzó a resurgir el cine de acción, el cine de aventuras y el de ciencia ficción. Algunos ejemplos de estos filmes son *E.T.* (Spielberg, 1982), *Terminator* (James Cameron, 1984), y *Los cazafantasmas* (Ivan Reitman, 1984).⁸⁹

Desde finales de los años setenta y a lo largo de las dos décadas siguientes, se observó una importante afluencia de cineastas extranjeros, el fenómeno debe mencionarse porque desde la década de los 40's sólo existieron realizadores autóctonos. Ahora, la mayoría de estos cineastas fueron de nacionalidad británica, canadiense o australiana.

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 547.

⁸⁶ A finales de la década de los setenta apareció la productora *Pixar*, bajo el nombre de *Graphics Group* que se dedicará a crear animaciones por computadora, primero en la dirección de Steve Jobs y después en la dirección de *Disney*.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, op cit., pág. 92.

⁸⁹ André Z. Labarrère, *Atlas del cine*, op cit., pág. 551.

Entre 1983 y 1985 aparecieron una serie de directores de segundo grado, se distinguieron de sus colegas al otorgar a sus películas una dimensión paródica. Entre ellos fueron: *Extraños en el paraíso* (Jim Jarmusch, 1984), *Beetle Juice* (Tim Burton, 1988) y *Muerte entre las flores* (Joel y Ethan Coen, 1990).⁹⁰

1.7. *Cine de los años noventa y dos mil*

Hollywood se impuso en un mercado globalizado, mientras que el número anual de sus películas representó menos del 10 por 100 de la producción mundial. De esta forma no sorprendió que los cineastas extranjeros probaran fortuna en *Hollywood*, entre ellos se encontró el filme de *El club de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989).

En cambio, un reducido número de cineastas como Tsui Hark, suspendieron su acceso a *Hollywood* o durante algún tiempo dieron visitas a los estudios. Paralelamente, el periodo resultó propicio para el debut de cineastas estadounidenses independientes y la consolidación de casas productoras como *Dreamworks* en 1994. Aunque también existieron los defensores de un cine modesto e intelectual que se contentó con un público minoritario.

El cine criminal y sus variantes continuó siendo un género muy frecuentado, también al final del siglo se confirmó el retorno con fuerza del cine de animación. Las perspectivas de desarrollo abiertas por las tecnologías digitales agudizaron el apetito de cineastas y compañías como *Pixar*.

Este cine fantástico presentó películas de personajes y hechos improbables y hasta imposibles. Las películas de género fantástico se consideraron como proyecciones de miedos y deseos humanos, como situaciones objetivas en las que las preocupaciones conscientes del público encontraron expresión y satisfacción.

Estas cintas provocaron satisfacción, imaginación y el deseo del poder al niño interno de los seres humanos. En esta categoría entró el cine de ciencia ficción, el cine de terror, películas de aventuras y cuentos de hadas.

⁹⁰ *Ibid.*, pág. 553.

Otros dos géneros que conocieron el éxito sin precedentes fue el cine de terror y la ciencia ficción, el auge de los efectos especiales propiciado por el impulso de las tecnologías digitales no es ajeno a esa circunstancia. La ampliación de la paleta de medios técnicos contribuyó a esa aproximación, como los movimientos de cámara, montaje corto, sonido, etc., fueron elementos que concurrieron para darle aire de familia a películas temáticas, estilos y géneros distintos.

El cine de nuevas tecnologías son las películas experimentales contemporáneas que utilizan tecnología moderna como la de informática, láser, la holografía y el sintetizador. Gene Youngblood afirma que este tipo de películas deben considerarse como parte de nuestro entorno y como un medio de expandir nuestra conciencia de la existencia contemporánea.⁹¹

A finales del siglo, los acontecimientos que sobrevinieron tuvieron considerables repercusiones en una sociedad que fue agredida por el ataque y la destrucción del *World Trade Center* en 2001. De esta forma, aparecieron reagrupamientos, recompras y creaciones que se multiplicaron.

MGM pasó a *Sony*, *Dreamworks*, hasta entonces se vinculó a *Universal*, fue retomada por *Paramount*; *Pixar* por *Disney*, la cual se apoderó asimismo de *Miramax*, compañía independiente que adquirió las dimensiones de una *major*. Además, algunas cadenas de televisión como *HBO* también comenzaron a realizar producciones independientes.

Las *majors* se dotaron de filiales para hacerles competencia en su propio terreno como es el caso de *Fox*, *Classic*, *Paramount*, *Fine Line*, *Warner*, *Good Machine* y *Universal*.

En los años 2000 el número de producciones osciló en torno a 600 por año, a las que se añadieron 4 mil producciones que nutrieron al sector pornográfico. En este

⁹¹ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, op cit., pág. 89.

año, *Hollywood* apoyó la idea de ofrecer películas dónde aparecieran estrellas renombradas, que la historia tuviera una secuencia y con ello alcanzar o superar el récord de las películas más vendidas.

De esta manera, apareció más cine independiente y a su vez, las grandes productoras no dejaron de ser los estudios cazatalentos de cine independientes para comprar sus obras o que se unieran al estudio con ciertas negociaciones que les convinieran a ambos.

1.8. Cine independiente actual

El cine independiente apareció, como se mencionó anteriormente, cuando los directores y productores no formaban parte de la *Motion Pictures Patents Company*, pero tampoco, querían estar bajo la operación de este órgano.

Produjeron sus propias películas con algunos de los artefactos que no estaban patentados por el inventor Edison y esto causó, que éste último, comenzara la llamada *Guerra de Patentes*, para evitar la competencia de nuevos productores, directores de cine y proyccionistas.

En la actualidad, se define al cine independiente como aquellos directores y productores que no forman parte de *Hollywood*, es decir, las grandes productoras cinematográficas hasta ahora más conocidas (*Disney, 20th Century Fox, Paramount, Sony Pictures, Universal, Warner Brothers*). El cine independiente se caracteriza por presentar temas y técnicas no utilizadas por el cine comercial.

En el cine independiente no hay una recaudación monetaria en la misma cantidad en la taquilla como las películas comerciales, en algunas ocasiones no es muy conocido el director o el nombre de la película por un público amplio, como en forma contraria sucedió con las productoras comerciales de *Hollywood*. Aunque, esto no significa que sea la misma situación con todos los filmes.

El cine independiente siempre ha existido, su mayor auge fue en la década de los sesenta y setenta con filmes como *La noche de los muertos vivientes* (George A.

Romero 1968), y *Cabeza borradora* (David Lynch, 1978).⁹² Debido a la temática de la violencia y la producción profesional se convirtieron en películas de culto. Algunos filmes trataron temas que *Hollywood* evitó, un ejemplo de estos filmes es *El regreso de los siete de Secaucus* (John Sayles, 1980)⁹³ que llegó a ser conocida, aunque su distribución fue limitada.

Esta última película fue considerada como el filme que inició el movimiento moderno del cine independiente. El costo de su rodaje fue de 60 mil dólares que fueron pagados por el propio director trabajando como corrector de guiones para estudios cinematográficos. Se demostró que se podía hacer una película con fuerza creativa y económica como los grandes estudios.

Algunos otros cortometrajes recibieron apoyo de la televisión como *Luces del norte* (John Hanson y Rob Nilsson, 1979).⁹⁴ El cine independiente en varias ocasiones ha tenido dificultades para su distribución y ha buscado como ganar espacio en el mercado.

Uno de los festivales que ha apoyado el cine independiente es el *Sundance Film Festival*⁹⁵ que se inauguró en 1979 con el nombre *Film Festival de Utah*. Es un festival cinematográfico que se celebra de forma anual las dos últimas semanas del primer mes del año en Park City, Utah, Estados Unidos. El *Independent Feature Project (IFP)* y *First Run Features*⁹⁶ son organizaciones que ayudan a publicitar y distribuir cine independiente.

Este festival cuenta con su propia versión de los *Oscars*, el premio *Independent Spirit*,⁹⁷ se otorga a los ganadores, pocos días antes, de los premios de la ceremonia de la Academia. Varias de las películas independientes y extranjeras

⁹² *Ibid.*, pág. 400.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Carolee Walker, *et al.*, "La industria Cinematográfica Estadounidense", EE. UU., en *Revista Journal*, 2007, pág. 29, [en línea]. Disponible en: <<https://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publications-spanish/EJ-movies-0607ej.pdf>>. [Fecha de consulta 20 de abril del 2018].

reciben premios de la Academia después de haberse proyectado en este festival. Cada año, más de 45 mil personas de todo el mundo asisten al evento.

Los premios que se otorgan entran en diferentes categorías como: redacción de guiones, interpretación, dirección, cinematografía, entre los que destacan los premios del jurado y del público en las categorías de Mejor documental y Mejor película dramática, los cuales se entregan el último día del festival.

Entre las empresas con una presencia importantes en *Sundance Film Festival* figuran *Gaumont*, *Celluloid Dream* y *Wild Bunch*, la empresa alemana *Bavaria Film International*, *Trust Film Sales* de Dinamarca y la compañía internacional *Fortissimo Films*.⁹⁸

Entre las películas que se han apoyado y proyectado al mundo son *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*, (Steven Soderbergh, 1989), que fue galardonada con el Premio del Gran Jurado del *Festival de Sundance* y consiguió la Palma de Oro en el *Festival Internacional de Cine de Cannes*, con este premio se logró reconocimiento internacional al cine independiente estadounidense.

El filme *Pulp Fiction* de (Quentin Tarantino, 1994), es considerado otra de las importantes aportaciones al cine independiente, pues ganó la Palma de Oro en el *Festival de Cannes* y se convirtió en la primera película independiente en recaudar más de 100 millones de dólares en taquilla.

Es importante resaltar los ingresos en la taquilla del cine independiente porque a diferencia del cine comercial, para realizar estas películas, el costo de rodaje es aproximadamente de quince a veinte millones de dólares en comparación del cine comercial que supera los 100 millones de dólares.

De acuerdo con las normas de *Hollywood*, el costo para realizar cine independiente es muy económico en comparación de las películas comerciales. Kenneth Turan, crítico y escritor de cine estadounidense, describe que es precisamente el bajo costo de los filmes lo que crea ambientes más íntimos, más

⁹⁸ *Ibid*, pág. 33.

idiosincrásicos lo que permite resaltar los personajes de la historia.⁹⁹ Además, este cine se describe por presentar un enfoque diferente, presentar personajes e historias de diversos sectores de la sociedad.

Entre otros filmes que se encuentran como los más importantes del cine independiente son los largometrajes *Alguien voló sobre el nido del cuco*, (Milos Forman, 1975), *Sospechosos habituales* (Bryan Singer, 1995), *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), *Seven* (David Fincher, 1995), *León* (Christopher Nolan, 1994), *Dr. Insólito o: cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (Stanley Kubrick, 1964), *Apocalypse* (Francis Ford, 1979) y *American History X* (Tony Kaye, 1998).

Entre otras películas que se ha presentado en *Sundance Film Festival*, y es el objetivo de este trabajo, es la película *Whiplash* del Damien Chazelle, realizada por las productoras *Blumhouse Productions*, *Bold Films* y *Right of Way Films* y distribuida, en la actualidad por *Sony Pictures Classics*.

Damien Sayre Chazelle es un director, guionista y productor de cine estadounidense. Dirigió y escribió la película *Whiplash*, estrenada en 2014 y *La Land*, estrenada en 2016.

Al presentarse el film como proyección de apertura en categoría de drama en 2014 en el *Festival Sundance*, logró obtener fama como una de las mejores películas. Además, obtuvo cinco dominaciones y 3 *Oscars* en las categorías de Mejor actor de reparto, Mejor montaje y Mejor sonido.

En la actualidad el *Film Forum* de Nueva York exhibe estas películas, entre otras organizaciones como *National Endowment for the Humanities* y el *National Endowment for the Arts*¹⁰⁰ financia las películas independientes, aunque cada vez hay menos presupuesto para este apoyo, la directora de cine Aitziber Olaskoaga describe que, debido a la prosperidad de la televisión por cable, las películas

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

independientes podrán tener un mayor éxito en la actualidad y en los próximos años.

Aitziber Olaskoaga, en su obra *El mercado del cine en EE. UU.*, explica una serie de elementos que ayudaron a la emergencia del cine independiente,¹⁰¹ entre ellos se encuentran los siguientes puntos:

- 1) La necesidad de expresión personal.
- 2) El deseo de distanciarse del espectro de *Hollywood*.
- 3) El incremento de oportunidades y financiación para proyectos independientes.
- 4) El crecimiento en la demanda de contenido audiovisual, en parte promovido por la apertura de más salas de cine y en parte por el nacimiento de la cinta de video.
- 5) La generación del *Baby-Boom* ayudó a mantener esa audiencia. (Generación que nació entre los años 1946 y 1965).
- 6) La caída de películas extranjeras en el mercado estadounidense.
- 7) La proliferación de escuelas de cine por todo el país.
- 8) El auge de festivales de cine como *Sundance*, siendo el principal portal de promoción independiente.
- 9) El nacimiento de organizaciones y fundaciones en apoyo al Cine Independiente.
- 10) El éxito comercial de muchas de las películas *indies*.

El crítico estadounidense Kenneth Turan explica que estas películas prestan más atención a la expresión artística, y menos a las consideraciones sobre su recaudación en taquilla, que es una de las razones más importantes para recibir premios *Oscar*.

Turan, explica que las grandes productoras se dieron cuenta que les sería imposible, a sus equipos de producción, realizar cine independiente, así que decidieron establecer divisiones de películas independientes. Hoy, estas divisiones

¹⁰¹ Aitziber Olaskoaga, "El mercado del cine en EE. UU.", [en línea], Los Ángeles, Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España, 2015. Disponible en: <<https://docplayer.es/11776498-El-mercado-del-cine-en-eeuu-octubre-2015.html>>. [Fecha de consulta 17 de octubre del 2018].

especializadas, como se estableció en la industria, incluyen a *Fox Searchlight*, *Warner Independent Pictures*, *Universal Focus* y *Sony Pictures Classics*.¹⁰²

¹⁰² Carolee Walker, *et al.*, *La industria Cinematográfica Estadounidense*, *op cit.*, pág. 29.

2. Capítulo: La narratología como unidad de análisis fílmico

La música une y separa, puntúa o diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los *raccords* de ruidos o imágenes que «no funcionan».
Michel Chion, (1947- ¿?)
Compositor y crítico cinematográfico francés

En este apartado el objetivo es explicar la teoría que se emplea para analizar la película *Whiplash* de Damien Chazelle: la narratología.

A partir de la imagen y el sonido en un discurso audiovisual se crea un mensaje final, es el resultado de un proceso de comunicación. Los componentes del discurso se enlazan para crear un espacio, un contexto, una historia, dar vida a una variedad de personajes y un universo de emociones. El sonido en general crea una serie experiencias que permite al espectador entrar en un entorno fantástico, ser testigo y ser parte de él.

La narratología comenzó a partir del análisis de los primeros relatos escritos, ha pasado a estudiar relatos audiovisuales como los dibujos animados, los cortometrajes, las películas, series, videos musicales, entre otros. A continuación, se esboza un resumen de la historia de la narratología y cómo llegó a ser parte importante de los relatos fílmicos para culminar con la explicación de la música en la narración.

2.1 La Narratología

La escuela estructuralista apareció a comienzos del siglo XX con la aportación de los primeros trabajos de Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística General*¹⁰³ publicado en 1916. Los autores más sobresalientes de esta escuela fueron el antropólogo lingüista Vladímir Propp (quien es considerado el precursor

¹⁰³ Juan Miguel Aguado Terrón, *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*, España, Universidad de Murcia, 2004, pág. 94.

del análisis del relato por su trabajo titulado *Morfología del cuento en 1938*),¹⁰⁴ el filósofo y escritor Roland Barthes, el lingüista Tzvetan Todorov, el escritor francés Gérard Genette, entre otros.

Entre los temas de estudio de esta escuela se desarrolló la lingüística que aportó conocimiento al estudio de la estructura de los relatos, en donde destacó la narratología, este término surgió en el ámbito literario, con la propuesta de los textos de Tzvetan Todorov en su libro *Gramática del Decamerón* publicada en 1969, en donde este último, intentó construir una teoría de la narración que se pudiera aplicar a todo tipo de narraciones, de este modo, consideró al término de narratología y la nombró como la “ciencia del relato” aunque en esa época aún no tenía suficientes bases teóricas.¹⁰⁵

2.1.1 Gerard Genette y la teoría narratológica

Gérard Genette recuperó el uso del término de *Narratología* del autor Tzvetan Todorov en 1969,¹⁰⁶ este autor también es conocido por las aportaciones de sus obras, entre ellas, *Figuras III* publicada en 1972, para explicar la narratología en su apartado *El Discurso del relato*. En este texto realizó un análisis discursivo narrativo del volumen: *A la búsqueda del tiempo perdido* del escritor francés Marcel Proust,¹⁰⁷ en el texto explica la importancia de diferenciar los términos de relato, narración e historia, así como las relaciones entre cada uno de ellos.

Entre las décadas de los sesenta y ochenta se amplió el estudio de la narratología estructuralista o clásica, ésta se centró en el texto y acentuó la teoría. Su objeto de estudio fueron las características del texto e intentó establecer la gramática del relato y una poética de ficción.

¹⁰⁴ Virginia Estela Reyes Castro, *Hacia la conceptualización del relato como unidad genérica de la comunicación narrativa en La función del narrador en los dibujos animados*, Tesis de maestría, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2006, pág. 45.

¹⁰⁵ Tzvetan Todorov, *Gramática Del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973, pág. 21.

¹⁰⁶ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico: Ciencia y Narratología*, España, Paidós, 1995, pág. 19.

¹⁰⁷ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (10 de julio de 1871-París, 18 de noviembre de 1922). Fue un novelista, ensayista y crítico francés. Es mejor conocido por una de las obras más significativas de la literatura del siglo XX titulada *En busca del tiempo perdido* compuesta por siete partes publicadas entre los años 1913 y 1927.

2.1.2 Tendencias narratológicas

De acuerdo con los autores Nünning y Jean-Marie Schaeffer existen cuatro tendencias de la narratología.¹⁰⁸

- 1) Narratología **semántica** estudiada por autores como Lévi Strauss, Algirdas Julius Greimas, Hénault, Jean-Marie Klinkenberg, etc.
- 2) Narratología de la **historia** estudiada por autores como Tzvetan Todorov, Thomas Pavel, Claude Bremond, etc.
- 3) Narratología del **discurso** estudiada por autores como Gérard Genette, Franz Karl Stanzel, etc.
- 4) Narratología **hermenéutica**, estudiada por autores como Paul Ricoeur, William Labov, entre otros.

En los años posteriores se ha estudiado la llamada narratología postclásica, ésta se centra en el contexto, aplicación de teorías y busca utilizar herramientas analíticas para la interpretación de textos.

La narratología también suele dividirse en narratología modal o formal y temática. La primera se especializa en la forma de las narraciones, mientras que la segunda estudia el contenido. Los autores Todorov y Genette son quienes explican esta distinción.

Dicho lo anterior, para Genette, el análisis del discurso narrativo es “el estudio de las relaciones entre relato e historia; entre relato y narración; y entre historia y narración”.¹⁰⁹ En esta misma línea, se considera al análisis narratológico como “una simple descripción de ciertas estructuras textuales; es en cierto modo instrumental, una contribución a la mejor comprensión de un texto”.¹¹⁰

¹⁰⁸ Marta Graboca, “La narratología general y los tres modos de existencia en la narrativa en música”, traducción del francés: Alberto León Gómez H, junio 2012, pág. 124-141, [en línea]. Disponible en: <file:///C:/Users/usuario2/Desktop/1430-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5004-2-10-20120917.pdf>. [Fecha de consulta 14 de febrero del 2018].

¹⁰⁹ Genette, Gérard, *Figuras III* en El discurso del relato, París, Editions du Seuil, 1972, pág. 4.

¹¹⁰ *Idem*.

Diversos personajes han estudiado el término de *narratología*, sin embargo, la propuesta de Gérard Genette se considera una de las más completas, es por esa razón que se eligió para elaborar esta investigación.

Autores como Mieke Bal, Seymour Chatman, André Gaudreault, François Jost, entre otros, han partido desde la propuesta teórica de Genette y han sido reconocidos por sus trabajos.¹¹¹

En la actualidad, la narratología es definida como la “disciplina semiótica que compete el estudio estructural de relatos, su comunicación y recepción”.¹¹² Esta disciplina no se limita a estudiar sólo narraciones literarias, sino también se ocupa de discursos históricos, conversacionales, jurídicos, y entre ellas, también existe el estudio de narratología fílmica, teatral, pictórica, del cómic, entre otros.

A continuación, se describirá la diferencia y relación de los conceptos de *historia*, *narración* y *relato* de acuerdo con Genette, y cómo estos elementos son de gran utilidad para el análisis fílmico.

2.2 *Historia, narración y relato*

2.2.1 *Historia*

El lingüista Algirdas Greimas explica que la historia "responde a la descripción de acciones cuyo estatuto veridictorio no es fijo (pueden ser declaradas pasadas y «reales» imaginarias o, incluso, imprevisibles)",¹¹³ es decir la historia será contada de acuerdo con el espacio, universo o punto de vista desde el que se desee contar.

En algunos diccionarios, la historia es definida como la “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, es decir, son los hechos

¹¹¹ Efrén Cuevas Álvarez, *La narratología audiovisual como método de análisis*, Barcelona, *Portal de la Comunicación*, [en línea], 2014. Disponible en: <http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=53>. [Fecha de consulta 4 de febrero del 2018].

¹¹² José Ángel Landa García, *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*, España, Universidad de Salamanca, 1998, pág. 257.

¹¹³ A. J Greimas y J. Courtés, *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990, pág. 208.

pasados verídicos que son dignos e importantes en la memoria de un pueblo o de una persona.

Gerard Genett define a la historia como la diégesis, término que ocupa de Platón y Aristóteles para presentar a la historia como un universo, la historia es "el significado contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en la ocurrencia de una débil intensidad dramática o tenor acontecimental)".¹¹⁴

La diégesis "es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad".¹¹⁵ Se propone hablar de un universo diegético que es todo lo que la historia produce al individuo.

"Toda historia particular crea su propio universo diegético, pero a la inversa, el universo diegético (...) ayuda a la constitución y comprensión de la historia. Dentro de un discurso audiovisual se diferencian estos dos conceptos del *guion*, éste es la "descripción de la historia en el orden del relato".¹¹⁶

Se puede decir que la historia es el contenido narrativo que describe las acciones que pueden ser reales, imaginarias, pasadas o futuras que siguen un orden cronológico, que a su vez es coherente en el espacio donde suceden. Es la esencia simple y pura de los acontecimientos.

2.2.2 Relato

El término de relato para Algirdas Greimas es "la palabra del lenguaje (...) para designar el discurso narrativo de carácter figurativo*. (Comprendiendo personajes* que cumplen acciones)".¹¹⁷

En algunos diccionarios el relato es el "conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho",¹¹⁸ el relato consiste en dar cuenta de una historia que

¹¹⁴ Gérard Genette, Figuras III en *El discurso del relato*, París, Editions du Seuil, 1972, pág. 3.

¹¹⁵ Jaques Aumont, *et al*, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Paidós, Comunicación 17 cine, 2005, pág. 114.

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 115.

¹¹⁷ A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, op cit.*, pág. 340.

puede ser narrada o representada, que comunica sucesos por medio de un narrador y o representación de personajes ante un público.¹¹⁹

El relato es uno de los conceptos que suele confundirse con historia y narración, es por ello que Genette propone que el relato es “el significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo”. Todo relato es la producción lingüística que es la relación y la suma de varios sucesos.¹²⁰

Con esta definición se puede concluir que los relatos están formados por la lengua escrita u oral como un cuento o una obra de teatro, y que pueden ser relatados sin seguir el orden simple u original de la historia.

El relato audiovisual en los dibujos animados, los cortometrajes y los filmes, están formados por palabras, imágenes, ruidos y música. Esta unión de elementos se organiza para dar estructura y coherencia al relato mismo.

En esta línea es importante resaltar que el autor solo explica sobre los relatos escritos y representados, pero no explica las diversas tipologías existentes como el relato audiovisual y tampoco propone un modelo de análisis para este tipo de relato.

Dentro de los teóricos del cine el relato es

Toda obra de ficción que se constituye como narrativa (...), es una organización verbal (...) que rige un universo propio en el que el lector asiste a una serie de acontecimientos que suceden ahí, dentro de las palabras.¹²¹

Los elementos ordenados y coherentes del relato como las imágenes, el sonido, la música y el ruido ayudan a leer o percibir la ficción del relato, este a su vez es considerado como un relato cerrado, en el caso del relato fílmico tiene un principio,

¹¹⁸ Real Academia de la Lengua Española, “Relato”, en *Diccionario de la Real Academia Española*, [en línea], España, Real Academia Española. Disponible en: <<http://www.rae.es/>>. [Fecha de consulta 20 de noviembre del 2018].

¹¹⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, séptima edición, México, Porrúa, 1995, pág. 418.

¹²⁰ Gérard Genette, Figuras III en *El discurso del relato, op cit.*, pág. 3.

¹²¹ Alberto Paredes, *Manual de técnicas narrativas*, Las voces del relato, España, Cátedra, 2016, pág. 17.

una duración y un final, un filme se proyecta dentro de un determinado tiempo en una sala, indica al espectador su principio y su final con ayuda de sus elementos. Más adelante se presenta la función de la música en estos apartados.

Un ejemplo de la importancia del uso de los elementos narrativos es con el director británico Alfred Hitchcock quien explica que en el filme *Psicosis* el tema de la historia le importaba poco, lo que realmente era importante para él fue el conjunto de los fragmentos del filme, la fotografía, la banda sonora, todos aquellos componentes técnicos que pudieran lograr percibir con mayor realidad la historia al espectador.¹²²

Entre las figuras más representativas que ha compuesto la banda sonora de aproximadamente más de quinientas películas y series de televisión es el italiano Ennio Morricone, quien ha recibido varios premios como el Óscar honorífico en 2006, el Óscar a la mejor banda sonora en el año 2006 por la cinta *The Hateful Eight* (2015), una producción de Quentin Tarantino y en el 2020 se le otorgó el Premio Princesa de Austria de las Artes. Este premio solo es entregado a aquellas personas que debido a la relevancia de su obra se seleccionan como patrimonio cultural de la Humanidad.

2.2.3 Narración

El teórico y crítico Jacques Aumont basándose en la definición de Genette propone una explicación del concepto de la narración, él explica que “se refiere a las relaciones existentes entre el enunciado y en la enunciación tal como se pueden leer en el relato: no son, por tanto, analizables más que en función de las huellas dejadas por el texto narrativo”.¹²³ En este aspecto, se habla de la relación entre el mensaje, los interlocutores y el proceso de la narración, en donde el objetivo es comunicar lo que ocurre en un espacio concreto.

Para el autor Paredes Alberto, el término que ocupa para narración es el de discurso, donde explica que “es la trama referida a su campo lingüístico (...) es la estructuración y organización lingüística del relato; una realización particular de las

¹²² *Ibid.*, pág. 118.

¹²³ Jaques Aumont, *et al.*, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, op cit.*, pág. 109.

propiedades de la lengua para generar el texto”.¹²⁴ Se propone que la narración es el acto narrativo productor que permite conocer la relación entre el narrador, los hechos narrados y la presentación de la historia. Es el contenido esencial de la historia y el relato, sin este, no existe ninguno de los otros dos, y recíprocamente.

Para Gérard Genette la narración es definida como “el acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en la que tiene lugar”.¹²⁵ Es decir, es el acto que permite que la situación real o fantástica sea considerada como tal al ser enunciada y adquiera un valor para quien la percibe.

A manera de conclusión se llama historia al significado o contenido narrativo simple, relato al enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor, que puede ser de una situación real o ficticia.

Genette explica que existen dos tipos de relato. El primero se compone de una historia dónde los hechos son verdaderos y en el segundo son hechos imaginarios o inventados. Este trabajo se enfocará en el segundo porque la historia de la cinta cinematográfica es totalmente ficticia.

También es preciso mencionar que el relato además de ser ficticio, no es escrito, sino que es el conjunto de imágenes, diálogos y sonido, ordenados de forma coherente, es decir, se analizará un relato fílmico de ficción.

2.3 *Tiempo, modo y voz*

Genette propone tres categorías para el análisis del textual del relato: el tiempo, el modo y la voz. Es importante enunciarlos porque servirá para llegar a la unidad de análisis: la música.

El tiempo, el modo y la voz son tres categorías que componen en el análisis del discurso. La primera categoría se refiere “a las relaciones temporales entre el relato y la diégesis”,¹²⁶ *el modo* “se refiere a las modalidades (formas o grados) de

¹²⁴ Alberto Paredes, *Manual de técnicas narrativas, Las voces del relato, op cit.*, pág. 28.

¹²⁵ Gérard Genette, Figuras III en *El discurso del relato, op cit.*, pág. 3.

¹²⁶ *Ibid.*, pág. 86.

la representación narrativa”,¹²⁷ mientras que la voz se refiere “a la forma cómo se encuentra implicada en el relato (...) es decir, la situación o instancia narrativa y con ella los protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual”.¹²⁸

Genette propone que las tres categorías se relacionan entre sí: “el tiempo y el modo funcionan en el nivel de las relaciones entre historia y relato, mientras que la voz designa a la vez las relaciones entre narración y relato; y entre narración e historia”.¹²⁹ A continuación se explica brevemente estos conceptos.

El relato cinematográfico es doblemente temporal, el **tiempo** se puede situar en dos momentos, el primero de ellos es el tiempo de la historia y el segundo el tiempo del relato, es decir, en la historia los sucesos tienen un orden cronológico, pero el narrador puede contarlos en un diferente tiempo a partir de los diálogos del narrador, de un personaje, de imágenes u objetos que miden el tiempo como un reloj o un calendario.¹³⁰

El **tiempo** es una categoría importante porque permite estudiar el orden temporal de los acontecimientos con el orden de la sucesión de estos mismos en la historia. Llama *prolepsis* a toda maniobra narrativa que consista en contar por adelantado un acontecimiento posterior y, de forma inversa, llama *analepsis* a toda alusión posterior de acontecimientos anteriores al punto de la historia que se presenta.

Por otra parte, el **modo** en el discurso audiovisual no será el orden como se presentan los acontecimientos que ya se abordaron en la categoría del tiempo, sino el modo narrativo será la forma de representación de la historia a partir de diversos detalles compartidos de forma directa o indirecta a través de la *distancia* del punto de vista o *perspectiva* de un participante de la historia sobre lo que se cuenta y la información presentada.

Gerard Genette explica que la distancia se expresa cuando un personaje habla sin intentar creer que es otro personaje quien habla y lo denomina *relato puro*. El

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ Gérard Genette, Figuras III en *El discurso del relato, op cit.*, pág. 87.

¹³⁰ Virginia Estela Reyes Castro, “El manejo del tiempo en el relato cinematográfico”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 127, vol. 127, México, julio-septiembre, 2011, pág. 40-45, [en línea]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5495205>>. [Fecha de consulta 31 de enero del 2020].

autor invita al lector a realizar una división entre el relato de acontecimientos y el relato de palabras. El primero está retomado desde Platón y denominado por el autor como un relato puro o *diégesis* que está compuesto por un informador más información, explica que el informador tendrá una presencia mínima o total ausencia, “hacer olvidar que es el narrador quien cuenta la historia.”¹³¹

Un ejemplo del tipo anterior de relato es todo aquel que se pueden narrar de forma oral o escrita como una novela, un cuento, una fábula, etc.

Por otro lado, en el relato de palabras o mimesis hay un máximo de informador y un mínimo de información. En este tipo de relato se puede encontrar tres tipos de diégesis según la distancia del narrador en relación con el diálogo o discurso que narra. En primer lugar, se encuentra el discurso *imitado o restituído* donde se da la palabra directamente a un participante de la historia.

Un ejemplo del tipo anterior de relato que se encuentran dentro de los dramas, son todos aquellos que se pueden representar a partir de un guion, escenografías, y un vestuario específico.

Por último, el término de voz se refiere a cómo se encuentra implicada en el relato, Gerard Genette llama a esta también enunciación o instancia narrativa. Las preguntas básicas de la enunciación son: ¿quién enuncia?, ¿desde dónde la enuncia?, ¿cuándo la enuncia?, la primera hace referencia a la persona, es decir la relación del narrador con la **historia** que cuenta, la segunda es el **nivel narrativo** que es la situación de historia dónde se cuenta la historia y la tercera alude al **tiempo**, desde qué momento se narra la historia.

La voz, desde este punto de vista, será definida en el relato audiovisual como el vínculo que establece una relación entre narrador y destinatario, en este trabajo de investigación no se analizará un relato escrito, sino un relato fílmico, de esta manera la voz no solo puede salir de un personaje, sino también pueden ser la música de un filme.

¹³¹ *Ibid.*, pág. 224.

Antes de hablar de la música, comenzaremos con el sonido. El sonido es un elemento importante, pues sin este, no se transmite el mismo impacto con las imágenes en un filme. Aunque al principio el cine era silente en las proyecciones, el sonido nunca ha estado separado de las imágenes, pues en un principio se necesitó de este para puntualizar el comienzo de una proyección.

Una vez que se procedió a añadir el sonido con la imagen, los primeros cineastas se negaban a incluirlo, poco a poco se dieron cuenta de que era un elemento del cual podrían sacar provecho.

En 1928, algunos cineastas de la Unión Soviética como Serguéi Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov, escribieron *El manifiesto del sonido* como respuesta a la incorporación del sonido en los filmes de Estados Unidos. Describen al sonido como un arma de doble filo si no se usa correctamente.

El sonido, tratado como elemento nuevo del montaje (y como elemento independiente de la imagen visual) introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y resolver los complejos problemas con que nos hemos tropezado hasta ahora, y que nunca hemos llegado a resolver por la imposibilidad en que nos hallábamos de encontrar una solución con la ayuda únicamente de los elementos visuales.¹³²

A pesar de que Genette propone el tiempo, el modo y la voz para analizar los relatos escritos, no tiene en cuenta el elemento del sonido en los relatos cinematográficos. En este trabajo de investigación se analizará uno de los componentes sonoros para narrar en el relato fílmico: la música.

Es importante destacar que de alguna manera la imagen ha sido considerada como elemento dominante en el relato fílmico y a los componentes sonoros se les resta importancia. Miguel Ángel Rodríguez en su texto *La dimensión sonora del*

¹³² G. Sergi, *The Dolby era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2004, págs. 5-10.

lenguaje audiovisual menciona que ha escuchado varias veces decir que es más barato adaptar el sonido a la imagen que hacerlo a la inversa.¹³³

El mundo que nos envuelve siempre ha sido sonoro, de este modo autores como Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía destacan la importancia del sonido y de no imponer la imagen como elemento dominante, explican que la relación del sonido con la imagen no es “de subordinación ni de singularidad, sino de complementariedad, lo que hace posible la creación de un todo unificado”.¹³⁴

El sonido y la imagen son elementos que le da sentido al relato fílmico, sin ambas, el relato tendría un diferente significado e impacto en el receptor. En las palabras de Michel Chion, explica que en un filme “no se «ve» lo mismo cuando se oye; No sé «oye» lo mismo cuando se ve”.¹³⁵

El sonido en general es un elemento importante porque a diferencia de otros elementos como la fotografía o los planos de una película, no puede detenerse para poder ser analizado, Ángel Rodríguez Bravo en su obra titulada *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* expone esta idea, además, junto con la imagen ofrece diferentes expresiones y percepciones de acuerdo con el sonido que se ajuste con la misma.

Antes de explicar las diferentes funciones del sonido en una película, primero se definirá el concepto y los elementos que lo componen.

2.4 El sonido

El sonido fue uno de los elementos que dio paso a la evolución del cine silente al cine sonoro. Como se mencionó en el capítulo anterior, la primera película que se conoce oficialmente por la utilización del sonido fue *El cantor de Jazz (The Jazz singer, 1927)*, en una proyección el 5 de octubre de 1927.

¹³³ Ángel Rodríguez Bravo, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, España, Paidós, Papeles de comunicación 14, 1998, pág. 222.

¹³⁴ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 192.

¹³⁵ Michel Chion, *La audiovisión*, España, Paidós, 1993.

El sonido tiene diferentes significados de acuerdo con la ciencia que se mire, por lo tanto, si el sonido se desea comprender desde la Física se puede definir como “una pequeña alteración de la presión atmosférica producida por la oscilación de partículas, a través de las cuales se transmite longitudinalmente la onda sonora. Este fenómeno puede producir una sensación auditiva.”¹³⁶

Michel Chion define al sonido como una onda que viaja a través del espacio y el tiempo, que llega a los sentidos en los que provoca choques y vibraciones para crear sensaciones auditivas agradables o desagradables.¹³⁷

Para la medicina, el sonido es la sensación que se produce en el oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos que viajan por el conducto auditivo hasta el tímpano,¹³⁸ mientras que, para la lingüística, el sonido es la “significación y valor literal que tienen en sí las palabras”.¹³⁹

Las definiciones anteriores tienen en común conceptos como movimiento, vibración y sensación, hasta ahora con el estudio del sonido en los filmes, el significado tiene una variación, para algunos teóricos del relato audiovisual como Jerónimo Labrada en su libro *El sentido del sonido*, el término “busca a la imagen para complementar y establecer la realidad de lo que se ha imaginado”.¹⁴⁰

El plano sonoro es un elemento importante que permitirá darnos más detalles de una proyección y así poder analizar a profundidad desde la interrelación de la complejidad de sus elementos.

2.4.1 Cualidades del sonido

El sonido se compone de tres atributos fundamentales: *intensidad o nivel, tono y timbre*.

¹³⁶ Ana María Jaramillo Jaramillo, *Acústica: la ciencia del sonido*, Colombia, Instituto Metropolitano, 2007, pág. 19.

¹³⁷ Michel Chion, *El sonido, música, cine, literatura*, España, Paidós, 1999, pág. 89.

¹³⁸ Real Academia de la Lengua Española, “*Sonido*”, en Diccionario de la Real Academia Española, España, [en línea], Disponible en: <<http://www.rae.es/>>. [Fecha de consulta 20 de noviembre del 2018].

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Jerónimo Labrada, *El sentido del sonido: La expresión sonora en el medio audiovisual*, Espala, Alba, 2009, pág. 23.

2.4.2 La intensidad

El primero de ellos es *la intensidad*, se define así a la cantidad de energía acústica que contiene un sonido y se mide en decibelios. Es importante destacar que la intensidad posee un *umbral de audición* y un *umbral de intensidad dolorosa*. El primero de ellos se refiere a la mínima intensidad necesaria para que un sonido sea percibido por el tímpano, su valor se encuentra en 0 decibelios y el segundo se refiere a la intensidad de sonido excesiva que puede ocasionar una sensación de dolor e incluso audio traumas irreversibles. Su valor oscila en 130 decibelios.

Dentro del lenguaje cinematográfico la intensidad está relacionada con la distancia o colocación de la fuente que produce el sonido. Es decir, entre más cerca esté la fuente sonora será más fuerte el sonido y viceversa. En pocas palabras si el sonido es fuerte o suave. Es tal su importancia que en la actualidad las salas de cine buscan remodelar sus espacios para ofrecer una experiencia sonora más cercana a la realidad de la proyección.

2.4.3 El tono

Por otro lado, se encuentran las escalas de frecuencias que oscilan entre 16-20 hertzios hasta los 20 mil hertzios, dentro de estas escalas se encuentran los registros *graves*, *medios* y *agudos*, que son mejor conocidos como *el tono*.

La función del tono es importante porque a través del tono “se puede diferenciar los distintos sonidos de la banda sonora de un filme”.¹⁴¹ Por la cualidad del tono se puede diferenciar la música de los sonidos sonoros ambientales o de la palabra.

2.4.4 El timbre

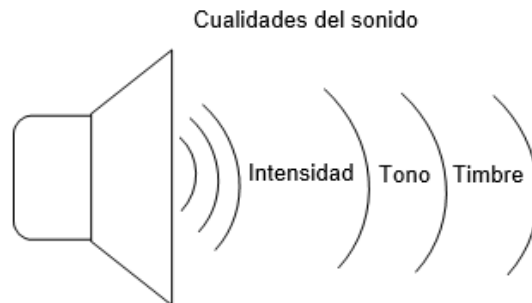
Finalmente, la tercera cualidad del sonido es *el timbre*, este está determinado por “el número e intensidad de los armónicos que acompañan a un sonido fundamental y es peculiar para cada fuente sonora”.¹⁴² No existe sonido puro, siempre va acompañado de armónicos y estos últimos son los que permiten

¹⁴¹ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, op cit., pág. 197.

¹⁴² *Idem*.

diferenciar la textura de los diferentes sonidos emitidos por distintas fuentes sonoras.

Las fuentes sonoras pueden ser desde la voz, una expresión, risas, el sonido de un objeto, el sonido de un instrumento musical, del ambiente, etc. A continuación, se presenta un breve esquema de las cualidades del sonido.



143

2.5 Tipos de sonido en el filme: La banda sonora

Los componentes sonoros en un filme son de tres tipos: voces, ruidos y sonidos musicales. Entre estos, “determinados sonidos proceden del mundo de la historia, mientras que otros proceden del exterior del espacio de los hechos de la historia”.¹⁴⁴ En este apartado utilizaremos las definiciones del italiano Francesco Casetti para definir el sonido *in*, *off* y *over*.

El primer tipo es el sonido *diegético* que corresponde a la “fuente que está presente en el espacio de la peripecia presentada”,¹⁴⁵ es *no diegético* si la fuente de donde procede el sonido no tiene nada que ver con el espacio de la historia.¹⁴⁶

El sonido diegético, el autor lo divide en dos tipos: *onscreen* y *offscreen*. En el primer caso la fuente sonora se encuentra dentro del encuadre y en la segunda se encuentra fuera. Estos también suelen dividirse en interiores o exteriores si la

¹⁴³ Elaboración propia con base en autores.

¹⁴⁴ *Ibid*, pág. 199.

¹⁴⁵ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 2003, pág. 99.

¹⁴⁶ *Idem*.

fuente está en el pensamiento de los personajes o tiene una realidad física objetiva.¹⁴⁷

Casetti explica que los sonidos no diegéticos y el sonido diegético interior se denominan también sonidos *over* debido a que la fuente sonora no proviene del espacio físico de la trama. De esta manera, quedaría explicado por el autor de la siguiente forma:

- *Sonido in* corresponde al sonido diegético exterior dónde la fuente está en cuadro.
- *El sonido off* corresponde al sonido diegético exterior donde la fuente no está cuadrada.
- *El sonido over* corresponde al sonido diegético interior, ya sea *in* u *off*, y el sonido no diegético.

Una vez realizada la explicación y descripción de estos tres tipos de sonido, se describirán los tres elementos sonoros del filme que se enunciaron anteriormente: la voz, el ruido y los sonidos musicales que son los componentes de la banda sonora.

2.5.1 La voz

En la voz se encuentran los diálogos de los personajes. Estos son “los pilares más importantes del guion”¹⁴⁸ pues en ellos se encuentra la línea narrativa de la historia.

Casetti explica que la voz es el código que rige la lengua del hablante en un filme, es decir, se puede conocer si el personaje habla inglés, francés u otro idioma. Dentro de las divisiones para clasificar la voz, al igual que el sonido, se encuentra en primer término, la *voz in* que es aquella que procede el hablante enmarcado, es el personaje que aparece en el plano mostrado y que coincide con las palabras y el movimiento de los labios del personaje encuadrado.

¹⁴⁷ *Ibid*, pág. 100.

¹⁴⁸ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, op cit., pág. 203.

En segundo lugar, se encuentra la *voz off que* es la voz o voces que están fuera del encuadre, “la que proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal”.¹⁴⁹ La voz suele escucharse en primer plano, pero no se encuentra encuadrado el personaje o la fuente sonora a quien se le atribuye la voz.

En tercer lugar, se encuentra la *voz over* que es la voz que procede de una “fuente excluida de manera radical perteneciente a otro orden de la realidad, como es el caso de la voz narradora”.¹⁵⁰ Es decir, es una voz que puede ser introductoria a la historia o la voz de un personaje que aún se desconoce para dar comprensión y avance a la historia.

Cassetti explica que la voz en cualquier caso representa una intervención importante en la historia para que el receptor conozca detalles que no pueden ser solo explicados con las imágenes. De esta forma, la voz puede usarse desde el tono emotivo que exprese un personaje o un motivo referencial.

2.5.2 *El ruido*

En las primeras proyecciones, el cine utilizó la música para “aislar el ruido del proyector, de las toses, los comentarios, cuchicheos”¹⁵¹ del público, el ruido puede definirse como “un sonido no deseado”,¹⁵² se distingue este del sonido por ser una sensación auditiva no agradable al oído humano, sin embargo, con la llegada del cine sonoro, el ruido es un elemento que está acompañado de efectos especiales y ambientales para recrear sensaciones de realismo en una cinta.

Cassetti diferencia la voz de los ruidos, en el primero se encuentra la complejidad de una lengua, mientras que en el segundo remite a un mundo más natural. Así como las clasificaciones anteriormente hechas, se dividirán el ruido en: *in*, *off* y *over*.

¹⁴⁹ *Ibid*, pág. 102.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ Michel Chion, *La música en el cine*, México, Grupo Planeta, 1997, pág. 44.

¹⁵² Ana María Jaramillo Jaramillo, *Acústica: la ciencia del sonido*, *op cit.*, pág. 20.

- En el primer caso, *ruido in* corresponde al ruido que emana de una fuente diegética encuadrada.
- El *ruido off* corresponde al ruido procedente de una fuente diegética no encuadrada.
- El *ruido over* corresponde a los ruidos que sirven para construir efectos que refuercen a la imagen.

El ruido es un ingrediente esencial, es así que algunos de los ruidos utilizados en la cinta son recreados en cabinas o sets especializados para después ser insertados en la cinta para que puedan expresar y transmitir la sensación deseada.

El último componente sonoro del filme es la música, como se dijo anteriormente, se usó para que las personas centrarán su atención en la pantalla, a nivel estructural se utilizó para enfocar y subrayar espacios, así como puntualizar los puntos clave de la producción.

Antes de comenzar con el uso de la música en el cine es importante mencionar cómo es definida y los diversos los elementos que la componen.

2.5.3 La música

La música dentro del lenguaje cinematográfico suele dividirse en dos: La Música *Score* y Música *Soundtrack*.¹⁵³ La primera es también llamada música incidental o música cinematográfica, es la que comprende a aquellas pistas compuestas exclusivamente para la cinta. Este tipo de música se caracteriza por ser de tipo instrumental u orquestal, es creada por uno o varios compositores, atiende al discurso expresivo de la película y está fuera del universo de la historia del filme.

Mientras que la música *Soundtrack*¹⁵⁴ comprende las canciones que son pre-existentes antes de realizar la cinta y es elegida por el personal encargado de revisar y autorizar la música del filme.

¹⁵³ Nicolás Baires, "Soundtracks: Diferencias entre Score y Soundtrack", [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HAOj_AjtoL0>. [Fecha de consulta 15 de marzo del 2019].

¹⁵⁴ *Idem*.

Al ser una característica importante, en el Anexo 1 de esta investigación, se incluye una breve división de las piezas musicales totales de nuestro objeto de estudio: la cinta cinematográfica *Whiplash*, y un breve análisis del uso de *Soundtracks* y *Scores* en el filme.

La música al ser un componente histórico desde la aparición del ser humano tiene una larga historia, es por ello que en este apartado se explica brevemente cómo se define desde diversas disciplinas y los componentes de la misma.

2.6 Definiciones de la música

Existen diferentes definiciones de música creadas a través de la historia por filósofos, compositores, poetas, músicos, etc. La palabra música viene del griego *μουσική*, (*mousiké*), en el sentido general antiguo se puede traducir como el arte de la musa o musas.¹⁵⁵

En la antigua Grecia, las musas eran deidades que inspiraban a las artes, para Homero había solo una musa que inspiraba el canto del poeta, pero para el filósofo y poeta Hesíodo había nueve musas que eran: Clío (Musa de la historia), Euterpe (Musa de la música), Talía (Musa de la comedia), Melpómene (Musa de la tragedia), Terpsícore (Musa de la danza), Erato (Musa de la elegía), Polimnia (Musa de la lírica), Urania (Musa de la astronomía) y Calíope (Música de la retórica y la poesía).¹⁵⁶

La música era considerada como el conjunto de todas las artes relacionadas con el canto. En el sentido especial, la música es “el arte de los sonidos”.¹⁵⁷ Entre algunas definiciones de autores, la más citada es la del filósofo y músico Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), para él la música es “el arte de combinar los sonidos de forma que sea agradable al oído”.¹⁵⁸

En el Diccionario Akal de Estética de Etienne Souriau se proponen dos definiciones, la primera de ellas considera a la música como “el arte de distribuir

¹⁵⁵ Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, España, Ediciones Akal, 1998, pág. 805.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ Guy Maneveau, *Música y educación: 1. Generalidades*, España, Ediciones Rialp, 1992, pág. 21.

en el tiempo las específicas sensaciones auditivas que produce un cuerpo en vibración”.¹⁵⁹ Mientras que la segunda definición define a la música como aquellas frecuencias que el autor o compositor elige para realizar una pieza o material musical.¹⁶⁰

Las disciplinas como la historia, la física, la psicología, y personajes ilustres desde Platón hasta la actualidad, han intentado definir el concepto de música. Juan Arturo Brennan en su libro *Cómo acercarse a la música*, expone varios conceptos de música y concluye lo siguiente:

No es importante saber la definición precisa de música; importa más sentir lo que la música puede hacer (...) en nuestro espíritu, pues lo que se ha dicho a través del tiempo de esta palabra no intenta definir al concepto de música, sino que son apreciaciones (...) sobre el sentido de la música, su significado, y, especialmente, sobre el efecto que la música hace en el hombre.¹⁶¹

Esta última definición es la que se considera en este trabajo como la más completa de las enunciadas anteriormente, este concepto es esencial para comprender su uso y función en una producción cinematográfica. A continuación, se exponen sus componentes.

2.6.1 Componentes de la música

La música posee cinco componentes los cuales son: *el ritmo, la armonía, la melodía, el timbre y el silencio*, que están relacionados directamente con los componentes del sonido que se enunciaron anteriormente.

2.6.2 El ritmo

Este primer elemento es importante porque diversos historiadores exponen que la creación de la música comenzó con la entonación de un ritmo. Es decir, con el

¹⁵⁹ Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética, op cit.*, pág. 805.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ Juan Arturo Brennan, *Cómo acercarse a la música*, México, Plaza y Valdés, 1998, pág. 12.

golpe a un objeto o superficie sólida de forma continua y pausada.¹⁶² De esta manera, el ritmo se puede definir como la organización de las duraciones de los sonidos, ruidos y silencios o como la serie repetida y regular de los tiempos fuertes y débiles dentro de una pieza musical.¹⁶³

2.6.3 La melodía

El compositor y director de orquesta, Aaron Copland en su libro *Cómo escuchar la música* señala que la melodía va asociada a la emoción intelectual. Describe que toda buena melodía en expresión provocará en el oyente una respuesta emocional. Este elemento es definido por Copland como “una sucesión de sonidos unidos entre sí por relaciones o intervalos formando un conjunto coherente”.¹⁶⁴

2.6.4 La armonía

La palabra procede del griego *ἀρμονία* (Harmonia) que significa ajustar. Era usado para referirse al ensamblaje de piezas de madera, pero más tarde tomó un tinte estético. Este elemento es considerado por Copland como uno de los conceptos más originales de la mente humana, explica que su nacimiento data a partir del siglo IX y ha evolucionado en diversas etapas. En la música, se refiere a la “relación entre notas simultáneas, a la sucesión de acordes”¹⁶⁵ y la manera de escribir la notación musical de una pieza en la actualidad.

2.6.5 El timbre

El timbre es considerado por Aaron Copland como el color del sonido, “es la cualidad del sonido producida por un determinado agente sonoro”.¹⁶⁶ El timbre permite identificar la fuente sonora de la que emana el sonido debido a la diferencia de textura, si es la voz de una persona, una máquina, el ambiente, etc.

¹⁶² Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, (2da edición), México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pág. 58.

¹⁶³ Cesar Augusto Murillo Valencia, *Glosario de términos folclóricos y musicales*, Colombia, Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico, 2012, pág. 159.

¹⁶⁴ Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, op cit., pág. 778.

¹⁶⁵ *Ibid*, pág. 127.

¹⁶⁶ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, op cit., pág. 84.

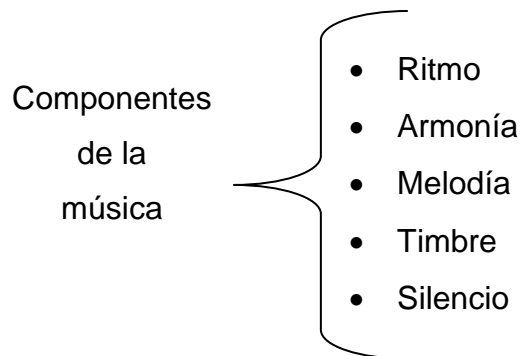
Copland ejemplifica que en el caso de que un filme cuente con su propia música, los compositores eligen el timbre de la música de acuerdo con dos criterios:

1. Los diversos instrumentos y sus diferentes características sonoras.
2. El propósito expresivo del compositor cuando usa algún instrumento o combinación de ellos.

2.6.6 El Silencio

En este apartado es preciso mencionar el silencio como componente de la música, pues gracias a este se logran los anteriores elementos, la ausencia del sonido dota de complejidad a una pieza musical y a una cinta para seguir un determinado ritmo, en el libro *La música en el cine* de Jaume Radigales, explica que en una producción audiovisual el silencio se usa para crear un efecto de lentitud o agilidad y está asociado a la parte de contenidos psicológicos dentro del filme.¹⁶⁷

168



2.7 Funciones de la música en el cine

Dentro de las divisiones utilizadas en el filme, de acuerdo con Francesco Casseti, existe la música *in*, *off* y *over*.

- *Música in*: La fuente sonora de donde viene la música está cuadrada.
- *Música off*: La fuente sonora no está cuadrada y no se sabe de dónde procede.
- *Música over*: La fuente sonora no forma parte del universo de la historia.

¹⁶⁷ Radigales, *La música en el cine*, Barcelona, Universidad Abierta de Cataluña, 2008, pág. 14

¹⁶⁸ Elaboración propia con base en autores.

La música también suele dividirse en interiores o exteriores. En los casos anteriores la fuente sonora es exterior cuando parte del universo general de la historia, pero es interior si la fuente está en el pensamiento de los personajes como un recuerdo o imaginación.¹⁶⁹

Entre estas divisiones, se destaca que la música en el plano *off* es menos frecuente, así como en el caso del ruido y de la palabra. En mucho mayor frecuencia aparece el uso *over* como acompañamiento a la escena, las secuencias, el comienzo, la conclusión de estas, y, por último, el acento de un momento de la trama.

En este trabajo se estudiarán las funciones de la música en los planos *in*, *off* y *over*, de esta manera, se conocerá el uso en el siguiente apartado donde se explicarán las divisiones de la música según Michel Chion y cómo se utiliza en el lenguaje cinematográfico, este autor ofrece una completa metodología sobre cómo analizar este componente.

Michel Chion propone los siguientes tipos de música de acuerdo con su utilización dentro del largometraje:

Utiliza el término *Música de pantalla*, como su mismo nombre lo indica, para referirse a la música que emana de una fuente dentro del lugar y tiempo de la acción. El segundo término es *Música de foso o fondo* y se emplea cuando la música proviene fuera del lugar y del tiempo de la acción, “está presente, definida, en primer plano, (...) reinando sobre los elementos del ruido, sin dejarse tapar por la voz, diálogo o narración”.¹⁷⁰

La primera clasificación se refiere a aquella que emana de una fuente presente, mientras que la segunda no se observa la fuente sonora de donde emana, o también es aquella que el espectador entiende, por eliminación como *Música de fondo* de una orquesta imaginaria o precedente de una música de un artista de

¹⁶⁹Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, op cit., pág. 99.

¹⁷⁰ Michel Chion, *La música en el cine*, op cit., pág. 193.

fondo que a menudo acompaña o comenta la acción y los diálogos, sin formar parte de ellos.¹⁷¹

En tercer lugar, habla de la *Música on the air* que es la que emana de una fuente cualquiera que se oye como “fondo en la atmósfera del lugar en que se desarrolla la acción”.¹⁷² Puede crear sintonía con el espectador y los personajes pues permite escuchar la misma fuente sonora.

Estas definiciones ya se han explicado anteriormente con la propuesta de Francesco Caseti, pero es importante enunciarlas junto con las definiciones de Michel Chion porque se estudiará la música desde la perspectiva de este último autor. La primera (*In*), corresponde a la *Música de pantalla*, la segunda (*Off*), Corresponde a la *Música de fondo*, mientras que la tercera (*over*), corresponde a la *Música on the air*. Dentro de un esquema se muestra de la siguiente manera:

| Divisiones de la música en el filme | | | |
|-------------------------------------|---|---------------------------------|--|
| Francesco Caseti | | Michel Chion | |
| (<i>In</i>) | Sonido diegético interno dónde la fuente está en cuadro. | <i>Música de pantalla (sic)</i> | Es aquella que emana de una fuente dentro del lugar y tiempo de la acción. |
| (<i>Off</i>) | Sonido diegético exterior donde la fuente no está cuadrada o presente. | <i>Música de foso o fondo</i> | Es aquella que se proviene fuera del lugar y del tiempo de la acción. |
| (<i>Over</i>) | Sonido diegético interno, ya <i>in</i> u <i>off</i> , y el sonido no diegético. | <i>Música on the air</i> | Es aquella que emana de una fuente cualquiera que se oye como fondo. |

Para realizar un análisis completo se estudiará la música de cada secuencia junto con las divisiones que propone Michel Chion (*Música de pantalla*, *Música de fondo*

¹⁷¹ *Ibid.*, pág. 193.

¹⁷² *Ibid.*, pág. 194.

y *Música on the air*) para conocer como participan las funciones de la música en cada uno de los apartados.

A partir de la propuesta presentada por Michel Chion en su libro *La música en el cine* y *La Audiovisión*, explica un panorama general sobre cómo la música interviene en el filme y cómo puede tener diversos usos.

Autores como Michel Chi6n, Aaron Copland¹⁷³ Jaume Radigales, Jes6s Garc6a Jim6nez y Gonzalo Mart6n S6nchez han elaborado diversas aportaciones para enlistar lo que sucede con la m6sica en el cine, sin embargo, en la actualidad no existe un modelo general que permita estudiar las funciones de la m6sica en el cine, es por ello que en este trabajo se elaborar6 una metodolog6a para comprender y profundizar el espacio sonoro musical de una cinta.

En el libro de Michel Chion solo se enlistan las distintas funciones que existen, de esta manera se resumir6 lo m6s importante de estas y se clasificar6n las funciones en estructurales y en narrativas.

Antes de comenzar con el autor principal, es preciso explicar el papel de intervenci6n de la m6sica en el filme y las fases por las que pasa para plasmarse en un filme.

En el libro *La m6sica en el cine* del cr6tico Jaume Radigales,¹⁷⁴ explica que la m6sica en una producci6n audiovisual la cual es el resultado de un proceso comunicativo que se compone de varias fases, entre ellas: preproducci6n, producci6n y posproducci6n. En la primera fase se especifican los criterios de conveniencia de la partitura cinematogr6fica, en la segunda ocurre el proceso de elegir las piezas pre-existentes o el inicio de la grabaci6n de estas, mientras que en la 6ltima fase se realiza el montaje, la regulaci6n y ajuste de sonido de la banda

¹⁷³ Uno de los autores que trata las funciones de la m6sica en el cine desde la mirada del compositor es el escritor Aaron Copland en su libro *¿C6mo escuchar la m6sica?*, en donde expone cinco funciones que son las siguientes: 1. Crear una atm6sfera conveniente de tiempo y lugar, 2. Subrayar refinamientos psicol6gicos, 3. Sirve como una especie de fondo neutro, 4. Da sentido de continuidad y 5. Sostiene la estructura.

¹⁷⁴ Este autor explica en su libro que la m6sica no tiene un significado ni expresi6n por s6 misma y que solo adquiere este significado o expresi6n cuando se vincula con la imagen.

sonora para que cada elemento que la compone esté acorde a la banda de imagen.¹⁷⁵

La música es un proceso comunicativo porque combinada con la imagen puede generar un proceso de acción y reacción en el espectador. La música puede modificar el sentido o el significado de la imagen, mientras que la imagen puede también cambiar el significado o sentido expresivo de la música en función de la utilización que se haga de ella.¹⁷⁶

La música al ser un proceso comunicativo que busca narrar de forma única cada secuencia, las funciones de la música se encuentran solo dentro del plano narrativo y no dentro del plano estructural.

2.7.2 Funciones de la música en el plano estructural

En el discurso audiovisual, la imagen, los planos, y la continuidad está unida con la intermitencia de la música, esta se dedica a puntuar, destacar y subrayar aquellos aspectos que el director desee marcar. Las siguientes funciones se enuncian dentro del plano estructural del discurso audiovisual, es decir como elementos que forman parte de la estructura del discurso y no necesariamente forman parte de la narración.

Modulación del espacio: La música acompaña en cada una de las acciones a los personajes de la historia, describe las situaciones internas y externas particulares de cada integrante “la música expresa entonces la emoción de la manifestación de una inteligencia, un alma, una sensibilidad, la ruptura de un bloqueo”.¹⁷⁷

Crescendo musical: Es el elemento sonoro que genera una expectativa de tipo específico y especial. Es un sonido que aumenta su volumen proporcionalmente por algunos segundos.

¹⁷⁵ Jaume Radigales, *La música en el cine*, op cit., pág. 15.

¹⁷⁶ *Idem*.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pág. 225.

Decrescendo: Es el elemento sonoro que disminuye proporcionalmente para al final desaparecer.

Síncresis: Se le conoce como síncresis al término que se compone de dos palabras síntesis y sincronización¹⁷⁸ para expresar que dos fenómenos sensoriales y específicos son percibidos al mismo tiempo y como uno mismo. En el filme, el doblaje de la mayoría de las películas y la sonorización permite que los sonidos que no son similares al original se perciban como uno mismo sin alterar el sentido de imagen y sonido.

Movimiento: En la música se encuentra el ritmo del filme. Es la idea de apoyar para que las imágenes tengan impulso, fluidez y continuidad. Este elemento se ha usado desde la época del cine silente. Kurt London, quien es especialista en la música y el lenguaje cinematográfico, explica que “la razón estética y psicológicamente más esencial para explicar la necesidad de música como acompañamiento del cine mudo, es sin duda alguna el ritmo del filme como arte de movimiento”.¹⁷⁹

Valor añadido: la imagen junto con la música creará un efecto natural, en este caso, si aparece una persona en cuadro y la música es alegre, el personaje se tornará de forma positiva en la historia, y viceversa para así completar su significado. “Es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador”.¹⁸⁰

Las definiciones antes vistas de Michel Chion se consideran dentro del plano estructural del relato y sirven para dar coherencia a lo visual y a lo sonoro a nivel general, es decir son las funciones estructurales generales de la música en la mayoría de las películas.

¹⁷⁸ Gonzalo Martín Sánchez, *La música y la evolución de la narración audiovisual, La narración audiovisual en los videos musicales*, España, Editorial Abecedario, 2010, pág. 74.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pág. 222.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pág. 209.

A continuación, se mencionan las siguientes características que forman parte del discurso audiovisual porque cumplen una función dentro del mismo, a continuación, se exponen las funciones de la música enunciadas en el libro del autor y de las cuales se construirá la unidad de análisis.

2.7.3 Funciones de la música en el plano narrativo

Efecto empático¹⁸¹ (Emocional o expresiva): Se llama así al efecto en el cual la música parece adherirse al sentimiento que provoca la escena. Es la redundancia de la imagen y la música para expresar un mismo sentimiento. Se explica que este efecto solo se puede lograr si “en la escena, un elemento visual o rítmico, atrapa a la música y la retiene”.¹⁸²

Entre las características para estudiar la música en el cine es que la música tiene la ventaja de “ser elemento libre cuya presencia y momentos de intervención no se sujetan a las reglas de la verosimilitud, ni están obligados a ser justificados por un elemento concreto del guion”.¹⁸³

Michel Chion responde a la cuestión de cuál es la utilidad de la música en el cine sonoro, explica que sirve para señalar un componente del filme concreto para dar otro valor y significado a este dentro de un mismo universo de varios significados.

Efecto anempático (Contrapunto): Si en la escena el guion y la imagen no dejan espacio para que la música pueda quedarse el efecto empático se pierde y pasa a dar lugar al efecto anempático, este se describe como aquel que, al proyectarse una escena dura, como un asesinato, un engaño, una tortura, etc., se afirma la indiferencia del acto como si no hubiera pasado.

Efecto parentético: La música en la secuencia de cámara lenta interviene para enmarcar un tiempo que no está vinculado con el ritmo ordinario. De esta manera,

¹⁸¹ En el libro *Música en el cine* de Jaume Radigales, explica que algunas tonalidades se asocian a sentimientos positivos, es decir, las *tonalidades* mayores se asocian a sentimientos positivos, mientras que las tonalidades menores, a sentimientos de tristeza, angustia, soledad. Sin embargo, para los estudiosos de la música, una pieza musical, ya sea que exprese alegría (*Allegro*) o tristeza (*Andante*), pueden contener ambas tonalidades. Jaume Radigales, *La música en el cine*, Barcelona, Universidad Abierta de Cataluña, 2008, pág. 18.

¹⁸² *Ibid.*, pág. 233.

¹⁸³ *Ibid.*, pág. 196.

la música puede crear un fuera de tiempo en el tiempo de la historia, es decir es un paréntesis que desglosa la emoción de un acontecimiento clave y específico de la trama.

Doble anticipación temporal: La música y la imagen pueden crear anticipaciones temporales al mismo tiempo. La música ofrece un juego de ritmo y cambio de volumen para anticipar que algo ocurrirá, al igual la imagen junto con los planos, escenas y secuencias permite preparar y anticipar al espectador sobre algo que pasará.

Leitmotiv: Este concepto añadido por el compositor y teórico alemán Richard Wagner (1813-1883), el autor Michel Chion propone a este elemento como el que “asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante”.¹⁸⁴ El efecto puede especificar y delimitar un objeto, un personaje o un hecho, es la música de una duración corta o larga que aparece en el filme para referirse al elemento central de este.

Simbolización: El autor explica que antes de servir al filme la música simboliza el espacio de la historia en el que está inmerso el filme, el universo que representa la producción.¹⁸⁵

Temporalización: Se le llama así al efecto sonoro fuera de campo que otorga a la imagen un tiempo. El sonido puede darle una duración, un ritmo o una anticipación a la imagen. Por lo tanto, si en la escena aparece una mujer sentada en su cama mientras se escucha la melodía de su banda favorita, el tiempo se representará con la reproducción de la música y el momento de la mujer sentada en su habitación.

Depende de tres factores:

- a) Animación temporal de la imagen, (también es llamada como *Fuerza activa*). La percepción del tiempo de la imagen se hace por el sonido que

¹⁸⁴ Michel Chion, *La música en el cine, op cit.*, pág. 220.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pág. 207.

acompaña a esta, así la imagen se percibe más fina, detallada, inmediata o concreta y de forma inversa se vuelve contraria, vaga, flotante y amplia.

- b) Linealización temporal: impone una idea de sucesión.
- c) Vectorización: dramatización de los planos, orientación hacia el futuro, un objetivo y creación de un sentimiento de inminencia y de expectación.

Entre las características antes mencionadas, Chion aclara que antes de comenzar a estudiar la música es importante no creer en el mito de “tener una relación única y necesaria entre secuencia y su música”.¹⁸⁶ Explica que el solo hecho de asociar una pieza musical a un fragmento del filme puede abrir o cerrar posibilidades de efecto artístico en el filme.

A partir de la música asignada al fragmento del largometraje se crea un efecto dramático, cómico, sorprendente, etc., pero nunca será neutro. Incluso la ausencia de la pieza musical creará un efecto artístico.

A partir de esta última característica la música para Chion puede definirse como “aquello que no es absorbido por el filme, aquello que en su ritmo permanece inabsorbible”,¹⁸⁷ enuncia que puede ser utilizada de diversas maneras, la idea de un catálogo de funciones de la música en el cine es la simple suma de sus múltiples empleos.¹⁸⁸

Además, señala que la música escogida para el filme no se “somete a funciones, asignables y finitas, al igual que no lo hacen el montaje o la interpretación de los actores”.¹⁸⁹ El autor explica que es un abuso hablar de la música como acompañamiento porque forma parte del filme, considera que la música no acompaña al filme, pues esta enfatiza el diálogo, una mirada, la finalidad del montaje, una acción, etc., y no solo la imagen.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 199.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pág. 203.

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

Para el autor la música dentro del arte cinematográfico es aparato de tiempo/ espacio, pues permite relacionar cosas que suceden en distintos escenarios y momentos, que pueden ser del pretérito o futuro.¹⁹⁰

En general, para Michel Chion, el sonido junto con la imagen es una ilusión audiovisual, de esta manera explica que el valor añadido es lo que llamamos al valor expresivo e informativo que enriquece a una imagen. Describe que este fenómeno funciona en el marco de síncresis que es definida como una imagen que se ve y se asocia a lo que se oye.

Michel Chion describe que la función universal de la música en el cine es:

Utilizada como reparación, vínculo, aliño, parche y camuflaje. (...). La música une y separa, puntúa o diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los *raccords* de ruidos o imágenes que no funcionan.¹⁹¹

La música, junto con los demás elementos que componen el discurso audiovisual, ajusta la forma general por el lugar decisivo de su intervención. La música se añade al filme, diremos que lo co-irriga y lo co-estructura. El prefijo *co* es para explicar que la música no solo tiene esta característica, sino que también los demás elementos, mientras que por irrigación se entiende la dinámica, la creación y el mantenimiento de energía que la música da en la cinta que junto con otros elementos expresa su forma final.

Para complementar y conocer sobre las funciones propuestas de otros autores se utilizarán los conceptos de Jesús García Jiménez y de Gonzalo Martín Sánchez para conocer otros enfoques de este tema.

Jesús García Jiménez en su libro *La narrativa audiovisual* (1993) explica nueve funciones de la música en este tipo de discurso. Entre las categorías se ubican los siguientes nueve tipos de funciones:¹⁹²

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Jesús García Jiménez, *La narrativa audiovisual*, España, Editorial Cátedra, pág. 256.

1. *Sintética*. La música es el núcleo de la situación considerada como centro.
2. *Analítica*: Es la que concuerda con la imagen.
3. *Contextual*: Es la música necesaria para crear una atmosfera envolvente específica.
4. *Parafrástica*: Es la música que representa el papel de eco y repetición de los diálogos.
5. *Dramática*: La música está inmersa en el universo de las emociones y define una situación narrativa específica dentro de la cinta.
6. *Poética*: Es la música que constituye a partir de los elementos cinematográficos, contribuye a hacer clara, lógica y verdadera la historia.
7. *Pragmática*: Cubre y disimula huecos que puedan afectar la continuidad narrativa.
8. *Diegética*: Es la música que está comprometida con el discurso narrativo, ejerce su función sobre el tiempo del espacio de la historia.
9. *Mágica*: Transporta a la historia a una nueva dimensión que no han sido formuladas por el discurso verbal o icónico.

De las funciones antes mencionadas, la función pragmática se puede considerar dentro del uso estructural porque cumple una función inclinada para la ilación de la narrativa.

Otro autor que explica sobre las funciones de la música es Gonzalo Martín Sánchez en su texto *La música y la evolución de la narración audiovisual* (2010). Gonzalo Martín analiza y propone un modelo para estudiar los vídeos musicales, es importante rescatar las divisiones que realiza porque trata de explicar como la música enlaza los personajes, tiempo, estructura, así como las formas de la música dentro de los vídeos y sus funciones.

Gonzalo Martín¹⁹³ clasifica las funciones en dos, a la primera división la llama *insertos musicales* que es aquella música que cumple más una función estructural en lugar de formar parte del relato, a continuación, se presentan:

¹⁹³ De este autor se rescató la idea de dividir la función estructural y narrativa aplicada en los conceptos de Michel Chion y Jesús García en las páginas anteriores.

- a) Característica o sintonía: son las *fanfarrias* que se muestran al principio del largometraje para indicarnos la productora o distribuidora.
- b) Introducción o apertura: es el tipo de música que ambientaba las proyecciones en la etapa muda del cine.
- c) Tema musical o función pronominal: sirve para caracterizar o presentar a un personaje o para describir una situación o un estado de ánimo de los personajes.
- d) Golpe musical: señala un momento especial e importante de la película.
- e) Cierre: *bajar el telón*, delimita el marco de la representación.
- f) Función localizadora: hace previsible el discurso, anticipa la acción.

Mientras que las funciones narrativas las numera y las nombra de la siguiente forma:

1. Música Sintética: dice algo diferente de la imagen o diálogo.
1. Música Analítica: busca concordancia con la parte visual del relato.
2. Música Contextual: música que se asocia de determinadas acciones.
3. Música Parafrástica: desempeña el papel de eco y repetición del contenido.
4. Música Dramática: actúa sobre el universo de las emociones, se encuentra cuando se subraya el estado interior de los personajes.
5. Música Poética: es capaz de contar una historia por sí sola o aportar algo esencial a la escena por sí misma.
6. Música Pragmática: es la música que se agrega al terminar el filme y rellena huecos narrativos.

A continuación, se presentará en un cuadro las funciones de la música dentro del discurso audiovisual explicado con información de cada uno de los autores antes mencionados.

| Funciones de la música según los autores¹⁹⁴ | | |
|---|--|--|
| Michel Chion | Jesús García Jiménez | Gonzalo Martín Sánchez |
| <p>Efecto anempático:</p> <p>Al proyectarse una escena dura, como un asesinato, un engaño, una tortura, etc., se afirma la indiferencia del mundo que lo rodea.</p> | <p>Analítica:</p> <p>Es la que concuerda con la imagen.</p> | <p>Analítica:</p> <p>Busca concordancia con la parte visual del relato.</p> |
| <p>Efecto parentético:</p> <p>La música puede crear un fuera de tiempo en el tiempo de la historia, es decir es un paréntesis que desglosa la emoción de un acontecimiento clave y específico de la trama.</p> | <p>Contextual:</p> <p>Es la música necesaria para crear una atmósfera envolvente específica.</p> | <p>Contextual:</p> <p>Música que se asocia a determinadas acciones que depende de la acción que se muestre.</p> |
| <p>Simbolización:</p> <p>El autor explica que antes de servir al filme la música simboliza el espacio de la historia en el que está inmerso el filme.</p> | <p>Dramática:</p> <p>La música está inmersa en el universo de las emociones y define una situación narrativa específica dentro de la cinta.</p> | <p>Dramática:</p> <p>Actúa sobre el universo de las emociones, se encuentra cuando se subraya el estado interior de los personajes.</p> |
| <p>Doble anticipación temporal:</p> <p>La música ofrece un juego de ritmo y cambio de volumen para anticipar que algo ocurrirá.</p> | <p>Parafrástica:</p> <p>Es la música que representa el papel de eco y repetición de los diálogos.</p> | <p>Parafrástica:</p> <p>Desempeña el papel de eco y repetición del contenido.</p> |
| <p>Temporalización:</p> <p>Se le llama así al efecto sonoro fuera de campo que otorga a la imagen un tiempo. El sonido puede darle una duración, un ritmo o una anticipación a la imagen. Depende de tres factores:</p> <p>a) Animación temporal de la</p> | <p>Poética:</p> <p>Es la música que constituye a partir de los elementos cinematográficos contribuye a hacer clara, lógica y verdadera la historia.</p> | <p>Poética:</p> <p>Es capaz de contar una historia por sí sola o aportar algo esencial a la escena por sí misma.</p> |

¹⁹⁴ Elaboración propia con base en autores.

| | | |
|--|--|--|
| <p>imagen: la percepción del tiempo de la imagen se hace por el sonido que acompaña a esta, así la imagen se percibe más fina, detallada, inmediata o concreta y de forma inversa se vuelve contraria, vaga, flotante y amplia.</p> <p>b) Linealización temporal: impone una idea de sucesión.</p> <p>c) Vectorización: dramatización de los planos, orientación hacia el futuro, un objetivo y creación de un sentimiento de inminencia y de expectación.</p> | | |
| <p>Leitmotiv: El efecto puede especificar y delimitar un objeto, un personaje o un hecho, es la música de una duración corta o larga que aparece en el filme para referirse al elemento central de este.</p> | <p>Pragmática: Cubre y disimula huecos que puedan afectar la continuidad narrativa.</p> | <p>Pragmática: Es la música que se agrega al terminar el filme y rellena huecos narrativos.</p> |
| <p>Efecto empático: Se llama así al efecto en el cual la música parece adherirse al sentimiento que provoca la escena.</p> | <p>Sintética: La música es el núcleo de la situación considerada como centro.</p> | <p>Sintética: Dice algo diferente de la imagen o diálogo. Estos dos elementos mezclados conforman el mensaje de la narración.</p> |
| | <p>Diegética: Es la música que está comprometida con el discurso narrativo, ejerce su función sobre el tiempo del espacio de la historia.</p> | |
| | <p>Mágica: Transporta a la historia a una nueva dimensión que no han sido formuladas por el discurso verbal o icónico.</p> | |

Una vez realizado este esquema, se puede observar en la tabla de arriba las funciones propuestas por cada autor: Michel Chion, Jesús García y Martín

Gonzalo. Con este esquema se realizará un nuevo modelo que resuma las tres propuestas de los especialistas, para ello se ordenaran en la siguiente tabla las funciones que son iguales y así eliminar las funciones que se puedan repetir.

| Funciones de la música | | |
|-------------------------------|----------------------|------------------------|
| Michel Chion | Jesús García Jiménez | Gonzalo Martín Sánchez |
| | Analítica | Analítica |
| | Contextual | Contextual |
| | Diegética | |
| | Dramática | Dramática |
| | Mágica | |
| Efecto empático | Parafrástica | Parafrástica |
| Efecto anempático | Poética | Poética |
| | Pragmática | Pragmática |
| | Sintética | Sintética |
| Doble anticipación temporal | | |
| Efecto parentético | | |
| <i>Leitmotiv</i> | | |
| Simbolización | | |
| Temporalización | | 195 |

2.8 Modelos de análisis

De esta manera para analizar la música del filme primero se clasificará la música con la propuesta por Chion: *Música de pantalla*, *Música de fondo* y *Música on the air*, a esta clasificación corresponde al cuadro de la *Figura 1*:

¹⁹⁵ Elaboración propia con base en autores.

| Figura 1. Divisiones de la música en el filme | |
|--|---|
| | Función dominante de la música en las secuencias: |
| <i>Música de pantalla</i> | |
| <i>Música de fondo</i> | |
| <i>Música on the air</i> | 196 |

El segundo paso será conocer la función de la música en cada secuencia, para ello se utilizará el esquema de la página siguiente que contiene las funciones ya seleccionadas:

¹⁹⁶ Elaboración propia con base en autores.

2.8.1 Esquema funciones de la música en el filme

197

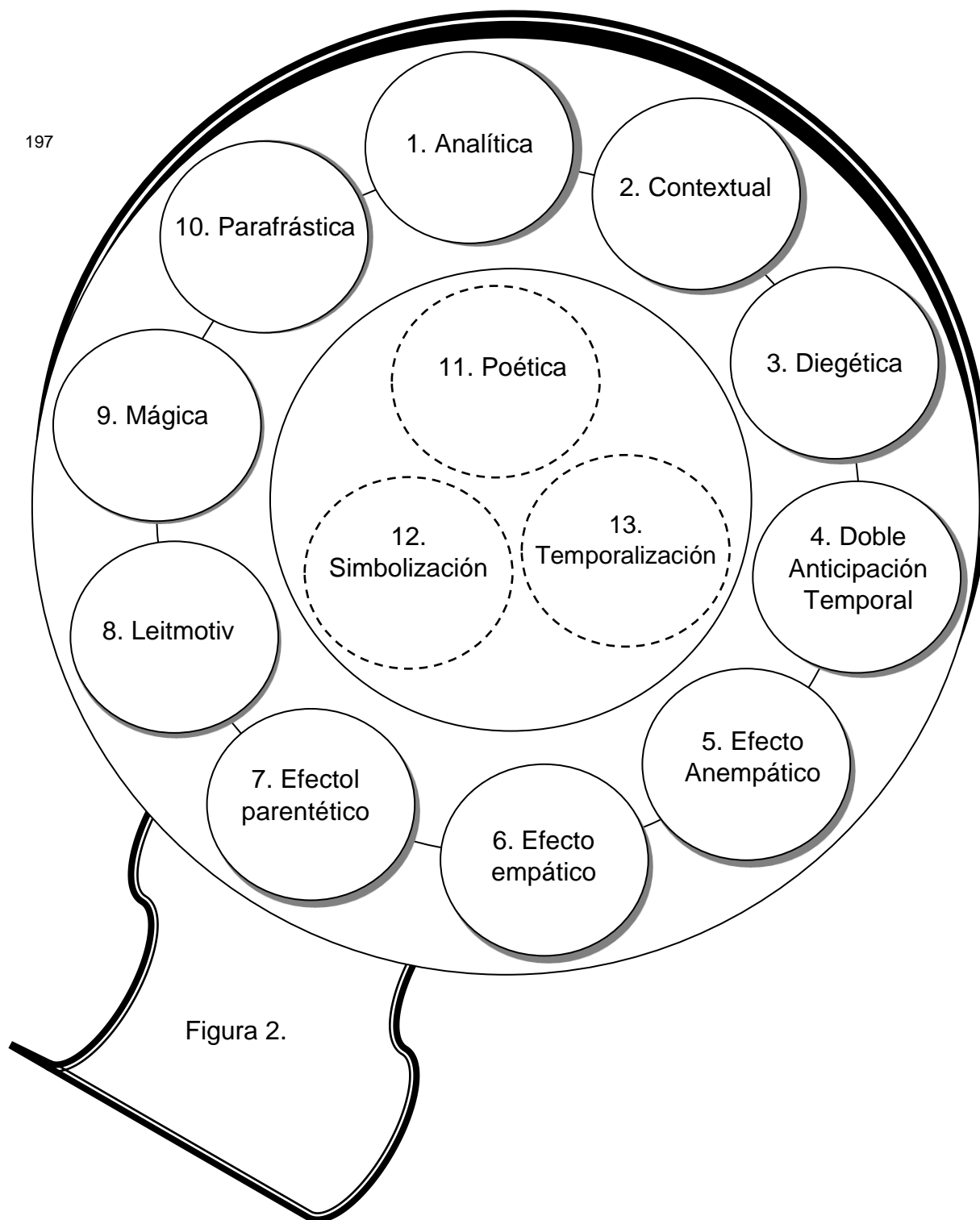


Figura 2.

¹⁹⁷ Elaboración propia con base en autores.

3. Capítulo: Obra cinematográfica

Whiplash

El jazz es como el vino. Cuando es nuevo, es solo para expertos;
pero cuando envejece, todo el mundo lo quiere.
Steve Lacy, (1934-2004)
Saxofonista estadounidense

En este tercer apartado se describe el objeto de estudio: la pieza cinematográfica *Whiplash* (2014). Esta película forma parte del universo del cine independiente, se caracteriza por la utilización de la música y por la temática de la música jazz contemporánea.

A continuación, se exponen los datos del director del filme, información sobre los compositores de la música, así como un resumen general y la división del filme por secuencias para analizar la música en la cinta.

3.1 *Damien Chazelle*

Damien Sayre Chazelle, es director y productor franco-estadounidense, nació en Rhode Island el 19 de enero de 1985, sin embargo, creció en Princeton, Nueva Jersey.

Damien Chazelle, asistió a la escuela *Princeton High School* para convertirse en un talentoso baterista de jazz, al darse cuenta de que sus habilidades en la música no cumplían sus expectativas, decidió estudiar cinematografía en el departamento de Estudios Visuales y Ambientales de la Universidad de Harvard.

En su estancia en Harvard, Chazelle dirigió su primer largometraje titulado *Guy and Madeline on a Park Bench* (2009)¹⁹⁸ como parte de un proyecto de tesis con su compañero Justin Hurwitz. La película recibió varios premios y fue llevada a *Variance Films* para su estreno.

¹⁹⁸ Tiempo de cine, “Un día más de Sol: La la land, de Damien Chazelle”, [en línea], México, tiempodecine.co, 22 de diciembre del 2016. Disponible en: <<https://www.tiempodecine.co/web/la-la-land-de-damien-chazelle/>>. [Fecha de consulta 26 de abril del 2020].

Después de graduarse en 2007, Chazelle trabajó como escritor en *Hollywood*, en donde recibió crédito por su trabajo en las obras cinematográficas de *The last Exorcism Part II*¹⁹⁹ (2013) y *Grand Piano*²⁰⁰ (2013). De esta manera, fue llamado por *J. J. Bad Robot Productions* para reescribir un borrador de *10 Cloverfield Lane*²⁰¹ (2006), sin embargo, Chazelle escogió escribir el guion de *Whiplash*.

En un inicio el guion de la película *Whiplash* fue rechazado por diversos productores, pero en 2012 fue mencionado en una lista donde se enuncian los guiones que no se han producido llamada *Blacklist*. De esta manera fue revisado el guion, y para obtener el presupuesto de la producción, se realizó un cortometraje como prueba y fue presentado en el *Festival de Cine de Sundance* en 2013. Al final, fue aceptada por los productores.²⁰²

Whiplash ganó el Premio de la Audiencia y el Gran Premio del Jurado en el *Festival de Cine de Sundance* en la categoría de largometrajes de drama estadounidenses. Una vez llevada al cine fue ganadora del Oscar en la categoría de Mejor Actor de Reparto, Mejor Montaje y Mejor sonido. Más tarde, *Sony Pictures Worldwide* adquirió los derechos de distribución internacional.

Entre otros proyectos realizados por este cineasta se encuentra la cinta titulada *La la land* (2016) que tuvo gran reconocimiento en los premios Oscar del año 2017, el filme consiguió seis premios y 14 nominaciones obtenidas, algunas de ellas fueron Mejor Canción, Mejor Banda Sonora y Mejor Actriz.

De los dos filmes realizados, *Whiplash* es uno de los largometrajes que ha llamado la atención del público al destacar por la historia y el sonido empleado en la cinta. Se han realizado análisis del filme desde la pedagogía, la psicología y la

¹⁹⁹ Rotten Tomatoes, "The last exorcism part II", en *Rotten Tomatoes*, 31 de marzo del 2020, [en línea]. Disponible en: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_last_exorcism_part_ii_2013>. [Fecha de consulta el 20 de mayo del 2020].

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ *Idem*.

²⁰² Fotogramas, "Sundance 2014: Whiplash, la gran triunfadora", en *fotogramas.es*, 27 de enero del 2014, México, [en línea]. Disponible en: <<https://www.fotogramas.es/festival-de-sundance/a529648/sundance-2014-whiplash-la-gran-triunfadora/>>. [Fecha de consulta 26 de abril del 2020].

sociología. Es por esta razón que en esta investigación se decidió tomar como objeto de estudio desde la comunicación.

3.2 Compositores de la música de Whiplash

3.2.1 Justin Hurwitz

Nació el 22 de enero de 1985 es un compositor y guionista estadounidense conocido por la serie de colaboraciones que ha hecho en las películas de Damien Chazelle.

A partir de su primera partitura escrita para la cinta *La La Land*, ganó el Premio Oscar y Globo de Oro en la categoría de Mejor Banda Sonora y Canción Original en los filmes *La La Land* (2016) y *First Man* (2018). También ha ganado premios por las categorías Mejor música original, Mejor álbum de banda sonora para medio audiovisual y Mejor canción escrita para una película.

Además, fue nominado a la categoría Mejor banda sonora de canciones en la película *Whiplash* (2014) en este filme ganó el Premio Oscar en la categoría *Mejor sonido*. Se ha posicionado como uno de los compositores más populares de cine en la actualidad.

3.2.2. Tim Simonec

Tim Simonec nació en Chicago, desde pequeño mostró grandes habilidades en la música. Actualmente es un famoso director de orquesta de Hollywood. Ha compuesto y reunido sus piezas para 80 largometrajes y 25 series de televisión desde la década de los setenta.²⁰³ Uno de los trabajos que más se han mencionado fue su colaboración de competición de *big band* para la película *Whiplash* (2014).

3.2.3 Secuencias de la película Whiplash

La película trata sobre la vida de Andrew Neiman (Miles Teller), quien es el personaje principal de la historia, es un estudiante de música que hace todo lo

²⁰³ Tim Simonec, "Tim Simonec, Composer-Orchestrator-Conductor-Arranger", [en línea]. Disponible en: <<https://timsimonec.com/>>. [Fecha de consulta 8 de febrero del 2020].

posible por llegar a ser un talentoso baterista de Jazz. Un día después de clases, Andrew Neiman se queda a practicar la batería en la sala del Conservatorio de Música Shaffer, y sin darse cuenta, es visto por el director Terence Fletcher (J.K. Simmons), éste le pide que ejecute algunos ejercicios musicales, pero se retira de la sala inmediatamente al darse cuenta de que el baterista no cumple los requisitos musicales que él espera. A partir de este momento, Andrew Neiman tendrá que esforzarse más para alcanzar su sueño: convertirse en el mejor baterista de Jazz.

Para realizar un mejor estudio de la música en el filme, se realizará una división completa del filme por secuencias, a continuación, se presentan cada una de ellas:

Secuencia cero: Sonido de golpes en un tambor.

[J.K. Simmons, *Snare Liff: I want to be one of the Greats, Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Universal Music Group, Varese Sarabande Records, 2014].

La película comienza con el sonido lento de las baquetas golpeando el tambor de una batería, hasta ser cada vez más fuertes y rápidos.

Primera secuencia: El primer encuentro de Andrew con Fletcher.

Aparece a cuadro Andrew Neiman, estudiante de primer grado practicando su instrumento en una sala del Conservatorio de Música Shaffer. Sin darse cuenta, lo observa el segundo personaje principal de la historia, Terence Fletcher, quien es un famoso director de orquesta del conservatorio que busca músicos para *Studio Band*. Andrew deja de tocar y pide disculpas al ver que el director musical se encuentra frente a él. Terence Fletcher lo mira seriamente, éste último le pregunta por qué dejó de tocar, así que Andrew continúa practicando en el instrumento, en ese instante el director vuelve a interrumpirlo para cuestionar por qué comenzó a tocar sin recibir indicaciones. Andrew lo mira y al tratar de responder, el director le solicita que muestre sus habilidades y ejecute un ejercicio en la batería. Andrew ejecuta el ejercicio, pero Fletcher le solicita que vuelva a realizar la ejecución en doble tiempo cada vez más y más rápido, sin embargo, el director, al observar que

Andrew no toca la batería al tiempo indicado, se retira sin avisar de la sala y cierra la puerta bruscamente. Andrew deja de tocar al escuchar el ruido de la puerta, al instante, se abre de nuevo la puerta mientras, Andrew mira atento, pero Fletcher regresa solo por su saco que olvidó. Andrew se queda solo en la sala silenciosa mirando su batería.

[J.K. Simmons, *What's your Name, Whiplash Soundtrack, (YouTube Music)*, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

El sonido que aparece en la secuencia solo es el de Andrew tocando la batería ensayando algunos ejercicios de tiempo. La melodía insertada lleva por título What's your name.

Segunda secuencia. Andrew se dirige al cine.

Andrew Neiman se retira del Conservatorio de Música Saffer por la noche, después de un largo día de escuela, camina por las calles de Nueva York, lugar donde se sitúa la mejor escuela de música en la que estudia. Andrew Neiman se dirige al cine para encontrarse con su padre quien lo está esperando.

[Justin Hurwitz, *Overture, Whiplash Soundtrack (You Tube Music)*, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014]

La música insertada se titula Overture, es dinámica, mantiene un volumen y sonido regular fuerte y se desvanece hasta la siguiente secuencia.

Tercera secuencia. Andrew se encuentra con su padre en el cine.

Una vez en el cine, como usualmente lo hace, compra un refresco y unas palomitas para disfrutar una película, la asistente le ofrece caramelos, pero Andrew niega la oferta. Después de comprar, se dirige a la sala de cine, no sin antes voltear hacia atrás para volver a ver a la chica que lo atendió y que ha llamado su atención. En la sala de cine lo espera su padre Jim Neiman (Paul Reiser) quien le pregunta sobre cómo estuvo su día. Andrew le cuenta lo que sucedió en la sala del conservatorio con el director Terence Fletcher. Jim le comenta que la música puede no ser su camino, que tiene otras oportunidades y

lo que necesita es más perspectiva. Andrew se disgusta con las respuestas de su padre, de esta manera, interrumpen el diálogo y se quedan en silencio para ver el filme.

[No hay música]

Cuarta secuencia. Andrew se va a su departamento.

Al terminar la película, el baterista se dirige a su departamento número 611 para descansar. [Música *on the air.*]

El sonido que se aprecia en la secuencia proviene del ambiente del lugar donde vive Andrew, el sonido es muy breve.

Quinta secuencia. Las clases de Andrew con la banda Nassau.

Al otro día en el salón de clases, Andrew mira en silencio a sus compañeros. El baterista escucha como algunos compañeros afinan y limpian sus instrumentos. Se detiene a mirar a su compañero de clase, Ryan Connery (Austin Stowell), quien besa a su novia y detiene su atención en cómo él toca el cabello de su compañera. En ese instante observa como un trompetista de la clase llamado Greg saluda a Ryan con alegría, charlan un momento y después se dirige a Andrew para saludarlo, mientras ellos hablan, llega el profesor Kramer (Damon Gupton), este último saluda al grupo dos veces pues encuentra a los músicos distraídos y les da la indicación de comenzar a practicar la melodía Billy Zane. El profesor, al escuchar la desafinación de los instrumentos de viento, mantiene su atención sobre ellos mientras los demás guardan silencio. En el mismo instante, el trompetista Greg le habla a Ryan para que observen con atención como la sombra de Terence Fletcher se acerca a la ventana polarizada de la puerta del salón para escuchar a los estudiantes, pero este se retira al instante. Ryan susurra a Andrew y al trompetista que no será hoy el día en que los elijan y les den una oportunidad.

[Tim Simonec, *First Nassau Band Rehearsal, Whiplash Soundtrack, (YouTube Music)*, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014]

Al inicio se escuchan algunos instrumentos de alumnos ensayando, después se escuchan los músicos de jazz practicando una pieza musical titulada First Nassau Band Rehearsal que es interrumpida por el profesor para verificar la misma pieza con los instrumentos de viento.

Sexta secuencia. Andrew visita el aula donde se encuentra *Studio Band*.

Más tarde, Andrew sale de su clase y se dirige a asomarse al salón donde los integrantes de *Studio Band* ensayan bajo la dirección de Terence Fletcher, la banda practica una pieza llena de ritmo y rapidez. Observa cuidadosamente por una ventanilla de la puerta a los músicos, primero a la batería y luego a los músicos con instrumentos de viento y cuando dirige la mirada al director se sorprende porque es visto por Terence Fletcher desde adentro, el baterista se aparta y se retira rápidamente de la puerta del aula.

[Tim Simonec, Studio Band Eavesdrop, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

La música que se escucha proviene del ensayo de Studio Band con Terence Fletcher, la música se titula Studio Band Eavesdrop, su participación se deja de escuchar al momento de retirarse Andrew del aula y del pasillo donde se encuentra el aula de Fletcher.

Séptima secuencia. Andrew practica con su batería en su departamento.

Andrew vuelve a su departamento para practicar el ejercicio en la batería que Terence Fletcher le pidió que ejecutara el día que lo vio practicar. Intenta realizar el doble tiempo una y otra vez hasta cansarse, se nota el sudor en su rostro y el cansancio en sus manos, decide darse un breve descanso y contempla el póster del famoso baterista de Jazz, Buddy Rich (1917-1987), que tiene colocado en la pared de su habitación, minutos después comienza a escuchar un CD sobre ese baterista para poner especial atención al ritmo. Andrew se queda observando su batería.

[Sonido de batería- *Buddy rich birdland*]

Andrew ensaya con su instrumento, minutos después comienza a escuchar un CD titulado Birdland que reproduce en una grabadora para recodar el estilo de Buddy Rich al tocar la batería.

Octava secuencia. Terence Fletcher visita a la banda Nassau durante su ensayo.

Al otro día en la clase, Andrew practica con su instrumento mientras ensayan una pieza musical, el profesor Kramer dirige a la banda Nassau, mira a Andrew con un gesto de confusión y extrañeza e interrumpe la pieza musical, le llama la atención al baterista pidiendo sea más coordinado en el ritmo y pide al grupo en general ser músicos coordinados. Su compañero Ryan Connery le pregunta sobre qué piezas ha practicado para ayudarlo a perfeccionar su técnica musical. Sorpresivamente se abren las puertas y entra Fletcher, éste le pide al profesor Kramer si puede hacer algunas pruebas de ejecución instrumental a los músicos, el profesor afirma mientras se aparta para darle espacio a Fletcher. El director empieza a realizarles algunas pruebas, comienza con las trompetas, sigue con los trombones, después con los clarinetes, luego con la batería y al final con el bajo. Después de escucharlos, decide llamar al integrante de la batería mientras agradece al profesor el haberle permitido realizar las pruebas. Ryan Connolly, con una sonrisa en el rostro, se dispone a ir, pero señala Terence Fletcher que es a Andrew Neiman al que está llamado. Andrew se dirige lentamente hacia Fletcher, este le pide que llegue puntual al aula B16 a las 6:00 am. El director abandona la sala y continúa la clase. Andrew Neiman regresa a su banquillo y continúa la clase.

[Tim Simonec, *Second Nassau Band Rehearsal*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

[Justin Hurwitz, *Invited*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

La música insertada proviene del ensayo de la Banda Nassau, esta pieza se titula Second Nassau Band Rehearsal, es interrumpida por el profesor para dar indicaciones al baterista que debe mejorar en su ejecución, minutos después sólo se escucha el sonido de cada instrumento para la prueba de Fletcher hacia cada

uno de ellos, comienza la música on the air para al final mezclarse con la música del ensayo al finalizar la secuencia.

Novena secuencia. Andrew invita a salir a Nicole.

Por la tarde, Andrew Neiman lleno de entusiasmo se dirige hacia el cine para hablarle a la joven asistente que ha llamado su atención en el cine. Andrew se detiene en la sección de dulces y saluda a la asistente, ella contesta su saludo y le pregunta qué se le ofrece. Andrew le comenta que no comprará y que son diferentes las intenciones de su visita. La joven lo mira de forma fija y sería mientras Andrew le habla, al terminar éste su invitación, la joven le pide que se retire. El baterista se queda sorprendido y pide disculpas, segundos después la joven se ríe y se disculpa pues acaba de hacerle una broma. Ambos ríen. Andrew le comenta que sería una excelente idea ir a comer pizza, a Nicole le agrada la idea y acepta la invitación. El baterista se retira del cine a casa.

[Dana Williams, *Keep me waiting*, Dan Stringer & Max Drummey, *The Lonely One, Whiplash Soundtrack*, (CD, *You Tube Music*), Estados Unidos, *Dana Williams*, 2013.]

Toda la secuencia permanece en silencio, al final de esta aparece la canción Keep me waiting cuando Andrew se retira del cine, su volumen es suave y su duración muy breve.

Décima secuencia. Primera clase de Andrew en *Studio Band*.

A la mañana siguiente, Andrew despierta, mira su reloj y se da cuenta de que son las 6:03 am, se levanta rápidamente, se prepara para salir, toma sus cosas y sale corriendo de su departamento apresurado, Terence Fletcher lo citó a las 6:00 am en el aula B16. El percusionista llega pronto a la escuela, al entrar al salón se da cuenta de que no hay nadie, mira el aula vacía y sale a revisar los horarios escritos en el muro de la entrada derecha del salón, él observa que las clases comienzan hasta las 9:00 am. Al darse cuenta de que Fletcher le ha indicado otro horario, entra al salón y se sienta a esperar hasta que comienzan a llegar los demás músicos. A los pocos minutos de ser las 9:00 de la mañana, los miembros

de *Studio Band* comienzan a llegar. El baterista principal, Carl Tanner (Nate Lang), con un gesto serio y sin interés, le pregunta si es el nuevo reemplazo, Andrew Neiman responde de forma afirmativa, Carl sin preguntar más le indica que deberá pasar las hojas en el ensayo y debe de afinar la batería en SI bemol.²⁰⁴ Andrew toma asiento rápidamente frente a la batería y pide al pianista si puede tocar un SI bemol, al no lograr afinarla en un intento, pide la nota de nuevo al pianista. Carl se acerca a Andrew y le pide permiso para tomar su lugar. Andrew se sienta en el banquillo a la derecha de Carl Tanner mientras le enuncia lo bella que es la batería, pero el baterista principal se muestra con la misma actitud y sin decir ninguna sola palabra. En ese instante un estudiante grita una señal para que todos los músicos afinen juntos antes de que llegue el director.

Al colocarse las manecillas del reloj a las nueve en punto de la mañana, todo se vuelve silencio, entra Fletcher, deja su carpeta en el atril, se dirige a un perchero del salón de clases, se quita los audífonos, los guarda en su saco, deja éste junto con el sombrero en el perchero. Fletcher se dirige al atril, procede a abrir su carpeta para comenzar la clase, pero primero presenta a los alumnos a Andrew Neiman como nuevo elemento de la banda, después de ello, pide a los músicos que comiencen a tocar la pieza musical *Whiplash*, Andrew observa como los músicos buscan la partitura con ese nombre y todos se colocan en posición esperando la señal de Fletcher para comenzar. La mirada de todos los músicos está en la mano derecha de Fletcher, y al moverse todos comienzan a tocar al unísono. En el ensayo, Fletcher detiene la pieza, el director enuncia que hay un músico desafinado y pide que se identifique la persona; al no identificarse nadie, pide que vuelvan a tocar los músicos y los interrumpe para volver a preguntar. Fletcher pide por secciones a los músicos que toquen, primero los vientos, luego los trombones, éste se da cuenta de que es en esa sección donde escucha la desafinación, de inmediato pregunta al músico Metz (C. J. Vana), si él piensa que desafina y le pide que toque su instrumento, sin embargo, el joven no mira al director a los ojos. El director le cuestiona por qué mira hacia abajo y le pide que levante el rostro mientras vuelve a enunciar la pregunta, Metz responde que él

²⁰⁴ Es la séptima nota musical que se utiliza para afinar uno de los tambores de la batería.

piensa que sí desafina, el director molesto le grita, Metz comienza a llorar y el director le pide al músico que abandone la sala. Una vez que se fue Metz, Fletcher recalca a los alumnos que él no desafinaba, sino que era el músico Erickson, pero que solo por no saber Metz la respuesta de la afinación del instrumento perdió su lugar en la banda. En seguida Terence Fletcher hace un receso de diez minutos y anuncia que después tocará el nuevo suplente la batería.

[*Hank Levy, Whiplash, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.*]

Al inicio de esta secuencia se escucha cómo los músicos afinan sus instrumentos y en la mayoría de este fragmento se presenta una parte de una de las piezas principales de la cinta que se titula Whiplash, esta melodía es interrumpida porque Fletcher encuentra a un músico desafinado.

Décima primera secuencia. Terence Fletcher platica con Andrew durante el receso de la clase.

Durante el receso, Andrew Neiman sentado en el pasillo cerca del salón realiza algunas anotaciones en la partitura de *Whiplash*. Fletcher se acerca a Andrew para saber sobre él, le pregunta sobre su padre y su madre. Fletcher se da cuenta de que no hay músicos en su familia y le comenta que deberá escuchar los grandes músicos como Buddy Rich y Jo Jones. El director le relata la anécdota del famoso músico de jazz, Charlie Parker y le comenta que hay una razón por la que está en la banda, que debe aprovechar la oportunidad y divertirse.

[No hay música]

Décima segunda secuencia. Andrew toca la batería en *Studio Band*.

Después del receso, Andrew entra al salón, toma las baquetas y espera el comienzo de la clase. Fletcher pide a Andrew que interprete la pieza *Whiplash* en la batería de forma lenta, al comenzar la pieza, Terence Fletcher menciona al grupo que están escuchando al mismo Buddy Rich en la batería, sin embargo, segundos después, Terence Fletcher interrumpe a Andrew Neiman y pide que

regrese y toque de nuevo varios compases²⁰⁵ atrás una y otra vez. Fletcher se enfada y sin pensarlo termina arrojándole una silla. Los músicos se sorprenden y dejan de tocar mientras miran al baterista y al director. Fletcher le pregunta a Andrew por qué le ha arrojado una silla y Andrew le contesta que desconoce la razón. El director le pide que cuente los compases del número uno al cuatro mientras lo golpea en la cara, le pregunta si los golpes los dio rápido o lento. Andrew confundido le dice que aún no sabe la respuesta, Fletcher lo comienza a golpear de nuevo y le enuncia la misma pregunta, Andrew le contesta que se estaba adelantando. Fletcher le grita que debe seguir el compás que él le está indicando. El director le pregunta si está molesto con lo sucedido y le solicita que grite la respuesta si en verdad le importa la música, Andrew grita fuertemente que se siente molesto. El percusionista comienza a llorar, Fletcher se enfada y le recalca que debe comenzar a esforzarse más para seguir en *Studio Band*. El ensayo continúa con el baterista principal de la banda, Carl Tanner.

[*Hank Levy, Whiplash, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.*]

La música durante esta secuencia proviene del ensayo de Andrew al tocar un fragmento de la pieza principal titulada Whiplash, Fletcher le indica volver varios compases hacia atrás porque no consigue tocar la pieza como el director le indica, al final Fletcher termina por detener el ejercicio al arrojarle una silla al protagonista.

Décima tercera secuencia. Andrew practica con la batería para volverse el mejor.

Después del ensayo, Andrew sale del conservatorio apresurado a casa. Ya en su departamento, se sienta sobre su cama y observa algunos posters de música en su pared y pone especial atención a uno que tiene la leyenda escrita "*if you don't have ability you wind up playing in a rock band*" ("Si no tienes habilidad, terminas tocando en una banda de rock"), segundos después recibe la llamada de su padre, pero no le contesta. Andrew se queda en silencio, decidido, saca una copia de la

²⁰⁵ Línea vertical que divide las notas en una partitura musical que sirve para estructurar la métrica en una melodía.

pieza musical *Whiplash* y empieza a practicar una y otra vez, comienza a escuchar más tranquilo los discos de Buddy Rich, a levantarse más temprano, a cambiar su rutina para poder practicar más tiempo para entrenar con la batería una y otra vez hasta quedar cansado y lastimarse los dedos.

[Justin Hurwitz, Call From Dad, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

[Justin Hurwitz, Practicing, Whiplash, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Al llegar Andrew a su casa recibe una llamada de su padre, una melodía suave y breve, titulada Practicing, anuncia esta llamada y es interrumpida al instante por otra melodía más fuerte y dinámica que es combinada con el sonido de la batería durante sus días de ensayo. La música finaliza con el golpe de las baquetas a uno de los tambores.

Décima cuarta secuencia. Andrew asiste a la cita con Nicole.

Al otro día, asiste a la cita con Nicole, Andrew la lleva a un restaurante a comer pizza como habían quedado, Andrew le pregunta sobre sus intereses en sus estudios actualmente, Nicole responde que estudia en la escuela Fordham, pero aún no sabe qué carrera elegir, Nicole replica la misma pregunta a Andrew, este le responde que estudia en el Conservatorio Shaffer, la cual es la mejor escuela de música y por esa razón decidió estudiar ahí. Se quedan en silencio, Nicole le comenta que su escuela no le gusta, pues ella es de Arizona y siente que sus demás compañeros lo notan, Andrew responde que él siente lo mismo y piensa que a muchos de sus compañeros no les cae bien, pero no le importa. Nicole le comparte que extraña a su familia y le enoja que las personas finjan que no es así. Andrew Neiman le comenta que él aún asiste al cine con su padre y ríen juntos. Nicole lo mira contenta fijamente.

[Justin Hurwitz, When I Wake, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

La música que está insertada en la secuencia se titula When I Wake, proviene del restaurante de la cita, nunca se observa si se reproduce desde un celular, una grabadora, o una computadora, etc., el tema es claro, suave y su duración se mantiene en toda la secuencia a un volumen regular para que se aprecie el diálogo de los personajes.

Décima quinta secuencia. Andrew se presenta en el Centro Lincoln con *Studio Band*.

Andrew Neiman asiste a la presentación de la banda en la Competición de Jazz *Overbrook* donde el Centro Lincoln busca los mejores talentos. En ese evento los músicos no deben tener ningún error por el bien de sus carreras artísticas. Andrew observa de lejos como charla Fletcher con un conocido y su pequeña hija, el director le pregunta a su amigo si su hija sigue practicando con el piano, y le pregunta a la niña dulcemente si sería su pianista cuando sea grande, la niña le responde con gentileza que sí y pactan la promesa al chocar sus palmas derechas. Fletcher se despide y se dirige al camerino donde está *Studio Band*, entra y llama al grupo de forma grosera para decirles las indicaciones del concierto. El director recalca que no deben perder sus carpetas de partituras porque contienen las piezas que se tocarán en el escenario. Fletcher al percatarse de que ha dado las indicaciones del concierto y el músico Mini-me no estaba presente, le dice a este que se retire del lugar. Fletcher da indicación a los músicos de subir al escenario, mientras se pone su saco, le reitera al músico Mini-me que se vaya.

Una vez en el escenario, Carl Tanner apresura a Andrew para que coloque las partituras en el atril. El director sale al escenario y comienza la pieza. Todos los músicos concentrados tocan sus líneas.

[Tim Simonec, *Too Hip To Retire, Whiplash (You Tube Music)*, Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.]

Al inicio de la secuencia se escuchan de nuevo el sonido de los músicos afinando sus instrumentos y se detiene cuando Fletcher comienza a dar indicaciones a los

estudiantes. Al iniciar la presentación de Studio Band, se aprecia la composición titulada Too Hip to Retire, la cual suena fuerte y clara hasta el final del fragmento.

Décima sexta secuencia. Andrew pierde la carpeta de Carl Tanner.

Después del primer tiempo, Carl Tanner, el baterista principal, le encarga la carpeta con las partituras a Andrew Neiman, este toma la carpeta y se dispone a ir por algo de beber a una máquina de refrescos. Deja un instante la carpeta en una banca a unos escasos centímetros de la máquina, se dirige a la esquina de un pasillo para descansar recargado en la pared y disfrutar de su bebida, en ese instante aparece Carl pidiendo la carpeta, Andrew voltea y se da cuenta de que ya no está la carpeta en la banca. Carl le pregunta si es una broma y le grita que encuentre la carpeta. Carl junto con Andrew buscan a Fletcher para comentarle que tienen un problema, Tanner menciona a Terence Fletcher que Andrew perdió la carpeta, el director le llama la atención a Carl por haberle dado la carpeta al suplente y le pide que toque la pieza sin partituras, Tanner responde que no puede porque padece de una enfermedad que no le permite memorizar, Fletcher se molesta aún más, rápidamente Andrew responde que puede tocar la pieza porque la ha practicado y memorizado. Fletcher le comenta que espera que toque bien la batería porque no quiere perder en la competencia. Después de la charla, grita a toda la banda que suba al escenario.

[No hay música]

Décima séptima secuencia. Andrew ejecuta la pieza “*Whiplash*” en el escenario.

Una vez en el escenario, Andrew se sienta en el lugar principal, Fletcher toma posición detrás del atril y mira al baterista mientras da la señal de inicio. Andrew con precisión y concentración comienza la ejecución. Al finalizar el evento la banda universitaria del conservatorio gana el primer lugar de la competencia.

[Hank Levy, *Whiplash*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

La composición musical en esta secuencia se titula Whiplash, Andrew se encuentra tocando la batería con Studio Band, el tema no se insertó de forma

completa, sino hasta la mitad, y poco a poco se desvanece para presentar el premio al Conservatorio Shaffer.

Décima octava secuencia. Andrew logra ser el baterista principal de *Studio Band*.

Al otro día en el aula B16, uno de los músicos le menciona a Andrew que nunca vaya a tocar su carpeta, así mismo, Carl Tanner, quien está sentado afinando la batería le pide que no toque el instrumento, en ese momento entra Fletcher y le dice a Tanner que en la sesión no ensayarán los reemplazos, solo titulares, los demás músicos observan desconcertados, Andrew observa confundido y se pone de pie con sus baquetas en sus manos, mientras Tanner sigue sentado. Fletcher le puntualiza que se levante para ceder el lugar a Andrew y que debe dar vuelta a las hojas de la partitura.

[No hay música]

Décima novena secuencia. Andrew recibe mensaje de Nicole.

Andrew está en un autobús, se dirige a una reunión con su familia, el baterista está observando un vídeo de Buddy Rich en concierto, el músico que más admira tocando la batería, después de unos segundos recibe un mensaje de Nicole quien pregunta cuando lo verá.

[Justin Hurwitz, Call from Dad, *Whiplash Soundtrack*, (*You Tube Music*), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Se inserta el tema Call From Dad, la misma breve y suave melodía que anuncia en la décima tercera secuencia la llamada de su padre, se repite cuando Andrew recibe un mensaje de Nicole.

Vigésima secuencia. El baterista discute con su familia.

El baterista en casa de su padre platica con él y este a su vez le pregunta sobre la herida de su mano y sobre la escuela. Una vez en la mesa con todos los invitados, platican sobre sus avances en la escuela; la familia comienza a hablar sobre los logros de algunos familiares presentes en la mesa con la misma edad que Andrew y comienza una discusión sobre la importancia de los amigos y el éxito. Andrew

comienza a responder de forma agresiva y alterando a los demás familiares, pues considera que los logros de los demás son igual de importantes que el suyo, Andrew siente que su familia no comprende el trabajo que le ha costado llegar a ser titular de *Studio Band*, el baterista se levanta de la mesa con su plato de comida y se retira. [No hay música]

Vigésima primera secuencia. Fletcher cede como baterista principal a Ryan Connolly.

En otra sesión en el conservatorio al final de un ensayo de *Studio Band*, Terence Fletcher llama a Andrew a quedarse unos minutos, el percusionista se dirige hacia el escritorio del director. Fletcher le presenta la nueva partitura y le comenta algunos señalamientos del tempo,²⁰⁶ Andrew se da cuenta de que es un reto y Fletcher le menciona que por esa razón está en *Studio Band*, mientras le comenta sobre la partitura le da la noticia de que le dará una oportunidad en la banda a otra persona que encontró ensayando su ritmo acelerado. En ese momento toca la puerta su compañero Ryan Connolly y pregunta si no ha llegado tarde, el director responde que no, Ryan saluda a Andrew con familiaridad pues se conocen de la Orquesta Nassau, Andrew no muestra el mismo gesto al verlo. El director les anuncia que se acerca una temporada importante y que les dará una oportunidad a ambos. Fletcher realiza una prueba musical a cada uno, comienza con Andrew y lo interrumpe con un gesto con la mano y le dice que no es su tempo, le anuncia a Connolly que ahora es su turno, pero Andrew le comenta que puede tocar la pieza nuevamente, aun así, el director niega la segunda oportunidad porque quiere escuchar a Ryan. Éste último pide las baquetas a Andrew para tocar y éste se las da disgustado. Una vez que Ryan toma asiento para la prueba, comienza a tocar y a los pocos segundos lo interrumpe Fletcher pues queda más satisfecho con el ritmo y le anuncia a Ryan que será el baterista principal, Ryan se alegra de la noticia, Andrew se molesta y le comenta al director que es un trabajo pésimo la ejecución de su compañero. Fletcher mira disgustado a Andrew mientras recibe una repentina llamada a su celular. Ryan le devuelve sus baquetas, Andrew sigue

²⁰⁶ Velocidad a la que se ejecuta una pieza musical.

al director hasta la sala de profesores enojado de la oportunidad que acaba de dar a su compañero, pero el ánimo del director ha cambiado por la llamada recibida y repite a Andrew que no quiere discutir por el momento, Andrew insiste y termina Fletcher gritándole que, si quiere la pieza, debe ganársela. Andrew toma sus baquetas, sus cosas y se retira molesto del aula.

[Tim Simonec, *Studio Band Rehearsal After Breakup*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

[Justin Hurwitz, *Ryan / Breakup*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Los temas en esta secuencia comienzan con el final de una pieza musical que ensaya Andrew en Studio Band titulada Studio Band Rehearsal After Breakup, después se presenta la ejecución en la batería de Andrew y Ryan, al final de esta secuencia, la melodía Breakup marca la salida del protagonista del Conservatorio y continúa de forma leve al inicio de la siguiente secuencia.

Vigésima segunda secuencia. El baterista termina su relación con Nicole.

Por la tarde al reunirse con su novia Nicole, Andrew le comenta que no deben verse. Andrew le cuenta cómo él imagina cómo sería su relación con ella, la música, la escuela, los ensayos y decide terminarla. Nicole le pregunta a Andrew que, si él de verdad piensa que ella sería un obstáculo, el baterista responde afirmativamente y Nicole se enfada, ella reitera su decisión de no verse y sale del restaurante rápidamente.

[No hay música]

Vigésima tercera secuencia. El músico practica para lograr ser el mejor baterista.

Andrew regresa a casa, vierte hielo con agua en una jarra y continúa practicando con la batería, al desesperarse por no conseguir el doble tiempo rompe parte del instrumento. Continúa ensayando hasta lastimar aún más sus dedos, corre un flujo de sangre sobre sus pulgares, se ayuda a resistir practicando sumergiendo su mano lastimada en agua helada.

[Justin Hurwitz, *Ryan / Breakup, Whiplash Sountrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

En la secuencia se combina la práctica en la batería de Andrew con el tema Breakup, que fue el mismo tema que marcó el quiebre de la relación del protagonista con Fletcher al ceder la batería principal a Ryan. La pieza termina al finalizar la secuencia.

Vigésima cuarta secuencia. Fletcher anuncia la muerte de Sean Casey en el ensayo de *Studio Band*.

En la siguiente sesión de la clase de música, Fletcher presenta a Ryan Connery frente al grupo, sin embargo no tiene el mismo ánimo autoritario y serio de siempre, en lugar de comenzar a practicar les pide a los músicos que descansen y bajen sus instrumentos, el director coloca un disco en un reproductor, se alcanza a observar en el CD un autógrafo de dedicación para Fletcher de Sean Casey y mientras se reproduce la música, el director les platica que encontró a un músico de segundo semestre practicando sus escalas seis años atrás, diversos maestros le decían que la música no era lo suyo, pero él había visto un talento importante en la música y lo llevo a *Studio Band*, con el tiempo se hizo más talentoso hasta llegar a ser tercera trompeta del Conservatorio Lincoln, un año después, primera trompeta. El director platica al grupo que por la mañana recibió el aviso de la muerte de Sean Casey en un accidente automovilístico. Fletcher les comparte que fue un gran músico para él y pensó que debía saberlo todo el grupo. Fletcher se limpia las lágrimas y continúa con el ensayo, les indica a los alumnos que comiencen con el compás 105 de la pieza musical *Caravan*. Ryan comienza a tocar la pieza, pero Fletcher lo interrumpe pues decide probar a Andrew en esa pieza, el director vuelve a interrumpir a este último, ahora escoge a Carl Tanner para tocar la pieza, pero una vez más interrumpe la ejecución. Terence Fletcher se da cuenta de que ninguno de los tres bateristas puede tocar un ritmo acelerado en la pieza musical *Caravan*, Fletcher le solicita a Ryan Connolly ejecutar de nuevo la pieza y repite que se pasarán toda la tarde si nadie consigue tocar la pieza a tiempo. En ese momento pide a los demás músicos que se tomen algunos minutos

para realizar alguna actividad que necesiten. Después de varias horas Andrew, Carl y Ryan agotados siguen intentando tocar el tempo hasta que Andrew Neiman consigue tocar rápido sin parar siguiendo las indicaciones de su director. Al final, lleno de cansancio, con los dedos sangrando y sin poder moverse más, Fletcher le dice que se ha ganado su lugar como baterista principal de *Studio Band* y pide a los reemplazos limpiar la sangre de la batería. El director se dirige a abrir la puerta a los músicos y para continuar con el ensayo.

[Justin Hurwitz, *Casey's Song*, *Whiplash Soundtrack*, (*You Tube Music*), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

[John Wasson, *Caravan*, *Whiplash Soundtrack*, (*You Tube Music*), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

[Justin Hurwitz, *Drum Battle*, *Whiplash Soundtrack*, (*You Tube Music*), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

En esta secuencia hay más de una composición musical insertada, primero se escucha el sonido de fondo de los instrumentos afinarse, minutos después una de las canciones interpretadas por Sean Casey en un CD que el director musical reproduce en una grabadora, además se presenta una breve parte de la segunda pieza principal de la cinta titulada Caravan, y una guerra de percusiones entre Ryan, Tanner y Neiman, esta último tema se combina con la música on the air titulada Drum Battle y termina al ganarse Andrew la percusión principal en Studio Band.

Vigésima quinta secuencia. El baterista termina su ensayo por la noche.

Al salir del ensayo por la madrugada, Terence Fletcher enuncia al grupo las indicaciones para llegar y estar puntual al concurso que tendrán al día siguiente. Los músicos, cansados por el ensayo, se marchan.

[No hay música]

Vigésima sexta secuencia. Andrew busca como llegar el Concurso Dunellen.

Al otro día, Andrew se encuentra en el autobús para dirigirse al Concurso Dunellen, pero en el transcurso una llanta del transporte se poncha, de esta manera baja rápidamente y pregunta a una mujer donde puede tomar un taxi, como última opción decide alquilar un auto para llegar al lugar de la competencia. Al llegar a la tienda de alquiler, toca la puerta de cristal desesperadamente, realiza una sombra con sus manos para poder ver el interior del lugar y verificar si aún hay alguien. Al abrirse la puerta, apresura a los asistentes, llena un formato de registro en la recepción, lo firma, se dispone a irse, y olvida las baquetas en una silla en la recepción. Andrew sube al auto y apresurado maneja para intentar llegar a la presentación.

[Justin Hurwitz, *Accident, Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

La secuencia comienza con la pieza titulada Accident, la pieza se caracteriza por ser una melodía donde se resalta la batería, el volumen de esta pieza es claro, rápido y suave, mientras avanza la secuencia va aumentando su volumen.

Vigésima séptima secuencia. El baterista pierde sus baquetas.

Andrew Neiman llega al lugar del evento tarde, pero Fletcher no lo deja tocar si no es con sus baquetas en el escenario y le anuncia que ha perdido su lugar. Andrew discute con el director, Fletcher lo amenaza y le dice que, si no llega a tiempo y con sus propias baquetas, será expulsado de *Studio Band*, además le propone que acepte su lugar de suplente y, a cambio, deje tocar a otro músico la batería. Andrew no está de acuerdo con la propuesta y, a unos minutos de comenzar el evento Andrew regresa al alquiler de autos para recuperar sus baquetas.

[No hay música]

Vigésima octava secuencia. El músico sufre un accidente.

Andrew Neiman regresa a la estación de préstamo de taxis, toma sus baquetas y sube de nuevo al vehículo, durante el transcurso hacia el evento, recibe la llamada

de Ryan para decirle que la banda está en el escenario, sin embargo, Andrew al ir tan acelerado y al teléfono, solo le grita violentamente que pronto llegará, al no prestar atención al camino sufre un accidente, el auto queda boca abajo, él aún consciente, sale cuidadosamente del auto. Una persona trata de ayudar al baterista y le pide que no debe moverse y acercarse al auto, Andrew no le presta atención y le dice que se encuentra bien mientras trata de sacar sus baquetas del auto. El sujeto que lo trata de ayudar le recomienda no moverse y esperar a que lo atiendan, pero el baterista no lo escucha y corre lastimado hasta el lugar del evento.

[Justin Hurwitz, Accident, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

La melodía es Accident, es la misma que se inserta en la Vigésima sexta secuencia. Andrew llega al Concurso Dunellen y se introduce un breve silencio cuando dialoga con Fletcher, este silencio termina cuando el protagonista decide volver a buscar sus baquetas a la oficina de renta de autos. La melodía aumenta su volumen y se detiene cuando Andrew choca contra un tráiler.

Vigésima novena secuencia. Andrew Neiman golpea e insulta a su director.

En el escenario sube con su cuerpo lastimado, sus compañeros le preguntan lo que ha sucedido, pero él no les explica. Fletcher lo mira y le permite tomar su lugar en la batería. Al instante Andrew intenta tocar, pero nada sale como él espera, no puede terminar la pieza musical porque el dolor físico causado por el accidente le impide ejecutar bien el instrumento. Se le cae la baqueta de la mano izquierda, Fletcher se acerca y pregunta qué ocurre, Andrew intenta retomar, pero vuelve a dejar caer la baqueta de la mano izquierda. Andrew desesperado mira su batería y poco a poco deja de tocarla, Terence Fletcher detiene la pieza musical se acerca seriamente a Andrew y le dice que se acabó. El director se disculpa con el auditorio, Andrew se abalanza sobre él para golpearlo mientras le repite que lo odia. Dos suplentes e integrantes de seguridad lo apartan del director y lo sacan del escenario mientras Andrew sigue repitiendo que odia al director.

[John Wasson, *Caravan, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)*, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Se inserta por segunda vez la melodía titulada Accident y termina cuando Andrew consigue llegar al escenario para presentarse, en ese instante comienza a tocar la pieza Caravan, sin embargo, debido al dolor causado por el accidente, no logra terminar la pieza.

Trigésima secuencia: El baterista demanda al director de *Studio Band*.

Días después Andrew, junto con su padre se reúnen con la abogada Rachel. Andrew pregunta a su padre desde cuando habla con esa persona, Rachel le comenta que su padre la contacto esa misma semana. La mujer le comenta si sabía del caso de Sean Casey, Rachel le comenta que el músico se ahorcó en su departamento debido a la ansiedad y depresión que comenzó cuando era alumno de Fletcher. Rachel le comenta que la familia del trompetista no demandara al director, pero lo que desean es que no le ocurra a otro alumno la misma situación.

Andrew le pregunta a su padre porque le pide demandar a Fletcher, mientras que este le responde que no le gustaría que quede impune lo que le causó. Rachel le pregunta si la conducta del director es violenta y extrema, la abogada le enuncia que la demanda no será una audiencia pública y nadie sabrá quién lo demandó. Andrew se decide y procede al trámite preguntando a la abogada lo que debe decir.

Una vez en su departamento con la hoja de demanda firmada, Andrew Neiman revisa un video en su computadora de él tocando la batería, un vídeo que alguna vez le tomó su padre cuando era niño, desmontó y guardó su batería, tiró los posters y fotografías de músicos que él admiraba.

[Justin Hurwitz, *Hug from Dad, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)*, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

La secuencia comienza en silencio, Andrew debe decidir si proceder a demandar a Fletcher o dejar de lado el asunto, en medio de sus recuerdos, comienza la melodía titulada Hug from Dad y decide al final demandar al director.

Trigésima primera secuencia. El baterista se ha alejado de la música.

Una vez que llegó el verano, Andrew consiguió trabajo en una tienda como vendedor de comida, salió temprano y al finalizar su jornada se dirige a su departamento.

[No hay música].

Trigésima segunda secuencia. Andrew ya no toca la batería.

El exbaterista se encuentra con su padre viendo una película, este último tiene en sus manos un tazón de palomitas. Minutos después de una tarde de cine, Jim se retira. Andrew Neiman se despide y cierra la puerta. Revisa en ese momento su teléfono y se queda observando el número de Nicole.

[No hay música]

Trigésima tercera secuencia. El baterista se encuentra con Terence Fletcher.

Una noche mientras camina por las calles de Nueva York, se da cuenta de que en un club de Jazz estará como invitado especial Terence Fletcher, lleno de curiosidad decide pasar al club, al entrar mira que quien toca en el piano es el exdirector del Conservatorio de Música Shaffer, se queda parado cerca de la entrada y decide escuchar la pieza. Por otro lado, Fletcher se observa tranquilo y disfrutando del sonido del piano, al terminar la pieza el público aplaude, mientras con un gesto con la cabeza Fletcher agradece sus aplausos, este último al recorrer al público con la mirada, encuentra a Andrew en el lugar, el exbaterista intenta irse del club, pero el exdirector lo alcanza y termina por dirigirse hacia él para hablarle, Andrew en la salida del club lo saluda. Andrew decide acceder a la plática con Fletcher, este le platica que ya no está en el conservatorio Shaffer, Andrew sin dudarlo pregunta si él había renunciado, el exdirector le comenta que la familia de Sean Casey logró que una persona de la generación del músico hablara en su contra. Él afirmó que es difícil que alguien elogie su persona. Fletcher respondió que parecía un chiste, pero que sabía que había hecho enemigos. El exdirector le platicó que aún no ha dejado la música y que inaugurara en dos semanas el Festival J. V. C. con una orquesta. Fletcher replicó

que seguramente nadie había entendido lo que el intentaba lograr en Shaffer, él no estaba ahí para dirigir, que cualquier persona puede dirigir, pero que él con sus aptitudes y actitudes empujaría a las personas más allá de lo esperado, de lo contrario ya no habría excelentes músicos de Jazz como Louis Armstrong o Charlie Parker. El exdirector le pregunta a Andrew si le había contado la historia de Charlie Parker y Jo Jones, el exbaterista replicó con una afirmación. Fletcher comienza a contar la historia de Charlie Parker y como después de un error con Jo Jones se burlan de él. Charlie Parker decide practicar todos los días con el objetivo en mente de que nadie se vuelva a burlar de él y después de un tiempo logra tocar el mejor solo de saxofón que el mundo haya oído. Terence Fletcher le comenta a Andrew que no hay dos palabras más dañinas en el idioma que “Buen trabajo”, Andrew le pregunta si no hay un límite para eso, si en lugar de motivar, desmotiva a que aparezca el siguiente Charlie Parker, Fletcher le responde que el siguiente Charlie Parker jamás se desalentaría, pero en instantes le confiesa que en realidad nunca ha tenido un Charlie Parker, pero que hizo todo lo que pudo y que jamás pedirá disculpas por como trató a sus estudiantes.

[Justin Hurwitz, *Fletchers Song In Club*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

[Stan Getz, *Intoit*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Broadcast Music Inc, 2015.]

[Justin Hurwitz, *No Two Words*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

En esta secuencia se insertan tres temas musicales, la primera es la melodía titulada Fletchers Song In Club que corresponde a la música de Fletcher tocando el piano, una vez que ambos personajes se encuentran y charlan, comienza la melodía titulada Intoit, pero cuando la charla comienza a ser más profunda se inserta la pieza titulada No Two Words. Las dos últimas piezas se encuentran en segundo plano para dar mayor atención a los diálogos de los personajes.

Trigésima cuarta secuencia. Fletcher invita a Andrew a tocar en un concurso.

Al finalizar la charla, ambos afuera del club se despiden, Terence Fletcher le comenta a Andrew sobre el Festival de J. V. C. y lo invita a tocar en el festival como baterista en la banda porque necesita un baterista que conozca el repertorio. Andrew le pregunta sobre Ryan mientras Fletcher le contesta que solo era un incentivo para él, luego Andrew le pregunta sobre Carl y el exdirector le replica que cambió de carrera. Andrew se queda en silencio, Fletcher responde que lo piense el fin de semana y le avise.

[No hay música]

Trigésima quinta secuencia. Andrew decide volver a tocar la batería.

Andrew en su departamento abre la puerta de su closet, ahí observa la batería que guardó, la saca y vuelve a montarla en su lugar.

[No hay música]

Trigésima sexta secuencia. El baterista invita a Nicole al festival de Jazz J.V.C.

Andrew decide por fin llamarle a Nicole, él se disculpa por todo lo que pasó y la invita al festival J. V. C y después ir a comer pizza. Nicole lo escucha, le responde que no sabe si podrá ir, pero que le preguntará a su novio para saber si le gustaría ir porque a él no le gusta el jazz, Andrew responde que tal vez los verá allá, se despide, termina la llamada y se queda en silencio.

[No hay música]

Trigésima séptima secuencia. Andrew asiste al festival de Jazz J.V.C.

Al siguiente día, Andrew se alista, coloca sus baquetas en el estuche, se viste de traje negro y sale a la calle directo al festival.

[Justin Hurwitz, *Carnegie, Whiplash Soundtrack*, (*You Tube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.]

Trigésima octava secuencia. Andrew se prepara para tocar.

Antes de entrar al recinto, Andrew se queda contemplando el gran edificio y sabe que en unos minutos estará tocando y reviviendo las piezas musicales.

[Justin Hurwitz, *Carnegie, Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Andrew se alista para el evento, se inserta la melodía Carnegie que anuncia su llegada al festival J.V.C.

Trigésima novena secuencia. Fletcher platica con los músicos antes del concierto.

Una vez que Andrew llega al Festival de J. V. C., el baterista observa desde una puerta del camerino, como su padre llega para verlo en el festival, después de observarlo, cierra la puerta despacio.

Andrew se dirige al camerino donde están los demás músicos, observa llegar a Fletcher y se reúne con los demás para recibir las indicaciones antes del concierto. Fletcher les anuncia que es una oportunidad para cada uno, pues se encuentran personas clave en el escenario que pueden ayudar a despegar sus carreras, alguna de ellas puede realizar una llamada y pueden ser contratados en *Blue note* o volverse clientes en *EMC*, o ser titulares de *Lincoln Center*, sin embargo, si se equivocan se tendrían que dedicar a otra cosa, porque ellos nunca olvidan los errores de los músicos. Les da a cada quien su partitura y salen al escenario. Fletcher, antes de comenzar el evento, es ayudado a vestir su saco mientras mira cómo se dirige Andrew y los demás músicos al escenario.

Está secuencia no está del todo en silencio, pero sólo se escucha el sonido de los instrumentos afinando.

Cuadragésima secuencia. Fletcher humilla al baterista en el escenario.

Una vez frente al público, Andrew se prepara, saca sus baquetas y se dispone a tocar la pieza *Whiplash*. Está nervioso, ansioso, feliz, se limpia las manos llenas de sudor en su pantalón. El director se acerca a Andrew Neiman, este lo recibe

con una sonrisa, el director le comenta que sabe que él fue quien lo demandó y se dirige hacia el auditorio. El baterista se queda confundido. Fletcher presenta ante el público a los músicos y enuncia una pieza musical titulada *Upswingin* de Tim Simonec, Andrew no sabe qué hacer, pues no conoce la pieza. El baterista intenta tocar el ritmo, Fletcher lo mira desde el atril como Andrew intenta tocar la batería sin conseguirlo, los demás músicos lo miran enojados y desconcertados, algunos dejan de tocar pues está arruinando el evento y el prestigio de los músicos. Al final de la pieza, se encienden las luces, el baterista desde su lugar ve al auditorio lleno de personas. Terence Fletcher se acerca y le comenta que quizá no tiene el don y regresa al atril para enunciar la siguiente pieza de la noche. Andrew mira al público y decide levantarse de su lugar para irse.

[Tim Simonec, *Upswingin*, *Whiplash Soundtrack*, (*You Tube Music*), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Durante la secuencia se escucha la pieza titulada Upswingin, Andrew no consigue tocar este tema porque lo desconoce.

Cuadragésima primera secuencia. El baterista abraza a su padre.

En ese instante su padre sale de la sala para alcanzar a Andrew detrás del escenario, el percusionista sale del escenario mientras su padre lo espera para decirle que deben irse, Fletcher menciona al público que hubo problemas con la batería, sin embargo, el músico no escucha a su padre y regresa a tocar la batería al escenario.

[Justin Hurwitz, *Hug from Dad*, *Whiplash Soundtrack*, (*You Tube Music*), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Durante esta secuencia se inserta la melodía Hug from Dad que también se mencionó en la Trigésima secuencia cuando Andrew procedió a la demanda, mientras se escucha la composición, el protagonista abraza a su padre, pero cuando éste le dice que lo mejor es retirarse, la melodía termina y Andrew regresa al escenario.

Cuadragésima segunda secuencia. El músico regresa al escenario para tocar la batería.

Fletcher observa que Andrew regresa, enuncia al público que se tocará un tema más lento, en ese instante el baterista comienza a tocar, el director voltea hacia atrás y mira al músico, el director deja de hablar al micrófono, se queda mirando al público, sonríe y se va hacia el atril para dirigir a la banda. Los músicos miran a Andrew preguntándose qué está haciendo, mientras le dice al músico del contrabajo el nombre de la pieza: Caravan. Fletcher en un momento se acerca a la batería y amenaza a Andrew. Todos los músicos siguen tocando guiados por su conocimiento y el ritmo de la melodía. Terence Fletcher continúa dirigiendo a la banda hasta el final. Al terminar la pieza, se apagan las luces, pero Andrew sigue tocando, se encienden las luces, Fletcher se acerca a él para preguntarle que está haciendo y Andrew le contesta que le está dando el final de la pieza. Andrew ejecuta un número de solista de batería, en ese lapso se cae un platillo del instrumento y el director lo levanta para ayudar al baterista a que siga tocando, este último intenta guiar a Andrew en su ejecución, le pide que baje lentamente y luego suba sus golpes con las baquetas. Al final Fletcher espera la señal de Andrew y todos los músicos termina la pieza.

[John Wasson, *Caravan*, *Whiplash Soundtrack*, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]

Andrew decide comenzar a tocar la pieza Caravan sin indicaciones del director musical, la pieza es la misma que no logró terminar en el Concurso Dunellen por el accidente que sufrió, el protagonista le comenta contrabajista el nombre de la composición para que los demás músicos se integren.

Fin de la película

[Justin Hurwitz, *Overture*, *Whiplash Soundtrack* (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014] -Créditos de la película.

Al final del filme se inserta la pieza titulada Overture que aparece también en la segunda secuencia.

Ficha técnica: Obra cinematográfica *Whiplash*²⁰⁷

Título original: *Whiplash*

Año de estreno: 2014

Duración: 103 minutos

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Damien Chazelle

Guion: Damien Chazelle

Música: Justin Hurwitz

Fotografía: Sharone Meir

Reparto: Miles Teller, J.K. Simmons, Melissa Benoist, Paul Reiser, Austin Stowell, Jayson Blair, Kavita Patil, Kofi Siriboe, Jesse Mitchell, Michael D. Cohen, Tian Wang, Jocelyn Ayanna, Tarik Lowe, Marcus Henderson, Keenan Henson

Productora: Sony Pictures Classics / Blumhouse Productions / Bold Films / Right of Way Films:

Género: Drama | Música. Jazz. Cine independiente EE. UU.

Grupos: Blumhouse Productions Novedad

²⁰⁷ Rubén Romero Santos, "Whiplash", en *cinemania.20minutos.es*, 13 de enero del 2015, España, [en línea]. Disponible en: <<https://cinemania.20minutos.es/criticas/whiplash/>>. [Fecha de consulta 17 de marzo del 2020].

4. Capítulo: Narratología de la música

4.1 División de la música en el filme

En este apartado de la investigación el objetivo es utilizar la metodología de análisis elaborada en el segundo capítulo. Se retoma el esquema que

corresponde a la *Figura 1* titulado *Divisiones de la música en el filme*, para realizar una división por secuencias de la cinta que permita conocer cómo se emplea la *Música de pantalla*, *Música de fondo* y la *Música on the air*.

Posteriormente se utilizará el cuadro de la *Figura 2* para clasificar las funciones de la música en cada división del cuadro de la *Figura 1: Música de fondo, Música de pantalla, Música on the air*.

Para comenzar se analiza cada secuencia de forma cronológica con ayuda de la siguiente tabla. Es preciso analizar la música secuencia por secuencia para visualizar de forma esquemática cada división y el uso de la música dentro de cada apartado.

4.1.1 Análisis de secuencias cronológico

| Análisis de secuencias cronológico | |
|--|--|
| Número de secuencia | Número de piezas musicales |
| Secuencia 0. Sonido de golpes en un tambor. | <i>Música de fondo</i> [J.K. Simmons, <i>Snare Liff: I want to be one of the Greats, Whiplash Soundtrack</i> , (YouTube Music), Estados Unidos, Universal Music Group, Varese Sarabande Records, 2014.] |
| Secuencia 1. El primer encuentro de Andrew con Fletcher. | <i>Música de pantalla a Música on the air</i> [J.K. Simmons, <i>What's your Name, Whiplash Soundtrack</i> , (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.] |

| | |
|---|---|
| Secuencia 2. Andrew se dirige al cine. | <i>Música on the air</i> [Justin Hurwitz, <i>Overture, Whiplash Soundtrack (You Tube Music)</i> , Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.] |
| Secuencia 3. Andrew se encuentra con su padre en el cine. | [No hay música] |
| Secuencia 4. Andrew se va a su departamento. | <i>Música on the air</i> <i>El sonido que se aprecia en la secuencia proviene del ambiente del lugar donde vive Andrew, el sonido es muy breve.</i> |
| Secuencia 5. Las clases de Andrew con la banda Nassau. | <i>Música de fondo a Música de pantalla</i> [Tim Simonec, <i>First Nassau Band Rehearsal, Whiplash Soundtrack, (YouTube Music)</i> , Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.] |
| Secuencia 6. Andrew visita el aula donde se encuentra Studio Band. | <i>Música de fondo a Música de pantalla</i> [Tim Simonec, <i>Studio Band Eavesdrop, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i> , Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.] |
| Secuencia 7. Andrew practica con su batería en su departamento. | <i>Música de pantalla a Música de fondo</i> [Sonido de batería- <i>Buddy rich birdland</i>] |
| Secuencia 8. Terence Fletcher Visita a la banda Nassau durante su ensayo. | <i>Música de pantalla a Música on the air</i> [Tim Simonec, <i>Second Nassau Band Rehearsal, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i> , Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.] [Justin Hurwitz, <i>Invited, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i> , Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.] |
| Secuencia 9. Andrew invita a salir a Nicole. | <i>Silencio a Música on the air</i> |

| | |
|---|---|
| | [Dana Williams, <i>Keep me waiting</i> , Dan Stringer & Max Drummey, <i>The Lonely One</i> , <i>Whiplash Soundtrack</i> , (CD, <i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, <i>Dana Williams</i> , 2013.] |
| Secuencia 10. Primera clase de Andrew en Studio Band. | <i>Música de pantalla</i> [Hank Levy, <i>Whiplash</i> , <i>Whiplash Soundtrack</i> , (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, <i>Varese Sarabande Records</i> , 2014.] |
| Secuencia 11. Terence Fletcher practica con Andrew durante el receso de la clase. | [No hay música] |
| Secuencia 12. Andrew toca la batería en Studio Band. | <i>Música de fondo y Música de pantalla</i> [Hank Levy, <i>Whiplash</i> , <i>Whiplash Soundtrack</i> , (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, <i>Varese Sarabande Records</i> , 2014.] |
| Secuencia 13. Andrew practica con la batería para volverse el mejor. | <i>Música on the air y Música de pantalla</i> [Justin Hurwitz, <i>Call from Dad</i> , <i>Whiplash Soundtrack</i> , (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, <i>Varese Sarabande Records</i> , 2014.] [Justin Hurwitz, <i>Practicing</i> , <i>Whiplash</i> , (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, <i>Varese Sarabande Records</i> , 2014.] |
| Secuencia 14. Andrew asiste a la cita con Nicole. | <i>Música de fondo</i> [Justin Hurwitz, <i>When I Wake</i> , <i>Whiplash Soundtrack</i> , (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, <i>Varese Sarabande Records</i> , 2014.] |
| Secuencia 15. Andrew se presenta en el Centro Lincoln con Studio Band. | <i>Música de pantalla</i> [Tim Simonec, <i>Too Hip To Retire</i> , <i>Whiplash</i> (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, <i>Varese Sarabande Records</i> , 2014.] |
| Secuencia 16. Andrew pierde la carpeta de Carl Tanner. | [No hay música] |

| | |
|--|--|
| <p>Secuencia 17. Andrew ejecuta la pieza "Whiplash" en el escenario.</p> | <p><i>Música de pantalla</i></p> <p>[Hank Levy, <i>Whiplash</i>, <i>Whiplash Soundtrack</i>, (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> |
| <p>Secuencia 18. Andrew logra ser el baterista principal de Studio Band.</p> | <p>[No hay música]</p> |
| <p>Secuencia 19. Andrew recibe un mensaje de Nicole.</p> | <p><i>Música on the air</i></p> <p>[Justin Hurwitz, <i>Call from Dad</i>, <i>Whiplash Soundtrack</i>, (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> |
| <p>Secuencia 20. El baterista discute con su familia.</p> | <p>[No hay música]</p> |
| <p>Secuencia 21. Fletcher cede como baterista principal a Ryan Connolly.</p> | <p><i>Música de pantalla y Música on the air</i></p> <p>[Tim Simonec, <i>Studio Band Rehearsal After Breakup</i>, <i>Whiplash Soundtrack</i>, (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> <p>[Justin Hurwitz, <i>Ryan / Breakup</i>, <i>Whiplash Soundtrack</i>, (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> |
| <p>Secuencia 22. El baterista termina su relación con Nicole.</p> | <p>[No hay música]</p> |
| <p>Secuencia 23. El músico practica para lograr ser el mejor baterista.</p> | <p><i>Música on the air y Música de pantalla</i></p> <p>[Justin Hurwitz, <i>Ryan / Breakup</i>, <i>Whiplash Sountrack</i>, (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> |
| <p>Secuencia 24. Fletcher anuncia la muerte de Sean Casey en el ensayo de Studio Band.</p> | <p><i>Música de pantalla a Música de fondo</i></p> <p>[Justin Hurwitz, <i>Casey's Song</i>, <i>Whiplash Soundtrack</i>, (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> <p>[John Wasson, <i>Caravan</i>, <i>Whiplash Soundtrack</i>, (<i>You Tube Music</i>), Estados Unidos, Varese</p> |

| | |
|---|---|
| | <p><i>Sarabande Records, 2014.]</i></p> <p><i>[Justin Hurwitz, Drum Battle, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i></p> |
| Secuencia 25. El baterista termina su ensayo por la noche. | [No hay música] |
| Secuencia 26. Andrew busca como llegar el Concurso Dunellen. | <p><i>Música on the air</i></p> <p><i>[Justin Hurwitz, Accident, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i></p> |
| Secuencia 27. El baterista pierde sus baquetas. | [No hay música] |
| Secuencia 28. El músico sufre un accidente. | <p><i>Música on the air</i></p> <p><i>[Justin Hurwitz, Accident, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i></p> |
| Secuencia 29. Andrew Neiman golpea e insulta a su director. | <p><i>Música de pantalla</i></p> <p><i>[John Wasson, Caravan, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i></p> |
| Secuencia 30. Andrew Neiman demanda al director Terence Fletcher. | <p><i>Música on the air</i></p> <p><i>[Justin Hurwitz, Hug from Dad, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i></p> |
| Secuencia 31. El baterista se aleja de la música. | [No hay música] |
| Secuencia 32. Andrew ve el televisor con su padre. | [No hay música] |

| | |
|--|---|
| <p>Secuencia 33. El baterista se encuentra con Terence Fletcher.</p> | <p><i>Música de pantalla a Música de fondo</i></p> <p>[Justin Hurwitz, <i>Fletchers Song In Club, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i>, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> <p>[Stan Getz, <i>Intoit, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i>, Estados Unidos, Broadcast Music Inc, 2015.]</p> <p>[Justin Hurwitz, <i>No Two Words, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i>, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> |
| <p>Secuencia 34. Fletcher invita a Andrew a tocar en un concurso.</p> | <p>[No hay música]</p> |
| <p>Secuencia 35. Andrew decide volver a tocar la batería.</p> | <p>[No hay música]</p> |
| <p>Secuencia 36. El baterista invita a Nicole al festival de Jazz J.V.C.</p> | <p>[No hay música]</p> |
| <p>Secuencia 37. Andrew asiste al festival de Jazz J.V.C</p> | <p><i>Música on the air</i></p> <p>[Justin Hurwitz, <i>Carnegie, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i>, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> |
| <p>Secuencia 38. Andrew se prepara para tocar.</p> | <p><i>Música on the air</i></p> <p>[Justin Hurwitz, <i>Carnegie, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music)</i>, Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</p> |
| <p>Secuencia 39. Fletcher platica con los músicos antes del concierto.</p> | <p><i>Música de pantalla</i></p> <p>Esta secuencia no está del todo en silencio, pero sólo se escucha el sonido de los instrumentos afinando.</p> |
| <p>Secuencia 40. Fletcher humilla al baterista en el escenario.</p> | <p><i>Música de pantalla</i></p> <p>[Tim Simonec, <i>Upswingin, Whiplash</i></p> |

| | |
|--|--|
| | <i>Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i> |
| Secuencia 41. El baterista abraza a su padre. | <i>Música de on the air</i> [Justin Hurwitz, <i>Hug from Dad, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i> |
| Secuencia 42. El baterista regresa al escenario para tocar la batería. | [John Wasson, <i>Caravan, Whiplash Soundtrack, (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i> |
| Final de la película. Créditos. | [Justin Hurwitz, <i>Overture, Whiplash Soundtrack (You Tube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.]</i> |

4.1.2 Análisis Divisiones de la música en el filme

A partir de la identificación de las *Divisiones de la música en el filme* en cada secuencia en la tabla anterior, se colocarán en el siguiente cuadro de la *Figura 1* el número de cada secuencia en el rubro correspondiente para conocer de forma resumida el tipo de música predominante dentro del filme.

| Figura 1. Divisiones de la música en el filme | |
|--|--|
| | Función dominante de la música por número de secuencias: |
| <i>Música de pantalla</i> | 1, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 21, 23, 24, 29, 33, 39, 40, 42. |
| <i>Música de fondo</i> | 0, 5, 6, 7, 12, 14, 18, 24, 33. |
| <i>Música on the air</i> | 2, 4, 8, 9, 13, 19, 21, 23, 26, 28, 30, 37, 38, 41. |
| Secuencias sin música. | 3, 9, 11, 16, 20, 22, 25, 27, 31, 32, 34, 35, 36. |

4.2 Funciones de la música en el filme

Las funciones de la música en el filme se encuentran inmersas dentro de la narración, como se explicó en el capítulo dos, una vez realizada la clasificación de las *divisiones* de música que aparecen en cada secuencia, es preciso mencionar que se mezcla más de una división en cada secuencia, es decir que varias secuencias contienen tanto *Música de fondo*, *Música de pantalla* y *Música on the air*, estas se escribieron en color lila para diferenciarlas de las secuencias que contienen solo un tipo de división.

Las secuencias restantes corresponden a cada color en la tabla que aparece arriba. Se realizó una clasificación por colores: el color verde para señalar *Música de pantalla*, el azul para *Música de fondo*, el color rojo para señalar la *Música on the air*, y el color lila para las secuencias que contienen más de una división.

Dentro del análisis anterior se puede observar que existen diez secuencias con *Música on the air*, siete secuencias que contienen *Música de pantalla*, tres secuencias que contienen *Música de fondo*, y, por último, once secuencias que contienen tanto *Música de pantalla*, *Música de fondo* y *Música on the air*. A continuación, se presentan.

- *Música on the air*. 9 secuencias

En primer lugar, se encuentra la *Música on the air*, son aquellas secuencias que contienen música que no forma parte del filme, es decir música que fue compuesta o tomada de otros compositores para la película, pero que no tiene participación de forma directa en la historia (Ver Anexo 1). Se puede observar en el anterior capítulo la referencia de la música en cada etapa. Sin duda, sin esta no se transmitiría el mismo mensaje. En la (Segunda secuencia)²⁰⁸ tiene en su mayoría *Música on the air*, se presenta al espacio donde se desarrolla la historia, el desplazamiento del personaje de la escuela a un cine por medio de la melodía titulada *Overture*.

²⁰⁸ Véase pág. 93.

- *Música de pantalla*: 7 secuencias

Dentro de esta segunda clasificación se encuentra la música que forma parte de la historia o música diegética, corresponde a las escenas donde el protagonista, Andrew Neiman, ensaya y toca la batería en presentaciones de Jazz, por lo tanto, el protagonista y los músicos aparecen encuadrados con sus instrumentos.

La (Décima secuencia)²⁰⁹ sirve como ejemplo en este aspecto corresponde a la primera clase de Andrew Neiman en *Studio Band*, donde se observa a los músicos junto con el protagonista ensayando y coordinados por el director Fletcher.

- *Música de fondo*: tres secuencias

En esta tercera clasificación la *Música de fondo* corresponde a las escenas que contienen de forma pura la música que es parte del filme y como su nombre lo indica, nunca está cuadrada la fuente sonora.

Un ejemplo puede ser la (Décima cuarta secuencia)²¹⁰ que corresponde a la cita de Nicole con Andrew. Se escucha solo la *Música de fondo* que se sabe que proviene del restaurante donde se encuentran, pero nunca se observa de qué objeto proviene ni en qué lugar se encuentra la fuente sonora.

Por otra parte, las secuencias que se señalaron con color lila en el esquema pertenecen a la mezcla de *Música de pantalla, Música de fondo y Música on the air*, en total son doce secuencias que se dividen de acuerdo con los siguientes casos encontrados:

- a) Transición de *Música de fondo* a *Música de pantalla*: 3 secuencias (5,6,12)

En estas secuencias se escucha la música de algunos instrumentos que después aparecen en la cámara y permite al espectador conocer de dónde viene el sonido.

- b) Transición de *Música de pantalla* a *Música de fondo*: 3 secuencias (7,24,33)

²⁰⁹ Véase pág. 97.

²¹⁰ Véase pág. 101.

En estas secuencias la fuente sonora de la música está cuadrada y pasa a segundo plano para permitir el diálogo de los personajes.

c) Mezcla de *Música de pantalla* y *Música on the air*. 3 Secuencias (1,8,21)

En este caso, la fuente sonora musical está cuadrada y se mezcla con la *Música on the air* para pasar a la siguiente secuencia o sumar un valor añadido.

d) *Música on the air* junto con *Música de pantalla*: dos secuencias (13, 23)

Estas dos secuencias coinciden con el ensayo en la batería del protagonista Andrew Neiman, en ambas la música comienza con *Música on the air* y se mezcla con el sonido del instrumento.

e) Silencio a *Música on the air*: 1 secuencia (9)

En esta secuencia el silencio se mantiene para escuchar el diálogo de los personajes y comienza la *Música on the air* para cambiar de forma muy breve a otra secuencia.

- Secuencias sin música

Las secuencias que están escritas sin color son las secuencias que son totalmente en silencio, en total son doce secuencias, es decir no hay ninguna división de la música y por lo tanto no son parte del análisis, sin embargo, se mencionará las características similares que se encontraron en cada una de ellas.

En las secuencias sin música, se pueden identificar los siguientes patrones:

- Cuando el protagonista Andrew Neiman se encuentra en problemas en el colegio, ya sea por las actividades de la clase, el dominio de su instrumento y la relación con su profesor.
- Cuando el protagonista discute con su familia sobre su carrera profesional y el valor de la música en la vida del protagonista.
- Cuando el protagonista habla con su novia para pedirle que deben cesar su noviazgo para dedicarse a su carrera como músico.

- Cuando el protagonista se aleja de tocar la batería y se dedica a otras actividades ajenas a la música.

Esta ausencia de música es para sumar más importancia a la imagen y a los diálogos de los personajes y al mismo tiempo crea una atmósfera donde la música no puede cambiar el clima de la secuencia, el objetivo es mantener la tensión en la trama.

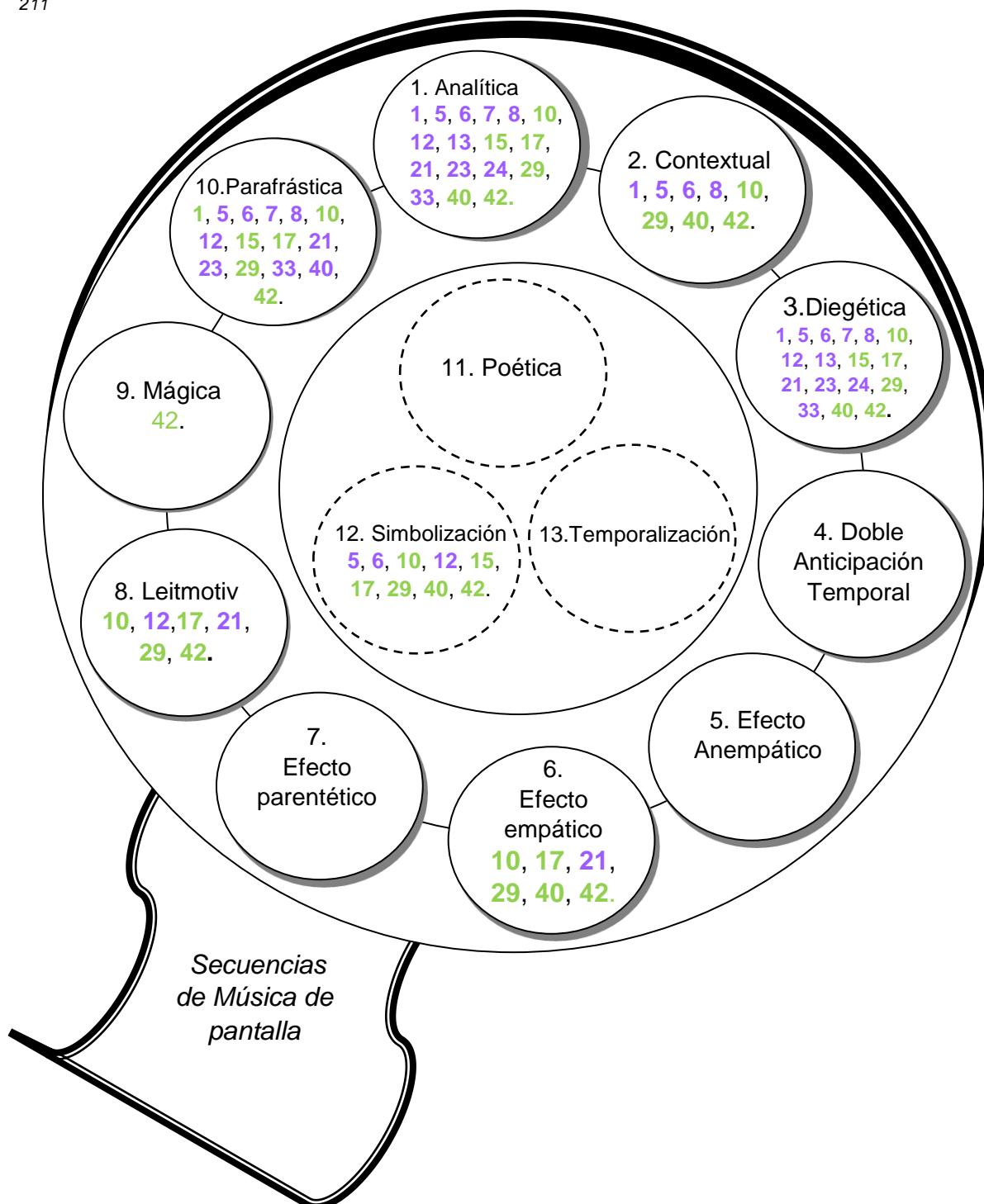
Como se describió en el capítulo dos, el silencio es un componente de la música porque gracias a éste se dota de complejidad tanto una pieza musical como una cinta para seguir un determinado ritmo. En el libro *La música en el cine* de Jaume Radigales, explica que el silencio se usa para crear un efecto de lentitud o agilidad y está asociado a la parte de contenidos psicológicos dentro del filme.

De acuerdo al listado arriba presentado, las secuencias sin música suelen ser más largas, explicativas y las que contienen mayor contenido dramático, esta característica puede ser uno de los elementos para atribuir a la película al género *Drama*, también existen otras clasificaciones que se suelen ubicar este filme en los géneros psicosociales, como se explicará más adelante en este capítulo.

A continuación, se escribirán cada una de estas secuencias con la división correspondiente: *Música de pantalla (verde)*, *Música de fondo (azul)*, *Música on the air (rojo)*, y la mezcla de estas con color (lila) en el esquema *Análisis de las funciones de la música en la cinta* que corresponde al esquema *Figura 2*, para conocer las *funciones dominantes de la música* en cada división de forma gráfica.

4.2.1 Funciones de la música en Música de pantalla.

211



²¹¹ Elaboración propia con base en autores.

Música de pantalla: Función analítica

Las secuencias que se encuentran en esta categoría como su nombre lo indica es la música que corresponde con la imagen, en este caso, es la música presente cuando se encuadran los instrumentos propios del Jazz en la cinta, así como la música que se inserta en los ensayos, las presentaciones de los músicos y del propio protagonista. Su función es conectar lo que se ve con lo que se escucha. En el caso de la (Primera secuencia),²¹² (Quinta secuencia),²¹³ o (Sexta secuencia)²¹⁴ que presentan al protagonista tocando su batería en sus clases o presentaciones.

Música de pantalla: Contextual

La música en las secuencias de esta esfera crea una atmosfera envolvente, un espacio específico, en este sentido, la música nos permite situar junto con la imagen la historia en una escuela de Jazz en Nueva York y el ambiente escolar. Su función como lo indica es contextualizar lo que se ve con la temática del jazz. En la (Octava Secuencia)²¹⁵ que corresponde a la visita de Terence Fletcher a la clase de Andrew Neiman, donde el director les solicita a los estudiantes que realicen una serie de ejercicios musicales.

Música de pantalla: Diegética

Esta función está ligada con la función analítica: conecta lo que se ve con lo que se escucha y es la música que está inmersa dentro del filme, es decir, las piezas que se interpretan tienen un objetivo narrativo en la historia de la cinta. La música diegética está presente en los ensayos y las presentaciones de los personajes, cumple una función que es importante para la ilación de la historia, en este aspecto es presentar la evolución musical del protagonista. Esto se observa en la

²¹² Véase pág. 92.

²¹³ Véase pág. 94.

²¹⁴ Véase pág. 95.

²¹⁵ Véase pág. 96.

(Décima secuencia)²¹⁶ y la (Décima segunda)²¹⁷ que corresponde a la primera clase del percusionista en *Studio Band*.

Música de pantalla: Doble anticipación temporal

Esta categoría no se encuentra en esta división, se encuentra en su mayoría en la *Música on the air*, describe el entorno del personaje encuadrado.

Música de pantalla: Efecto anempático

Esta función al igual que la anterior, no se encuentra en la *Música de pantalla*, sino en la *Música on the air*, ya que corresponde a describir la atmósfera de los personajes.

Música de pantalla: Efecto empático

Este efecto se encuentra en las tres divisiones del esquema, como su nombre lo indica, adhiere la música al efecto que provoca, en el caso del efecto empático en la *Música de pantalla*, la música se adhiere al mundo interior del protagonista Andrew Neiman, lo que siente al ser baterista de *Studio Band*, su relación con Terence Fletcher y los demás músicos. Un ejemplo se puede encontrar en la (Vigésima tercera secuencia)²¹⁸ que corresponde a los ejercicios de práctica del percusionista para ser mejor músico, la música se enfoca a la situación del protagonista al perder su lugar como baterista principal en *Studio Band*.

Música de pantalla: Efecto parentético

Esta función no se encuentra en ninguna secuencia dentro de la *Música de pantalla*, esta división se encuentra en su mayoría en la *Música on the air*, pues su función es describir la emoción de un acontecimiento y no de un personaje, para esta última se encuentra la función del efecto empático.

²¹⁶ Véase pág. 97.

²¹⁷ Véase pág. 99.

²¹⁸ Véase pág. 106

Música de pantalla: Leitmotiv

Esta función corresponde al elemento central de la cinta, se encuentra solo en las secuencias en la *Música de pantalla*, en este caso, es la pieza del título de la película *Whiplash* que corresponde a la primera mitad de la cinta y la pieza *Caravan* que corresponde a la segunda mitad. Ejemplo: la (Décima séptima secuencia)²¹⁹ y (Cuadragésima secuencia)²²⁰ que corresponden a la presentación en el Conservatorio Lincoln y a la presentación del Festival J.V.C., respectivamente.

Música de pantalla: Mágica

Solo se encontró una función en la película y corresponde a la última secuencia del filme, en esta se muestra al baterista en el festival *J. V. C.*, tocando la pieza *Caravan* sin las indicaciones o el consentimiento de su director musical Terence Fletcher (Cuadragésima secuencia).²²¹ La función permite transportar a una nueva dimensión el momento que no son formuladas por el diálogo ni por la imagen, sino la misma presencia de la música ejecutada en la batería por Andrew. En esta secuencia transporta al espectador desde la sala de concierto hacia el interior de las emociones del protagonista Andrew Neiman y su pasión por la batería.

Música de pantalla: poética

Las secuencias que corresponden a esta función están en su mayoría dentro de esta división y se caracterizan por ser el eco y repetición de los diálogos. Es decir, al tratarse de una película sobre Jazz, la música parafrástica se encuentra en las secuencias de ensayo y presentaciones cuando el director da indicaciones musicales y los estudiantes realizan dicha acción. En la (Primera secuencia),²²² (Quinta secuencia)²²³ y (Séptima secuencia)²²⁴ que corresponden a los ensayos en el Conservatorio Shaffer en la ciudad de Nueva York.

²¹⁹ Véase pág. 103.

²²⁰ Véase pág. 115.

²²¹ Véase pág. 115.

²²² Véase pág. 92.

²²³ Véase pág. 94.

Música de pantalla: Poética

Esta función solo se encuentra en la división de *Música on the air*, como su nombre lo indica, aporta una historia por si sola a la escena misma. Por ejemplo, no hay ninguna secuencia en este apartado donde se presente esta función.

Música de pantalla: Simbolización

Esta función de la música aparece con mayor frecuencia en esta división, está ligada con la función analítica y diegética, pues simboliza tanto el universo de la música Jazz y el universo del jazz en el Conservatorio de Música Shaffer, de esta manera simboliza y delimita el espacio de la historia. En la (Décima séptima secuencia)²²⁵ y (Cuadragésima secuencia)²²⁶ que corresponden a las dos piezas musicales de jazz en el filme: *Whiplash* y *Caravan*.

La simbolización se presenta en el significado que tienen las dos piezas musicales de jazz en el filme, pues corresponden a los eventos o presentaciones dentro del universo de la historia.

Música de pantalla: Temporalización

Esta última función está presente en su mayoría en la *Música de fondo y on the air*, como se explicó anteriormente, la música da una duración, un ritmo y una anticipación a la imagen que es de vital importancia para la ilación de la historia.

En conclusión, dentro de la división de *Música de pantalla*, las funciones más frecuentes se encuentran la analítica, contextual, diegética, efecto empático, leitmotiv, mágica, parafrástica y de simbolización. Es importante mencionar que para considerar que una función es frecuente se debe repetir mínimo cinco secuencias en cada esfera del esquema. Para ejemplificar estas funciones se tomará una secuencia de análisis, por lo tanto, será la (Primera secuencia)²²⁷ del filme.

²²⁴ Véase pág. 95.

²²⁵ Véase pág. 103.

²²⁶ Véase pág. 115.

²²⁷ Véase pág. 92.

En la (Primera secuencia)²²⁸ aparece encuadro Andrew Neiman, estudiante de primer grado practicando su instrumento en una sala del Conservatorio de Música Shaffer, será la primera vez que se encontrará con el director Terence Fletcher en el filme.

En primer lugar, la *Música diegética* corresponde a la ejecución en la batería por Andrew Neiman, es de vital importancia porque el filme trata sobre la música en la vida de un aspirante a músico de jazz. Dentro de la película la música está comprometida con el discurso narrativo, sin ella se perdería el hilo conductor de la historia, la función que cumple sobre el tiempo y el espacio de la historia es narrar cómo evoluciona la técnica del baterista a través de sus ensayos, presentaciones, así como sus desaciertos en la música.

La *música diegética* se relaciona directamente con la función analítica, parafrástica, contextual, leitmotiv y empática. En el primer caso, la música concuerda con la imagen que se ve en pantalla, Andrew Neiman toca la batería y se escucha únicamente la música que corresponde a ese instrumento.

En el segundo caso, es música parafrástica porque concuerda con los diálogos de los personajes, es decir, mientras hablan sobre una pieza, practican o ejecutan esa misma pieza. En el primer encuentro de Andrew y Terence Fletcher, este último le pide al primero que ejecute un doble tiempo en su instrumento y de esta manera pasa a ser música parafrástica porque es el eco o repetición de los diálogos.

En el tercer caso, la música contextual dentro de esta (Primera secuencia)²²⁹ crea un espacio específico, en este caso, al acercarse la cámara a un aula al fondo de un pasillo, se escucha la textura del sonido y este al ir en aumento permite saber de dónde proviene el sonido de la batería y permite conocer en esta secuencia que la historia estará dentro del universo del Jazz y que se repetirá a lo largo del filme.

²²⁸ Véase pág. 92.

²²⁹ Véase pág. 92.

En el cuarto caso la *Música diegética* nos mostrará de forma repetitiva el elemento *leitmotiv*, por lo tanto, son las dos piezas musicales *Whiplash* y *Caravan*, que forman parte de la primera y segunda parte del filme, respectivamente. En este primer encuentro una parte del leitmotiv se encuentra en la ejecución del doble tiempo por parte del protagonista que se desarrolla o alcanza su madurez en la última secuencia del filme.

Mientras que, en el caso empático, nos trasmite la música la sensación determinada de acuerdo a cada escena, en este sentido, la música en una presentación exitosa transmitirá la emoción del protagonista, mientras que de forma contraria transmitirá la desilusión o tristeza del mismo.

En la (Primera secuencia)²³⁰ muestra la situación de presión en la que se encuentra el personaje principal ante el director Fletcher y sus ganas de superarse en la música.

Finalmente, con este análisis en la *Música de pantalla*, en este apartado se encuentran, se refuerzan y se remarcan las siguientes ideas sobre la música por medio de las funciones: Analítica, Contextual, diegética, empática, Leitmotiv, parafrástica y Simbolización, a continuación, se presentan:

1. Un músico entre más tiempo ensaye y más rápido toque es un músico excelente.
2. La verdadera música se encuentra y se identifica en la rigurosidad de sus notas y acordes.
3. Si practicas demasiado, puedes herir la parte de tu cuerpo que está en constante contacto con el instrumento.
4. Un músico debe ensayar exhaustivamente y llevar su cuerpo al límite para dominar un instrumento, además debe buscar métodos como el agua fría o helada para resistir horas de práctica.
5. El parche de una batería es fácil de romperse con un golpe fuerte con el puño de una mano.

²³⁰ Véase pág. 92.

6. Son necesarias las partituras en todo momento para un músico.

Las afirmaciones anteriores se presentan en la música de pantalla con ayuda de las funciones, pero no son tan ciertas, es importante saber que no sucede de esta forma en la realidad. Al consultar una entrevista realizada al baterista Jaén Mujica²³¹ en YouTube se llegó a las siguientes conclusiones:

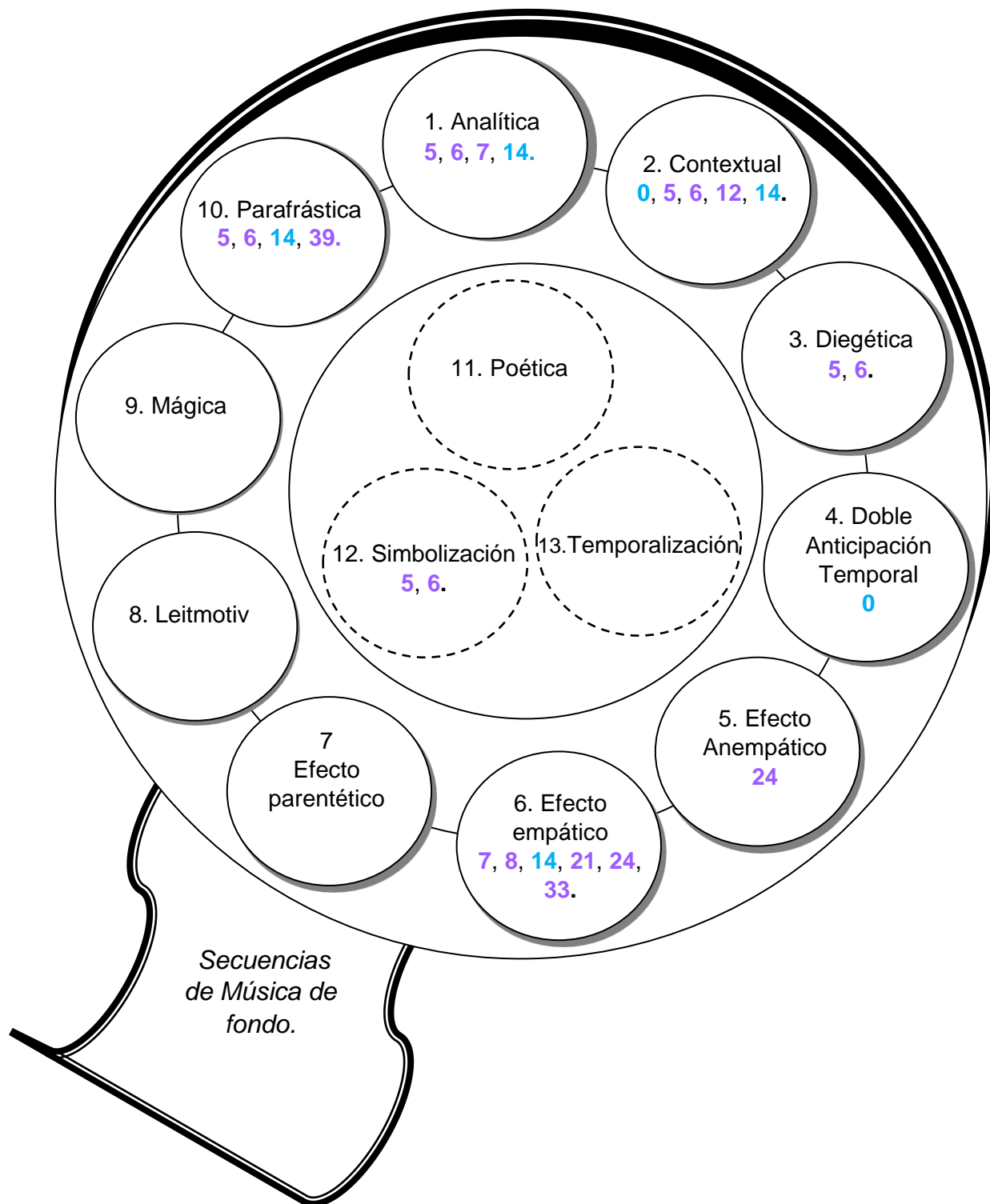
- a) La velocidad para ejecutar un instrumento es indispensable, pero no significa que sea el punto central para dominar un instrumento, sin embargo, en el filme la atención está en este detalle.
- b) La música debe ser disfrute de quien la práctica y de quien la escucha.
En el filme con ayuda de las funciones antes descritas remarca esta idea de forma contraria durante todo el filme.
- c) Por más tiempo que se pase ensayando un instrumento, una persona no puede llegar a lastimarse hasta sangrar, se pueden formar algunos callos o rozaduras en la piel por practicar el instrumento, pero no puede llegar a causar una lesión grave.
- d) Un músico al practicar, no puede sumergir sus manos en agua fría o hielo porque, además de que enfría el músculo al instante, no es saludable para las articulaciones y puede provocar enfermedades reumáticas con el tiempo sí se realiza esta acción constantemente.
- e) El parche que cubre la parte superior de un tambor de la batería es muy duro, se puede desgastar con el paso del tiempo, pero no es posible romperlo de un solo golpe con una mano al instante.
- f) Las partituras son una guía visual para el músico, pero se puede tocar un instrumento o una pieza sin necesidad de ellas.

En general, las funciones de música de pantalla se encargan de remarcar las ideas de los incisos 1 al 5 en el filme y como se describió, son algunos de los mitos de la música y la batería de la historia. A continuación, en la siguiente página se presenta el análisis de la siguiente división: *Música de fondo*.

²³¹ Manzanon, (sin año), "¿Qué nos oculta Whiplash? El Baterista de La Mente nos explica (Jaén Mujica)", [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ll1eE2J4bVo>. [Fecha de consulta 12 de agosto del 2018].

4.2.2 Funciones de la música: Música de fondo

232



²³² Elaboración propia con base en autores.

Música de fondo: Función analítica, contextual y diegética

En las secuencias de estas tres funciones en la división anterior pasan a ser *Música de fondo* al dejar de encuadrar la fuente sonora, de esta manera conservan su función, es decir, la melodía se relaciona con lo que se ve y lo que se escucha, delimita un espacio-temporal y sucede dentro de la misma historia.

Música de fondo: Doble anticipación temporal

Esta función describe que la música ofrece un cambio de volumen y de ritmo para anticipar que algo ocurrirá, un ejemplo de esta función es el inicio de la película con la (Secuencia cero)²³³ en el esquema, el golpe de una batería cambia de volumen y de velocidad para preparar y hacer una llamada de atención al espectador sobre el inicio del filme, es decir, prepara que algo ocurrirá.

Dentro de los significados del sonido de esta primera escena, la escritora Fernanda Solórzano en la revista *Letras Libres* en su artículo *Whiplash: contra la divinidad del artista*, menciona que en una entrevista al director Damien Chazelle explica que se inserta el sonido de Andrew tocando cada vez más rápido y fuerte para “sugerir al espectador que está a punto de presenciar una guerra” sobre música.²³⁴

La temática de la guerra suele verse en diversas secuencias, por ejemplo, en la (Décima segunda),²³⁵ dónde Terence Fletcher golpea a Andrew, al no comprender este último sobre su error al tocar la batería, si tocaba rápido o lento. También se observa en la (Vigésima tercera secuencia),²³⁶ dónde el protagonista practica hasta lograr sangrar sus dedos y en la (Cuadragésima segunda secuencia)²³⁷ dónde Andrew Neiman toca la pieza *Caravan* sin recibir indicaciones de su director.

²³³ Véase pág. 92.

²³⁴ Fernanda Solórzano, “Whiplash: contra la divinidad del artista”, en *Letras libres*, núm. 80, febrero 2015, [en línea]. Disponible en: <https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/artes-mex_12.pdf>. [Fecha de consulta 2 de junio del 2020].

²³⁵ Véase pág. 99.

²³⁶ Véase pág. 106.

²³⁷ Véase pág. 116.

Música de fondo: Efecto anempático

Como se dijo en el capítulo dos, se llama así al efecto en el cual la música parece no adherirse al sentimiento que provoca la escena. Esta función se encuentra dentro de la (Vigésima primera secuencia)²³⁸ en la clase del protagonista Andrew Neiman cuando vuelve a ser remplazado en la batería por su compañero Ryan Connery, el sonido de los instrumentos de fondo representa la indiferencia del entorno hacia Andrew, este se encuentra decepcionado por volver a ser un reemplazo, pero no lo comenta a nadie más.

Música de fondo: Efecto empático

La música se adhiere al efecto que provoca, hay una sintonía con lo que al protagonista le sucede y lo que ocurre a su alrededor, la música se adhiere al mundo interior y como se proyecta al mundo exterior del protagonista Andrew Neiman, lo que siente él al ser baterista de *Studio Band* y su relación con Terence Fletcher. Se muestra en las secuencias: (Décima séptima secuencia)²³⁹ y (Vigésima tercera secuencia),²⁴⁰ en la primera se gana el lugar como titular de la batería, mientras que en la segunda busca permanecer en ese lugar.

Música de fondo: Efecto parentético, leitmotiv, mágica, poética y temporalización.

Estas funciones no se encuentran dentro de esta división sino en el anterior esquema sobre *Música de pantalla* y el siguiente esquema de *Música on the air*.

Música de fondo: Parafrástica

Las secuencias que corresponden a esta función se caracterizan por ser el eco y repetición de los diálogos. Son las secuencias que pertenecen al encuadre de los músicos que ejecutan una pieza y después ya no aparecen encuadrados, es así que conservan la misma función en la división de pantalla, en la (Primera

²³⁸ Véase pág. 105.

²³⁹ Véase pág. 103.

²⁴⁰ Véase pág. 106.

secuencia),²⁴¹ (Quinta secuencia)²⁴² y (Séptima secuencia)²⁴³ donde se observa a los músicos practicando y después la cámara los deja de enfocar.

Música de fondo: Simbolización

Esta función de la música está ligada con la función analítica y diegética, aparece en las secuencias dónde se presenta el universo de la música Jazz y el universo del jazz en el Conservatorio de Música Shaffer y así simbolizar el espacio de la historia.

Dentro de la (Décima séptima secuencia)²⁴⁴ y (Cuadragésima secuencia)²⁴⁵ que corresponden a las dos piezas musicales de jazz en el filme: *Whiplash* y *Caravan*.

Para analizar las funciones dentro de la *Música de fondo* se tomará una secuencia de análisis, en este sentido, será la (Décima cuarta secuencia)²⁴⁶ que contiene en su mayoría *Música de fondo* que corresponde a la cita de Nicole con Andrew.

En la escena se observa a Nicole y Andrew dentro de un local degustando una pizza y conversando. La música es de fondo porque nunca se observa de dónde viene esa música, pero se considera diegética porque, además de que se escucha de fondo, Andrew especifica en su conversación con Nicole de qué año es y quien es el baterista de la melodía, en este último punto se convierte en música parafrástica, porque fue dicho el título de la misma y continúa hasta el final de la secuencia.

Al mismo tiempo, la música contextualiza el espacio dónde se encuentran los dos actores, por lo tanto, crea un espacio tranquilo para que los personajes puedan conversar y comer cómodamente.

²⁴¹ Véase pág. 92.

²⁴² Véase pág. 94.

²⁴³ Véase pág. 95.

²⁴⁴ Véase pág. 103.

²⁴⁵ Véase pág. 115.

²⁴⁶ Véase pág. 101.

Al contextualizar la secuencia, también se crea el efecto empático, pues la música está al volumen adecuado para ayudar a que los personajes puedan conversar y entre ellos se muestre o exista un vínculo afectivo dentro de la historia.

En resumen, dentro de la división *Música de fondo*, las secuencias que solo contienen *Música de fondo* se concentran en las siguientes funciones: analítica, contextual, doble anticipación temporal, efecto empático y parafrástica. En el esquema se muestran algunas secuencias dónde la música de pantalla pasa a *Música de fondo* y por esa razón estas se encuentran escritas en números de color lila

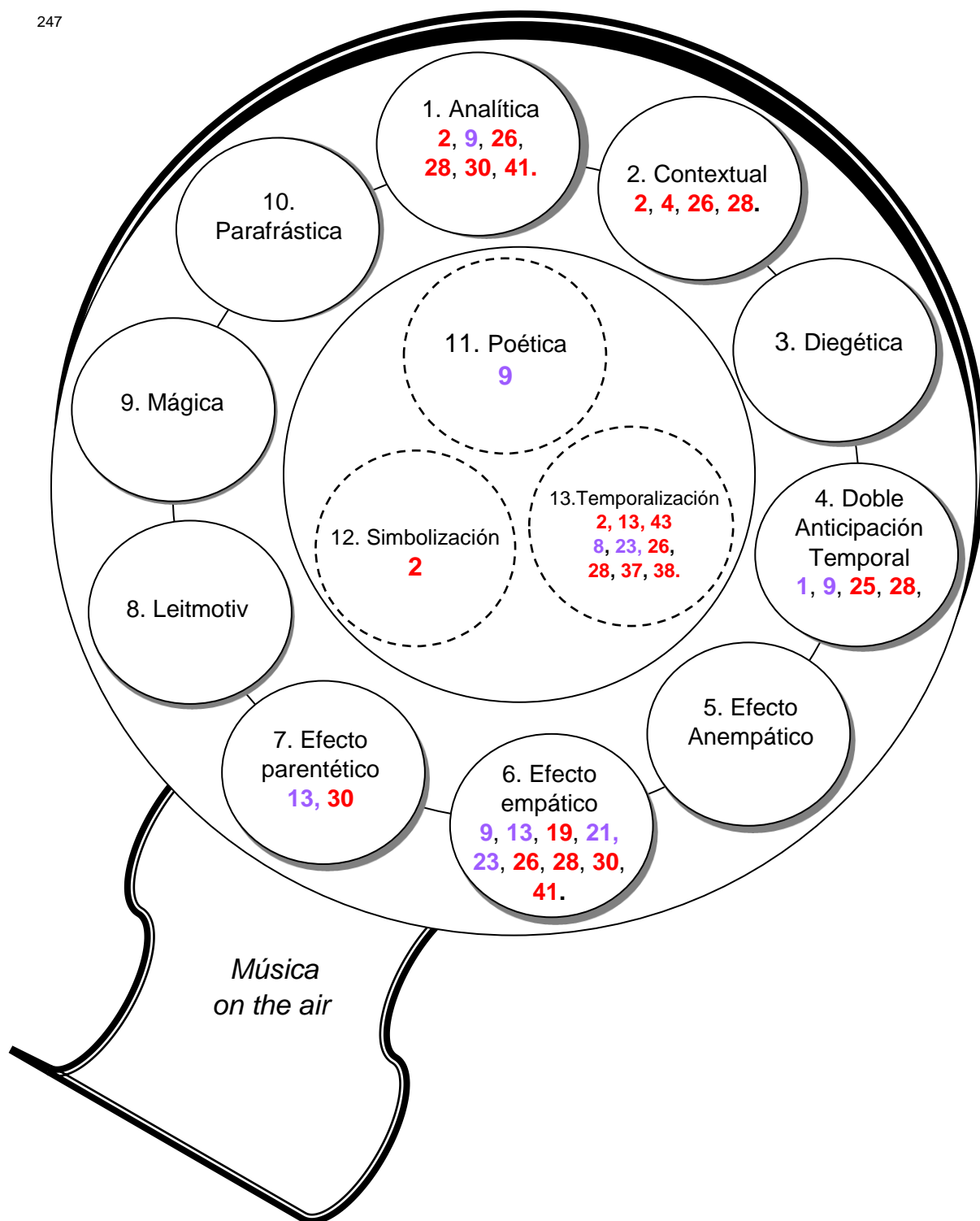
Las funciones de la música en este apartado son menos frecuentes a comparación de las divisiones de *Música de pantalla* y *Musica on the air*, pues en estos dos apartados hay un mayor juego de combinación de música que resalta otras características de las secuencias como se puede observar en los esquemas.

Las funciones de la música en la *Música de fondo* se encargan de contextualizar las secuencias, ubicar en espacio de tiempo y lugar al auditorio sobre dónde ocurren los hechos, se encarga de parafrasear los diálogos de los personajes y de mostrar la comunicación no verbal entre los personajes.

A pesar de que en esta división no hay muchas funciones, hay una función que vale la pena destacar y es la *Doble anticipación temporal* que se encuentra en la secuencia 0, este apartado nos comunica que estamos a puntos de observar una guerra de música, aún no se conocen los contrincantes, pero están preparando al público para conocerlos.

4.2.3 Funciones de la música: *Música on the air*

247



²⁴⁷ Elaboración propia con base en autores.

Música on the air: Función analítica

La música en estas secuencias corresponde a la situación que se presenta, como su nombre lo indica, es la música que corresponde con la imagen, en este sentido, si se muestra una secuencia de movimiento, la música también será con la intención de ir junto con ese movimiento, así mismo será con las emociones como la tristeza, la ira, la alegría, etc. Ejemplos de este caso son la (Décima novena secuencia)²⁴⁸ y (Vigésima sexta secuencia),²⁴⁹ que corresponde a la llamada de Nicole y a la presentación del Concurso Dunellen, respectivamente.

Música on the air: Contextual

Las secuencias en esta categoría se presentan totalmente en *on the air*, permite acompañar a la imagen y situar a la historia en espacio y ambiente específico que se muestra en cada secuencia. Como se mencionó en la primera división de *música de pantalla*: su función es contextualizar lo que se ve con la temática del jazz. Por lo tanto, en la (Segunda secuencia),²⁵⁰ el recorrido que hace Andrew Neiman de la escuela al cine, se acompaña de música jazz y especifica por medio del emplazamiento de la cámara el lugar donde se desarrolla la historia.

Música on the air: Diegética

La *Música on the air* en la función diegética no existe, aunque la música forma parte del filme y fue compuesta para el filme, no tiene una participación dentro de la historia, sino que tiene otras funciones que permite conocer el universo dentro de la historia misma.

Música on the air: Doble anticipación temporal

En esta función, la melodía anticipa que algo ocurrirá. En la (Vigésima sexta secuencia)²⁵¹ que corresponde a la situación del protagonista por llegar al concurso Dunellen, se mantiene la atención del espectador y también anticipa que ocurrirá algo de manera inesperada en cualquier momento.

²⁴⁸ Véase pág. 104.

²⁴⁹ Véase pág. 108.

²⁵⁰ Véase página 93.

²⁵¹ Véase pág. 108.

Música on the air: Efecto anempático

Dentro de esta división no se encuentra esta función, pues casi siempre la música se adhiere para expresar una emoción.

Música on the air: Efecto empático

Al contrario que la función anterior, esta se utiliza en la mayoría del filme junto con la mezcla de la *Música en pantalla*. Esta función marca un antes y un después de una situación, es decir, la *Música de pantalla* muestra la situación inicial, mientras que la *Música on the air* es el color que toma después una situación para Andrew. En la mayoría de las secuencias las situaciones no resultan favorecedoras para el personaje. Por lo tanto, en la (Vigésima primera secuencia),²⁵² Andrew se encuentra tocando la batería en Studio Band enérgicamente (*Música de pantalla*), al terminar la clase Terence Fletcher lo sustituye en la batería por su compañero Ryan, en ese momento entra la *Música on the air* para mostrar cómo se siente y responde el baterista ante la decisión del director.

Música on the air: Efecto parentético

A diferencia de las otras divisiones, este efecto está presente solo en esta categoría. En las secuencias se presenta un fuera de tiempo en el tiempo, las secuencias describen la emoción de acontecimientos clave para el final del filme, en este aspecto, corresponden las secuencias sobre los días de ensayo en el departamento de Andrew y la demanda hecha al director del conservatorio.

En el primer caso, la transición del tiempo es rápida, no se muestran los días y horas del ensayo del baterista, pero si elementos que permiten saber que el tiempo está transcurriendo por medio de las tomas y el enfoque a objetos como un reloj y la música. Mientras que, en el segundo, se observa el tiempo que le toma a Andrew tomar la decisión y sus consecuencias por medio del efecto parentético.

²⁵² Véase pág. 105.

Estos ejemplos se encuentran en la (Séptima secuencia),²⁵³ (Décima tercera secuencia)²⁵⁴ y (Trigésima secuencia).²⁵⁵

Música on the air: Leitmotiv, Mágica, Parafrástica

Estas tres funciones son inexistentes dentro del filme en este apartado, solo se encuentran en la *Música de fondo* y *Música de pantalla*, es ahí donde tienen mayor fuerza.

Música on the air: Poética

La única secuencia que se encuentra dentro de este rubro es la que corresponde a la invitación a Nicole para salir por parte del protagonista (Décima novena secuencia),²⁵⁶ la melodía que brevemente se escucha cuenta una breve historia de lo que se espera de esa invitación por parte de Andrew a Nicole, sin embargo, a lo largo del filme se muestra otra historia de esa relación.

Música on the air: Temporalización

Caso b) Linealización

Esta función impone una idea de sucesión, está presente en las secuencias donde el protagonista se mantiene en movimiento, en este sentido, son las secuencias donde se dirige al cine y cuando se organiza para ensayar la batería varios días. Los ejemplos se encuentran en la (Segunda secuencia),²⁵⁷ (Séptima secuencia)²⁵⁸ y (Décima tercera secuencia).²⁵⁹

Caso c) Vectorización

Esta función permite una dramatización de los planos, orientación hacia el futuro y creación de un sentimiento de expectación e inminencia. Las secuencias dentro de esta esfera permiten al espectador adentrarse en la historia, mantenerse al tanto

²⁵³ Véase pág. 95.

²⁵⁴ Véase pág. 100.

²⁵⁵ Véase pág. 106.

²⁵⁶ Véase pág. 104.

²⁵⁷ Véase pág. 93.

²⁵⁸ Véase pág. 95.

²⁵⁹ Véase pág. 100.

de los detalles y curiosidad por el final de la secuencia y de la historia misma. En este caso, las secuencias: (Vigésima sexta)²⁶⁰ y (Vigésima octava)²⁶¹ que corresponden al accidente del percusionista.

Dentro de la división *Música on the air*, las funciones que son más frecuentes en el esquema son: analítica, contextual, doble anticipación temporal, efecto empático y temporalización.

Para analizar estas funciones se utilizará la (Vigésima sexta secuencia)²⁶² que contiene en su mayoría estas funciones que corresponde al accidente automovilístico de Andrew Neiman cuando se dirige al concurso Dunellen.

En la escena se observa a Andrew apresurado por llegar puntual al concurso Dunellen, sin embargo, al autobús donde viaja se le ha dañado un neumático y tiene que pedir un taxi. Sin poder encontrar un taxi, alquila un auto y mientras realiza la solicitud, olvida sus baquetas en el lugar. La *Música* es *on the air* porque nunca se observa de dónde viene esa música, sin embargo, es esencial para narrar esa secuencia.

La música es analítica al concordar con la imagen que se ve, la música es una melodía acompañada de la percusión de la batería a un ritmo constante y acelerado para así remarcar la emoción del protagonista Andrew por llegar al concurso y para el cual había ensayado arduamente. Al mismo tiempo con esta característica se vuelve empática porque permite mostrar como en realidad se siente el protagonista ante esa situación, pues la función de la música empática es adherirse al sentimiento que provoca.

La música en el efecto de temporalización da un valor añadido a la imagen dentro de esta categoría, en este aspecto, es de vectorización, es decir hay una dramatización de los planos y creación de un sentimiento de expectación. Se observa a Andrew Neiman apresurado por llegar al concurso y al mismo tiempo la secuencia siembra en el espectador curiosidad por saber qué ocurrirá después.

²⁶⁰ Véase pág. 108.

²⁶¹ Véase pág. 109.

²⁶² Véase pág. 108.

Las funciones de la música en este apartado son al igual que la *Música de pantalla* son igual de frecuentes y se encargan de remarcan las siguientes características importantes:

1. El entorno del Conservatorio Saffer
2. Los pensamientos de los personajes principales
3. El estereotipo de un músico de Jazz

Por ejemplo:

- a) Al estudiar en un conservatorio, no hay tiempo para el amor.
- b) En la escuela de música no puedes confiar en nadie, todos son tu competencia.
- c) Un músico debe llevar su cuerpo al límite para alcanzar sus metas.

El primer caso la combinación de *Música de Pantalla* y *Música on the air* logra crear la atmósfera de la escuela y visualizar los problemas de Andrew con el director musical.

El mismo caso ocurre en los puntos de la lista dos y tres, pues esta combinación de la música permite identificar cuál es la respuesta de los personajes principales a ciertas situaciones, por ejemplo, la forma de ser de un personaje antes de su clase de música y después de ella.

El último permite conocer cuál es el ideal de músico de Jazz que presenta la película o el ideal que el director intentó remarcar en el filme. Las funciones en este plano permiten describir la guerra de música que se presenta de forma breve con el sonido de las baquetas en la batería en la secuencia cero.

En resumen, en los esquemas anteriores se muestra que la mayoría de las funciones se encuentran en la *Música de pantalla*, *Música on the air* y la mezcla entre ambas, mientras que la *Música de fondo* en su forma pura tiene menos funciones y estas son complementadas por la *Música de pantalla* y *Música on the air*.

La *Música de pantalla* y *Música on the air* mezclan juntas un antes y un después en las situaciones dónde Andrew debe tomar una decisión para avanzar a su objetivo: ser un excelente baterista.

Al ser una película sobre música, en este caso, sobre el Jazz, la división *Música de pantalla* pasa a ser un papel importante junto con sus funciones, pues sin estas no se verían de la misma manera la belleza de la sincronía de las piezas junto con los instrumentos y los músicos.

4.3 *Películas representativas del Jazz*

Para complementar el presente análisis se esbozará de forma breve la participación del género Jazz en el cine y como este ha influido en cada cinta.

Una de las películas más populares es *The Jazz Singer* que se estrenó el 6 de octubre de 1927 en Estados Unidos dirigida por Alan Crosland y que es considerada como la primera película en sincronizar imagen y sonido al mismo tiempo. La historia es sobre un personaje ficticio Jack Robin quien intenta construir una carrera como artista. En 1996 la cinta fue seleccionada para su preservación en el *National Film Registry*.²⁶³ En 1998 fue elegida por el *American Film Institute*²⁶⁴ como una de las mejores películas estadounidenses de todos los tiempos.

El autor Olvido Andújar en su artículo *El jazz en el cine* explica que una de las razones para la prosperidad de estas películas fue debido al quiebre de la bolsa de valores en 1929 en Estados Unidos, señaló en su investigación que la función de estas películas era entretener y transmitir la idea de tranquilidad y ensoñación a la sociedad de esa época. Entre las películas se encuentra *King of Jazz* (El rey del Jazz) de 1930 que fue dirigida por John Murray Anderson, el cual fue el primer film en utilizar el *Technicolor*.

El personaje del músico de jazz y los instrumentos empleados por este también se reflejó en los dibujos animados de Walt Disney y los hermanos Fleischer. Un

²⁶³ Library of Congress, "Complete National Film Registry Listing", en *Library of Congress*, 17 de junio del 2020, [en línea]. Disponible en: <<https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/>>. [Fecha de consulta 17 de junio de 2020].

²⁶⁴ American Film Institute, "AFI's 100 Years...100 Movie Quotes", en *American Film Institute*, 17 de junio del 2020, [en línea]. Disponible en: <<https://www.afi.com/afi-lists/>>. [Fecha de consulta 17 de junio del 2020].

ejemplo se puede observar en el capítulo titulado *Music Land*²⁶⁵ de Walt Disney de 1935, en el que se observa la historia de amor “entre el hijo del Rey de los saxofones (instrumento del jazz) y la hija de la Reina de los violines (la representación de la música clásica)”²⁶⁶ En esta historia los dos instrumentos contraen matrimonio y se unen los dos reinos en una boda.

Por otro lado, los hermanos Fleischer invitaron a algunos músicos jazzistas para participar en sus cortometrajes como Louis Armstrong y Cab Calloway quienes aparecieron en episodios de forma animada en los dibujos de Betty Boop.²⁶⁷

Antes de seguir enunciando las diversas cintas sobre jazz a través de la historia del cine es preciso mencionar que también existe una clasificación de estas películas de acuerdo con el uso de la música jazz en cada cinta.

Jesús Galindo Cáceres²⁶⁸ en su artículo *Ingeniería en comunicación social de la música y el cine* explica que existen cinco clasificaciones de películas en cuanto al uso de la música jazz como vínculo en la estructura narrativa en el discurso audiovisual que a continuación se presentan de forma breve junto con algunas películas más populares:

1. **Biografías de estrellas de jazz.**²⁶⁹ En esta categoría el centro del relato cinematográfico es el músico y su música. La mayor parte de estos filmes son sobre estrellas descendentes y contienen temáticas de alcoholismo, drogadicción, decadencia física y moral. Entre estos filmes se encuentran los siguientes:

²⁶⁵ Walt Disney, *Music Land*, Estados Unidos, United Artists Picture, [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dihJ1w48Jh0>>. [Fecha de consulta 18 de junio del 2020].

²⁶⁶ Olvido Andújar Molina, “El jazz en el cine: desde las primeras películas sonoras a la segunda guerra mundial” España, Universidad Camilo José Cela, mayo 2013, [en línea]. Disponible en: <https://www.academia.edu/3751898/El_jazz_en_el_cine_desde_las_primeras_pel%C3%ADculas_sonoras_a_la_Segunda_Guerra_Mundial>. [Fecha de consulta 30 de mayo del 2020].

²⁶⁷ *Idem*.

²⁶⁸ Jesús Galindo Cáceres, “Ingeniería en comunicación social de la música y el cine: Apunte sobre el cine, la música y el jazz”, en *Entretextos*, número 25, abril-junio, 2017, [en línea]. Disponible en: <<http://entretextos.leon.uia.mx/num/25/labor-de-punto/PDF/ENTRETEXTOS-25-L3.pdf>>. [Fecha de consulta 20 de junio del 2020].

²⁶⁹ Para ahondar más sobre el tema sobre el jazz en diversas producciones se puede consultar el siguiente libro: David Meeker, *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*, Washington, D.C., Library of Congress, 2009.

- *Bird*,²⁷⁰ un filme de Clint Eastwood estrenado el 30 de septiembre de 1988 en Estados Unidos. Es un homenaje a la vida y carrera del saxofonista Charlie Parker mejor conocido como *Bird (1920-1955)*, donde se muestra la relación con su esposa y la adicción a las drogas que llevaron a acabar con su vida. La película ganó un Oscar en la categoría de Mejor sonido,²⁷¹ además consiguió el globo de oro al Mejor director y el premio al Mejor actor en el Festival de Cine de Cannes.
- Otro largometraje dentro de esta división se titula *Born to be blue* (la historia de Chet Baker) del 2015²⁷² se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Toronto el 13 de septiembre del mismo año, trata sobre la conflictiva relación de las drogas y la carrera del trompetista de jazz estadounidense Chet Baker (1929-1988), quien fue un trompetista y un cantante de Jazz estadounidense. La película recibió críticas positivas en los portales de *Metacritic* y *Rotten Tomatoes* que son portales dedicados a recopilar reseñas de programas de televisión, música, videojuegos y películas. Este último se centra en retratar las relaciones entre dos músicos, se muestra su vida social en general, la vida de artistas y personas cotidianas.
- Otra cinta popular es *Miles Ahead*²⁷³ que se estrenó el 11 de octubre del 2015 en el festival de Cine de Nueva York. Es una película americana que retrata la vida del famoso trompetista Miles Davis (1926-1991), la historia relata que después de desaparecer cinco años de los escenarios es visitado por un reportero de música, al negarse el artista a dar una entrevista es seguido por el periodista hasta que Davis pierde una

²⁷⁰ Clint Eastwood, *Bird*, Estados Unidos, *Warner Brothers Company*, 30 de septiembre de 1988.

²⁷¹ Juan Enrique González Vallés, *El estilema autorial en el cine de Clint Eastwood*, Tesis de doctorado, España, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2012, pág. 467.

²⁷² Andrew Barker, "Film Review: Born to be blue", en *Variety*, Canadá, 13 de septiembre del 2015, [en línea]. Disponible en: < <https://variety.com/2015/film/reviews/toronto-film-review-ethan-hawke-in-born-to-be-blue-1201592430/>>. [Fecha de consulta 24 de enero del 2020].

²⁷³ Darryl Porter, Don Cheadle, "*Miles Ahead*", Estados Unidos, *Sony Pictures Classics*, 11 de octubre de 2015.

grabación reciente de su próximo lanzamiento. Los dos personajes se aventuran a recuperar la grabación.

2. **Biografías ficticias de estrellas de jazz.**²⁷⁴ Esta categoría no existe en el listado del artículo de Jesús Galindo Cáceres. Se agregó a la lista porque también se presentan historias dónde los protagonistas son músicos de jazz en el universo de la historia. Ejemplos de estas cintas son las siguientes:

- *Young Man With A Horn* (Hombre joven con un cuerno), dirigida por Michael Curtiz y protagonizada por el actor estadounidense Kirk Douglas. El filme se estrena en Estados Unidos en 1950. La historia es sobre la vida de Rick Martin quien es un profesional trompetista que busca el amor y tocar una melodía que ha imaginado, sin poder lograrlo se sumerge en el mundo del alcohol. Es una de las primeras películas en mostrar un personaje con lesbianismo en el papel de Amy Norte (Lauren Bacall) quien participa como la amiga del trompetista Rick Martin.
- *The Gene Krupa Story*²⁷⁵ de 1959, dirigida por Don Weis. Es protagonizada por Sal Mineo (Gene Krupa), un joven que sueña en convertirse en baterista, sin embargo, a sus padres no le gusta la idea y desean que asista a un seminario y se convierta en un sacerdote. Tiempo después su padre muere y decide tomar la vocación del sacerdocio, aunque no se siente del todo convencido busca la manera de poder seguir su sueño a costa de todo.

3. **Películas de contextos urbanos y sociales vinculados al jazz.** En esta división se encuentran las cintas con connotaciones de la vida nocturna. Muestran las postales de la historia contemporánea de los Estados Unidos.

²⁷⁴ Categoría agregada por la autora de esta tesis.

²⁷⁵ Luis Miguel Torres, "Las 10 mejores películas sobre jazz", 21 de agosto del 2011, [en línea]. Disponible en: <https://cervezas1906.es/noticias/las-10-mejores-peliculas-sobre-jazz/>. [Fecha de consulta 30 de enero del 2020].

Una de las películas como ejemplo es *Kansas City* dirigida por Robert Altman, esta es una película americana estrenada el 16 de agosto de 1996 en el Festival de Cine de Cannes, revive la música y al artista del jazz de la década de los años treinta. La historia gira sobre los conflictos de gánsteres y la política de esa época.

- El filme *Jazz on a Summer's Day* 10 (Jazz en un día de verano) de la década de 1960. Es un largometraje que retrata el Festival de Jazz de Newport, Estados Unidos desde 1954, la cinta cuenta con la presentación de los jazzistas Anita O'Day, Armando Peraza, Chuck Berry, Louis Armstrong, Jo Jones, entre otros. Se describe a la cinta como carente de una narración. "En 1999 fue elegida como parte del registro nacional de películas de los Estados Unidos por su gran valor cultural e histórico".²⁷⁶
- *Round Midnight*²⁷⁷ (*Alrededor de la media noche*) es una cinta estadounidense estrenada el 12 de septiembre de 1986 en el Festival Internacional de Cine de Toronto. La película es una historia ficticia basada en la obra del autor francés Francis Paudras titulada *Danza de los infieles: un retrato de Bud Powell*.²⁷⁸ Retrata el jazz en la década de los cincuenta y sesenta en París.

4. **El jazz como fondo de tramas psicológico-sociales.** En esta categoría se encuentran los filmes donde se presenta "el hilo de la trama de asuntos que trascienden al mundo del jazz".²⁷⁹

²⁷⁶ Gaby Rocha, "9 películas y una serie que te harán amar el jazz", 20 de abril del 2016, [en línea]. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/cine/9-peliculas-y-una-serie-que-te-haran-amar-el-jazz?fbclid=IwAR0IC6YbonA8LhxGGZR-5pjMVTPGRaThqRc_ziLHvOOeHxNQer6z91iGu74>. [Fecha de consulta 30 de enero del 2020].

²⁷⁷ Irwin Winkler, Bertrand Tavernier, *Round Midnight*, Estados Unidos, Warner Brothers Company, 12 de septiembre de 1986.

²⁷⁸ *Idem*.

²⁷⁹ Jesús Galindo Cáceres, "Ingeniería en comunicación social de la música y el cine: Apunte sobre el cine, la música y el jazz", *op cit*, pág. 44.

- En primer lugar, se encuentra el filme *Whiplash* donde se presenta la relación entre maestro y aprendiz en una escuela de jazz. Mientras que la segunda película dentro de esta categoría se encuentra la cinta americana *Sweet and Lowdown*²⁸⁰ que fue estrenada el 3 de septiembre de 1999, es una historia ficticia de Woody Allen situada en la década de los treinta sobre un guitarrista de jazz ficticio llamado Emmet Ray, quien en el escenario es un excelente músico, pero en su vida privada es un hombre alcohólico con miedo a enamorarse, hasta que conoce y sale con una mujer muda. Recibió dos nominaciones al Óscar en las categorías de Mejor actor y Mejor actriz de reparto. Esta película retrata el tema del ego y la ocurrencia del guitarrista.
5. **El jazz como estructura de fondo.** En estos filmes el jazz aparece como banda sonora, no está presente en un sentido narrativo dramático, sino que es cómo un contexto ecológico emocional de la cinta. Es decir, la música jazz está presente pero no de forma diegética.
- *Mo' Better Blues*²⁸¹ (Mejores blues y más) es una cinta estrenada el 3 de agosto de 1990 en Estados Unidos, la historia gira alrededor del trompetista de jazz ficticio llamado Bleek Gilliam quien toca con su banda de Jazz *The Bleek Quintet*. La banda sonora del filme fue nominada al premio *Soul Train Music Award*²⁸² al mejor álbum de jazz.
 - El largometraje de comedia *Birdman (la inesperada virtud de la ignorancia)* de Alejandro González Iñárritu y protagonizada por Michael Keaton, es un ejemplo de esta categoría. La historia trata sobre Riggan Thomson, un actor de Hollywood que lucha por adaptar un cuento a una obra teatral con la esperanza de tener reconocimiento como actor. La banda sonora se

²⁸⁰ Jean Doumanian, Woody Allen, *Sweet and Lowdown*, Estados Unidos, *Sony Pictures Classics*, 3 de septiembre de 1999.

²⁸¹ Spike Lee, *Mo' Better Blues*, Estados Unidos, *40 Acres and a Mule Filmworks*, 3 de agosto de 1990.

²⁸² *Idem*.

compone de piezas y arreglos de batería del percusionista mexicano Antonio Sánchez.²⁸³

6. **El jazz como situación incidental.** En esta división aparecen los filmes donde el jazz es momentáneo en la banda sonora, y que no está vinculado con esta temática en la historia.

En este aparatado se pueden citar algunos filmes del cineasta Woody Allen, como *Midnight in Paris* (Media noche en París), se presentó en el Festival de Cannes en 2011. Es una comedia cinematográfica que trata sobre la historia de una familia en viaje de trabajo. Es una de las películas más taquilleras ganadora al premio Óscar al Mejor guion original.

Después de mencionar estas clasificaciones se puede concluir que *Whiplash* se encuentra dentro de las divisiones segunda y cuarta, la primera corresponde a *Biografías ficticias de estrellas de jazz* porque se relata una breve biografía del comienzo de Andrew Neiman como aspirante a músico y como es su preparación al unirse a *Studio Band* dentro del universo de la historia.

De la misma manera, *Whiplash* se encuentra dentro de la cuarta división que corresponde a *tramas psicológico-sociales* porque se expone la relación de maestro - alumno y las consecuencias de sus comportamientos extremos de ambos personajes en el filme dentro de la ejecución de piezas de música jazz.

4.4 *Bird de Clint Eastwood*

Como ya se mencionó es una de las cintas biográficas que relata la vida de uno de los músicos más destacados de la historia del jazz: Charlie Parker, mejor conocido como *Bird* por su forma de tocar el saxofón que superó los límites de la improvisación. La música de jazz empleada en el filme es una de las razones por las que se analizará de forma breve para comparar las similitudes sobre el uso de la música de esta popular cinta con la música de la película *Whiplash* y conocer las similitudes entre ambas.

²⁸³ Musicándote, "Conoce al compositor de la banda Sonora de Birdman", en *Musicándote*, [en línea]. Disponible en: <<http://musicandote.com/conoce-al-compositor-de-la-banda-sonora-de-birdman/>>. [Fecha de consulta 20 de junio del 2020].

Se eligió esta película porque en la cinta *Whiplash*, el director Damien Chazelle a través del personaje de Terence Fletcher, menciona reiteradamente el nombre del músico Charlie Parker y su experiencia para conducir a Andrew Neiman a ser el mejor baterista de *Studio Band* en el Conservatorio de Música Shaffer. Mientras que el filme del cineasta Clint Eastwood retrata la vida de este personaje a nivel general. Los dos filmes se caracterizan por mostrar la música y el ámbito del jazz.

Esta película de 1988 es considerada una de las más importantes cintas que narra la historia del músico y que posee piezas inéditas del mismo, aunque recibió algunas críticas por la veracidad y los detalles de la historia real del jazzista, es uno de los filmes más destacados de Clint Eastwood y que incluso el cineasta Woody Allen opina que es una de las mejores películas de jazz.

Si dejamos aparte los documentales, a menudo apasionantes, casi siempre me ha parecido que la cosa no marchaba, y me he sentido decepcionado y disgustado. De todas las películas sobre jazz que he visto, y probablemente las haya visto todas, *Bird*, de Clint Eastwood, me parece la más digna.²⁸⁴

Esta película se caracteriza por varios elementos, en primer lugar, por el manejo del tiempo, Clint Eastwood narra la historia de Charlie Parker con diversos saltos en el tiempo de su niñez a su edad adulta y a los distintos espacios en los que se encuentra en diversos ámbitos de su vida.

Dentro del Filme *Whiplash* la historia no contiene saltos de tiempo, este es en su mayoría de forma cronológica, sin embargo, presenta un *flashforward* en la (Trigésima secuencia),²⁸⁵ mientras está siendo convencido para demandar al director Terence Fletcher, por medio de la música se inserta una secuencia de forma intercalada de lo que ocurrirá una vez que haga la demanda el baterista. La música funciona como una unión entre el tiempo presente y el tiempo futuro, como producto final se crea una secuencia simultánea.

²⁸⁴ Jean-Michel Fodron, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 89.

²⁸⁵ Véase pág. 106.

En segundo lugar, el elemento que destaca en el filme de Clint Eastwood es el manejo de la luz, en su papel como músico, las tomas de Charlie Parker son oscuras, es decir son tomas nocturnas, mientras que cuando se encuentra en un distinto ámbito a su música, la luz permite observar el espacio dónde se encuentra.

Cuando hay luz, provoca momentos de desconcierto sobre la vida de Parker, en este aspecto, cuando el músico es internado en un psiquiátrico, o cuando acude al funeral de su hija, mientras que los momentos en los que la noche toma protagonismo, se identifica la oscuridad con la propia vida del saxofonista y al mismo tiempo recrea los espacios donde lleva a cabo sus presentaciones.²⁸⁶

Dentro del Filme *Whiplash* suele emplearse el contraste de luz y sombra, la luz suele encontrarse en las escenas clave del filme. La luz más brillante y dorada es frecuente en los siguientes casos:

- ✓ Cuando Andrew se encuentra por primera vez con Fletcher
- ✓ Cuando habla por primera vez con Nicole
- ✓ Cuando observa a *Studio Band* antes de integrarse a ella
- ✓ Cuando el protagonista está tocado en los escenarios
- ✓ Cuando aparece su primera oportunidad como baterista en *Studio Band*
- ✓ Cuando toca en el concurso J.V.C.

Mientras que la oscuridad o a luz clara se encuentra en las siguientes secuencias:

- Cuando el protagonista se encuentra ensayando en el conservatorio solo
- Cuando el protagonista asiste a sus clases con la *Banda Nassau*
- Cuando demanda al director Fletcher
- Cuando el protagonista no conoce la pieza musical en el concurso J.V.C.

El tercer elemento más importante en la Cinta de Clint Eastwood es la música, pues se insertan grabaciones caseras inéditas del músico Charlie Parker cedidas por la esposa del saxofonista. El compositor y arreglista que fue encargado de

²⁸⁶ Juan Enrique González Vallés, *El estilema autorial en el cine de Clint Eastwood*, Tesis de doctorado. España, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2012, pág. 469.

agregar y remasterizar arreglos musicales fue el director musical estadounidense Lennie Niehaus,²⁸⁷ quien es también saxofonista y antiguo amigo de Eastwood.

El jazz es también el reflejo del gusto musical del director Clint Eastwood, entre otros datos curiosos es que es una de las producciones cinematográficas donde Eastwood no es el protagonista de la historia, sino el actor Forest Whitaker quien da vida al saxofonista.

El autor Jairo Flores Rico en su artículo *titulado Eastwood's Blues. La música en el cine de Eastwood* del portal *In the Name of Cinema*, explica que la música de este director se caracteriza por su discreción absoluta, la música busca el simple refuerzo narrativo con melodías sencillas que sirven para la identificación con los personajes.

En su estilo fomenta la austeridad de las imágenes, tanto en tramas como en personajes y da especial interés a lo emocional del filme sin sentimentalismos. Concentra el drama en una cantidad mínima de personajes, de argumentos profundamente humanos e introspectivos, de esta forma el director se aleja del retrato rebuscado en sus filmes.

En el filme *Bird*, la música que se emplea lleva al filme a otro nivel, Jairo Flores Rico describe que la música es empleada para narrar la vida de Charlie Parker

No toma como referencia las formas clásicas, sino que embebe del espíritu y las formas del jazz para dirigir. Se pueden percibir los ritmos que marcan las imágenes, en su espíritu melancólico, en la historia que parece querer improvisar sobre esa bella y triste historia que actúa de hilo conductor, como si del propio Parker se tratara.²⁸⁸

²⁸⁷ Alberto Abuín, "Clint Eastwood: Bird", en *Spinof*, 22 de septiembre del 2010, [en línea]. Disponible en: <<https://www.espinof.com/criticas/clint-eastwood-bird>>. [Fecha de consulta 19 de junio del 2020].

²⁸⁸ Jairo Flores Rico, "Eastwood's Blues. La música en el cine de Eastwood", en *In the Name of Cinema*, 18 de noviembre del 2016, [en línea]. Disponible en: <<https://inthenameofcinemaweb.wordpress.com/2016/11/18/eastwoods-blues-la-musica-en-el-cine-de-eastwood/>>. [Fecha de consulta 19 de junio del 2020].

Roger Eber, otro crítico de cine en su portal *RogertEbert.com* menciona que el filme no explica la música del saxofonista, sino que es una cinta dónde se puede apreciar realmente la música Jazz a través de las grabaciones de Charlie Parker.

El filme posee música tanto diegética como no diegética, en el primer caso se muestra dentro del mundo de la historia cuando el saxofonista se encuadra en el escenario y en el segundo caso, cuando la música evoca un estado de ánimo o declaración.²⁸⁹

Bird se eleva como su canción cuando toca, y al final de la película, su funeral, recuerda a la audiencia la secuencia de apertura que mostró la infancia de Parker, pero también sus deslumbrantes actuaciones en el escenario.²⁹⁰

También se describe la velocidad de las imágenes con la inserción de la música diegética del jazz, las piezas rodean a las imágenes que comprenden secuencias de agilidad y anhelo. Con las melodías se mueven las escenas más rápido y sirven para recordar diferentes espacios y momentos en el tiempo de la historia, en cuestión, cuando se escucha una pieza de Charlie Parker al final de la cinta, se observa cómo es acompañado en su funeral por sus familiares, mientras la música recuerda sus actuaciones en el escenario y parte de su infancia presentada al inicio del filme.

También, en la película *Bird* existe la misma similitud con el final y el principio de la cinta *Whiplash* junto con la música, en la secuencia que se denominó como (secuencia cero)²⁹¹ se presenta en color negro mientras se escucha el toque de una batería de forma suave y lenta, conforme pasan los segundos el sonido se vuelven cada vez más fuerte y rápido. En la (Cuadragésima segunda secuencia)²⁹² que corresponde a la secuencia del final de la cinta, se recuerda al inicio de la película con la ejecución de un solo de batería del protagonista. La

²⁸⁹ Sara Anson Vaux Ph. D. *Clint Eastwood: A Biography*, "Capítulo 6, Jazz not violence: Bird", CLIO, Serie: Biografías de Greenwood, 2014, pág. 73.

²⁹⁰ *Idem*.

²⁹¹ Véase pág. 92.

²⁹² Véase pág. 116.

diferencia es que en la secuencia cero no se muestra de dónde proviene el sonido, mientras que en la última se observa quien toca la batería y por qué la toca de esa manera.

Jesús Galindo Cáceres, además de explicar en su artículo *Ingeniería en comunicación social de la música y el cine*, una clasificación de películas sobre jazz, también explica las divisiones del jazz como género que se han ocupado en algunos filmes. El autor señala que existen dos divisiones de estilo, el jazz del Oeste y el jazz del Este. El primero se describe por ser un estilo más tranquilo y suave. Por otro lado, el jazz del Este se describe por ser un estilo más rápido, agitado y de ruptura.

El autor explica que alrededor de estos estilos se ha creado un estereotipo y de acuerdo a este, el estilo más usado en el cine es el jazz del Este, pues permite una construcción narrativa más interesante, señala que los personajes principales son “los héroes del jazz cinematográfico [quienes] terminan rotos, muertos, destruidos”.²⁹³ Un ejemplo de este estereotipo aplicado al cine es la película antes mencionada titulada *Born to be Blue*²⁹⁴ (la historia de Chet Baker) que retrata la historia del músico del estilo del Oeste, pero se presenta con elementos del jazz del Este para ser más dinámica y emocionante la historia de la vida agitada del trompetista.

De esta misma manera, la película *Whiplash* refleja estos dos tipos de Jazz, en primer lugar, se muestra el jazz del Este en la secuencia 26 (Vigésima sexta secuencia)²⁹⁵ donde el protagonista Andrew intenta ir a toda velocidad al Concurso Dunellen, la música muestra un ritmo acelerado que representa la presión y estrés del músico por llegar a tiempo, sin embargo, sufre un accidente automovilístico en el camino.

²⁹³ Jesús Galindo Cáceres, “Ingeniería en comunicación social de la música y el cine: Apunte sobre el cine, la música y el jazz”, *op cit*, pág. 46.

²⁹⁴ Robert Budreau, *Born to be blue*, *op cit*.

²⁹⁵ Véase pág. 108.

El jazz de Oeste se presenta en la secuencia 33 (Trigésima tercera secuencia)²⁹⁶ dónde se encuentra con Terence Fletcher tocando el piano en un club nocturno, la *Música de fondo* es tranquila y sirve para remarcar esa tranquilidad y comodidad durante la charla de ambos personajes.

En este apartado se describió el uso de la música jazz a través de la historia del cine y se nombró a algunas de las cintas más conocidas, entre ellas se mencionó a *Bird* de Clint Eastwood, además se explicó que existen dos tipos del Jazz: el Jazz del Este y del Oeste que se usa en las cintas.

La película *Whiplash* se encuentra en el uso de la música jazz dentro de biografías de estrellas de jazz y biografías ficticias de estrellas de jazz, además, contiene una mezcla de Jazz del Este (más rápido e improvisado) y del Oeste (más tranquilo y suave) en cada una de las secuencias para mantener un ritmo y no cansar al espectador.

La cinta *Whiplash* junto con la cinta *Bird* es similar a los elementos del manejo de luz y sombras para narrar dos situaciones: cuando se encuentran en su papel de músico y cuando están realizando otras actividades que son ajenas a la música, en las dos cintas la función de la música diegética es importante para narrar la forma de ser y el desarrollo musical del personaje principal en cada filme. A partir de esta información se puede observar el estereotipo de música Jazz estadounidense en el cine en donde las estrellas o músicos de Jazz contienen temas sobre drogas, alcoholismo, estrés, un nivel de obsesión por alcanzar sus metas, y como se escribió en anteriores líneas, se presentan en los personajes un nivel de decadencia física y moral. Estos elementos están presentes en ambas películas, aunque en diferente altura.

En este capítulo se elaboró el análisis de la pieza cinematográfica *Whiplash* que fue el objeto de estudio a lo largo de este trabajo. Se analizaron las funciones de la música dentro del plano narrativo en las divisiones *Música de Pantalla*, *Música de fondo* y *Música on the air* para conocer como intervienen en cada secuencia.

²⁹⁶ Véase pág. 112.

Se analizó cada secuencia del filme en un esquema donde se contemplaron trece funciones de la literatura revisada de los autores Jesús García Jiménez y Gonzalo Martín Sánchez, los conceptos se organizaron y se seleccionaron en orden alfabético para construir el modelo final.

Es importante conocer la evolución del género de Jazz en el cine para conocer el empleo que ha tenido en el séptimo arte y como este posee diversas funciones, enfoques y características únicas en cada cinta.

En el primer caso dentro de la división de *Música de pantalla*, las funciones más frecuentes que se encontraron fueron: *analítica, contextual, diegética, efecto empático, leitmotiv, mágica, parafrástica y simbolización*.

Las secuencias en esta categoría, como su nombre lo indica, corresponden con la imagen, por lo tanto, es la música presente cuando se encuadran los instrumentos propios del Jazz en la cinta, así como la música que se inserta en los ensayos, las presentaciones de los músicos y del propio protagonista. Su función es conectar lo que se ve con lo que se escucha.

Además, se muestra el tiempo presente de la historia, presenta cada uno de los eventos de música en el tiempo, así como la intensidad de una presentación o clase en el momento.

En el segundo caso dentro de la división *Música de fondo*, las secuencias que se encontraron fueron: la función *analítica, contextual, doble anticipación temporal, efecto empático y parafrástica*.

Las funciones de la división *Música de pantalla* pasan a ser *Música de fondo* al dejar de encuadrar la fuente sonora, de esta manera conservan la mayoría de sus funciones. La pieza musical se relaciona con lo que se ve y lo que se escucha, contextualiza y delimita un espacio-temporal que sucede dentro de la misma historia, permite dar más acento a los diálogos de los personajes y su comunicación no verbal.

La función que se añade a la *Música de fondo* es la *doble anticipación temporal* que anticipa ciertas acciones de los personajes y permite dar una ilación a la historia.

En el tercer caso dentro de la división *Música on the air* en el esquema fueron las siguientes: analítica, contextual, doble anticipación temporal, efecto empático y temporalización.

La mayoría de las secuencias en esta división se mezcla con *Música de pantalla* para retratar la situación inicial, el contexto en el que se encuentran los personajes. La *Música on the air* junto con la de pantalla tiene la función de dar más detalles de los pensamientos de los personajes, su forma de ser, su carácter, su percepción del mundo y como es su manera de ser antes y después de un suceso.

Las funciones de la *Música de pantalla* y *Música on the air* permiten mostrar el carácter, la forma de ser y los pensamientos de los personajes. Cada división de la música junto con las funciones permite conocer tres planos, que van desde el personaje, su entorno y sus pensamientos.

Entre los datos encontrados además de los anteriores se encuentran los siguientes:

En la historia:

El sonido de la batería que comienza al inicio del filme con un fondo negro forma parte del final, ya que el sonido no corresponde con la ejecución de la batería de Andrew de la primera secuencia.

Se puede decir que el filme comienza con la última secuencia. El sonido de la batería del inicio es igual al presentado en la secuencia final que corresponde al festival J. V. C. cuando Andrew Neiman toca la parte instrumental de batería para finalizar la pieza.

Este sonido de la batería en el inicio del filme, como se explicó en la investigación, en una entrevista realizada a Damien Chazelle describe que el sonido de la

percusión, primero lento suave y después fuerte y acelerado, prepara al espectador para presenciar una guerra de música, que tendrá su desarrollo a lo largo del filme y será concluida con el festival J. V. C. al final de este.

Otro elemento que se encontró es que, en la percusión, así como sucede con el saxofón o el piano, puede sustituir la voz humana en una pieza musical, es decir, toman el papel principal de una melodía, los demás instrumentos sirven como acompañantes para dar mayor voz al instrumento principal.

A partir de esta percusión se puede contar el inicio de la historia, los momentos de tranquilidad, de nostalgia, los momentos dramáticos, de clímax y de cierre.

Aunado a la idea anterior, el silencio en algunas secuencias del filme permite dar un breve descanso al oído del auditorio sobre los momentos de tensión para comprender y conocer la perspectiva de los personajes, destacar momentos clave del protagonista y de personajes secundarios.

La ausencia de la música suma atención a la imagen, a los diálogos de los personajes, crea un efecto de duración y lentitud a las secuencias que tienen silencio, como se había mencionado, el silencio está asociado para los momentos más psicológicos de los personajes, como, por ejemplo: las conversaciones de Andrew y Nicole cuando terminan su relación, o la discusión de Andrew y su familia mientras cenan.

También, se explicaron los dos tipos de jazz, el jazz del Oeste y el jazz del Este, el primero es un género más tranquilo, mientras que el segundo es de un estilo que presenta mayor ritmo y velocidad, ambos son apreciables en la cinta *Whiplash* en distintas secuencias por medio del instrumento musical y las funciones de la música en la división *on the air*.

En la Clasificación:

Se encontró que la película está dentro de las categorías de *Biografías ficticias de estrellas de jazz* y como fondo de *tramas psicológico-sociales* propuesta por Jesús Galindo Cáceres, también que dentro de su temática es un filme distinto al

presentar la evolución de un músico de jazz en su instrumento más allá de su propia historia personal o de su camino sobre su fama como un músico realizado.

Esta idea de evolución del músico, no sólo se presenta con el ritmo y velocidad del instrumento de percusión, sino también con los colores. El protagonista Andrew al inicio del filme viste una camisa blanca y el director Fletcher una camisa negra y un saco negro. En la última secuencia, ambos lucen trajes negros, los dos personajes al usar el mismo color de traje, hace similitud al equilibrio entre ellos dos y a la evolución de Andrew en la música.

La evolución de la práctica del protagonista en su batería también se encuentra en el manejo de las luces azuladas y doradas, las primeras buscan plasmar su papel de principiante y en las luces más doradas o amarillas se muestran las secuencias que plasman su experiencia y habilidad. Este tipo de luz se presenta en las secuencias que corresponden a la presentaciones y ensayos de Studio Band.

A lo largo del filme se identificaron mitos y realidades de la música, entre ellos se encuentran los siguientes:

- a) La velocidad para ejecutar un instrumento es indispensable, pero no significa que sea el punto central para dominar un instrumento, sin embargo, en el filme la atención está en este detalle.
- b) La música debe ser disfrute de quien la práctica y de quien la escucha.
En el filme con ayuda de las funciones antes descritas remarca esta idea de forma contraria durante todo el filme.
- c) Por más tiempo que se pase ensayando un instrumento, una persona no puede llegar a lastimarse hasta sangrar. Se pueden formar algunos callos o rozaduras en la piel por practicar el instrumento, pero no puede llegar a causar una lesión grave.
- d) Un músico al practicar, no puede sumergir sus manos en agua fría o hielo porque, además de que enfría el músculo al instante, no es saludable para las articulaciones y puede provocar enfermedades reumáticas con el tiempo sí se realiza esta acción constantemente.

- e) El parche que cubre la parte superior de un tambor de la batería es muy duro, se puede desgastar con el paso del tiempo, pero no es posible romperlo con una mano de un solo golpe.
- f) Las partituras son una guía visual para el músico, pero se puede tocar un instrumento o una pieza sin necesidad de ellas.

Además de los anteriores datos, como se explicó al inicio de este capítulo, la función de la música jazz en la época de 1929 era entretener, transmitir la idea de tranquilidad y ensoñación a la sociedad de acuerdo a las investigaciones de Olvido Andújar, en la actualidad con esta película, ya no se busca esta idea, sino busca remarcar la frase dicha por el presentador de radio y televisión española, Pedro Ruiz: Lo bueno del cine es que durante dos horas los problemas son de otros.

En el último apartado de este capítulo se analiza el jazz dentro del cine, se explicó que se han retratado a diversos músicos y leyendas de jazz del género masculino como el saxofonista Charlie Parker, los trompetistas Miles Davis y Chet Baker.

Por otro lado, una característica encontrada es que no hay demasiadas películas de mujeres que han incursionado en el jazz a nivel general como las cantantes Billie Holiday, Nina Simone y Ella Fitzgerald, las películas sobre mujeres en el jazz no son tan populares en el cine biográfico o musical como las películas de músicos.

Conclusiones

El cine ha sido un retrato fiel de la historia del ser humano, desde su aparición ha evolucionado desde sus aspectos técnicos hasta los componentes de su lenguaje para ser más realista y plasmar diversos universos dentro de sus historias.

El cine es un arte completo, permite el manejo de distintos elementos para crear múltiples universos, espacios, historias, personajes y emociones. La unión de distintas imágenes a una velocidad de veinticuatro por segundo ha dejado una huella en los ojos de los espectadores sobre la historia misma del ser humano.

La música dentro de una cinta es inherente a la imagen, para tener un sentido completo pasa por un proceso de preproducción, producción y posproducción, este forma parte de un proceso comunicativo que transmite al espectador diversas emociones. Estos dos elementos al combinarse modifican siempre el sentido expresivo y artístico tanto de la imagen como de la música.

Nuestra pregunta en el inicio de esta investigación fue: ¿cómo se estudia la música de un filme y cuál es la función que cumple? El papel de la música en una narración audiovisual consiste en modificar la percepción global del espectador. La música a diferencia de la imagen, no se puede detener para ser analizada, sino que es necesario su reproducción inmediata para comprenderla junto con la imagen.

La música es tan importante que al eliminarse vuelve incomprendible el mensaje general, y al no ser seleccionada de forma correcta, causa un sentido diferente e inclusive puede empobrecer partes clave e importantes de la cinta.

Al inicio de esta investigación el objetivo general fue elaborar un modelo que permitiera estudiar la música en un filme a nivel general, de esta manera, se describió y diseñó el modelo titulado *Funciones de la música*, este fue un esquema realizado con las aportaciones de Michel Chion, Jesús García Jiménez y Gonzalo Martín Sánchez, compuesto por trece funciones de la música: 1. Analítica, 2. Contextual, 3. Diegética. 4. Doble Anticipación Temporal, 5. Efecto anempático, 6.

Efecto empático, 7. Efecto parentético, 8. Leitmotiv, 9. Mágica, 10. Parafrástica, 11. Poética, 12. Simbólica y 13. Temporalización.

Se tomó como propuesta principal la metodología del autor Michel Chion para estudiar la música porque abarca de manera general los innumerables usos de la música en los filmes en sus investigaciones y han sido retomadas por autores más contemporáneos como los mencionados anteriormente.

Se compararon las propuestas de cada autor y los nombres de las funciones de cada uno, se registraron en una tabla junto con la descripción de cada concepto, finalmente, se empataron las funciones similares y se enlistaron los conceptos finales tratando de no repetir alguno de ellos en el modelo.

Este modelo se aplicó para estudiar las 42 secuencias del filme en el capítulo cuatro, donde se realizó todo el análisis de cada secuencia en las divisiones: *Música de pantalla, Música de fondo y Música on the air.*

Durante el estudio de las aportaciones de los autores antes mencionados se encontró que hallar una metodología para analizar la música en el cine es diversa, multidisciplinaria y que abarca desde las ramas de la propia música, la psicología, la historia, entre otras. Sin embargo, a pesar de existir diversas aportaciones, no hay un modelo desde los autores de la comunicación que permita estudiar la música en un filme.

A lo largo de la investigación se encontró que el estudio de la música comprende desde la estructura de una armonía, el movimiento, el ritmo, el tipo de instrumentación, la ubicación de la música en el montaje, su significación, o alguna particularidad de la obra que permita conocer el porqué de la elección de la pieza para la cinta.

De esta forma, este análisis sirve como una herramienta que guía el estudio de la música en un discurso audiovisual y sirve como un modelo para quienes estén interesados en estudiar la música en otras cintas.

Además, el modelo realizado en este trabajo permite estudiar de forma completa un filme, la realización de este modelo permite conocer cómo se puede diseñar y

analizar los diferentes conceptos de la música, busca la diferenciación de las funciones y divisiones de planos en la música, y ejemplifica como se puede aplicar en un caso específico, que fue la cinta *Whiplash*.

Durante la investigación se encontró que se realizan más análisis visuales de un filme porque hay una guía más clara de los conceptos desde lo visual, es por ello que el propósito se enfocó a un análisis más auditivo, pero sin dejar a un lado lo visual y conocer la complementariedad artística de ambos elementos.

Durante la revisión de la literatura de autores como Francesco Casetti, Ángel Rodríguez Bravo, Juan Arturo Brennan, Jaume Radigales, Jerónimo Labrada, Aaron Copland, entre otros, se encontró que existen diversas propuestas para clasificar y explicar los *recursos musicales* empleados en el discurso audiovisual como son: el *leitmotiv*, la música empática, contraste, diegética y elipsis, mientras que las funciones de la música, por su parte tienen un rol más estructural, emocional, expresivo, significativo y narrativo.

En esta tesis se concluyó que la música es estructural cuando sirve para hilar un conjunto de imágenes, es decir, cumple una función técnica dentro del discurso audiovisual como la unión, la transición o el cambio de una secuencia a otra, mientras que la música como una función se encuentra dentro del plano narrativo, su función es múltiple y se caracterizan por añadir o parafrasear un valor en el cine. Las funciones de la música consisten en narrar la historia de una manera más emocionante, expresiva y significativa dentro de un universo particular.

Por otra parte, dentro del cine independiente, la cinta *Whiplash* es una representación actual del inicio del cine sonoro en el cine estadounidense, también muestra la versión contemporánea en el cine del músico de jazz, la sincronización del sonido y la evolución de la música empleada en el cine.

Algunas de las razones que permitieron la elección y el estudio de esta cinta, como se explicó en el capítulo uno, es que la cinta al ser parte del cine independiente, se caracteriza por presentar temas más diversos y con distintos enfoques, se encuentra alejado de las producciones multimillonarias, debido a

esta característica, permite crear entornos más íntimos para así retratar y resaltar a los personajes de la historia.

Gracias a esta división y creación del cine independiente existen festivales como *Sundance Film Festival* que se dedican a apoyar y premiar al mejor cine independiente. Este festival se celebra de forma anual las dos últimas semanas del primer mes del año en Park City, Utah, Estados Unidos, en el evento se entregan los premios *Independent Spirit*, días antes de la ceremonia de la entrega de los Óscares.

Además, más allá de presentar la historia personal de un músico o del camino hacia la fama, de los premios obtenidos en los Óscar y en el Festival de Cine de Sundance, presenta de forma principal la evolución de un músico de jazz en su instrumento durante su formación y no la historia después de esta formación, es por esa razón que se seleccionó para estudiar la música en cada una de sus secuencias.

Entre los objetivos particulares que se abordaron en esta investigación fue la breve explicación de la aparición del cinematógrafo en Francia, la evolución del cine en Estados Unidos y la importancia del cine independiente actual.

Se elaboró un esbozo general de la historia del cine, se desarrollaron los conceptos de sonido, ruido, música y sus componentes, se realizó un breve recorrido de las definiciones de música a través de la historia, se describió como es su participación y su función dentro del lenguaje cinematográfico. Se analizaron estos elementos por medio de una de las disciplinas de su estudio propuestas en este trabajo: la narratología, la ciencia del relato.

Se explicó y definió de forma breve la narratología de Gerard Genette y su utilización por varios autores para estudiar las cintas cinematográficas por sus elementos como el Tiempo, la Duración, el Orden, la Frecuencia, el Modo y la Voz.

También, se explicó el uso de la música jazz en la historia del cine, se mencionaron algunas de las películas más representativas que contienen este género como: *The Jazz Singer*, *Bird*, *Born to be blue*, *Miles Ahead*, *Young Man*

With A Horn, The Gene Krupa Story, entre otras, y las clasificaciones que existen para cada una de ellas junto con el jazz de acuerdo a Jesús Galindo Cáceres.

Se abordó cómo ha sido la evolución y el uso de la música Jazz en diversos filmes, así como los tipos de Jazz que existen que son el Jazz del Este y del Oeste y cuál es la función que cumple en la obra cinematográfica *Whiplash*.

Finalmente, se mencionaron los mitos y realidades de la música encontradas en el filme, así como la presencia de músicos y músicas en el cine y en algunas caricaturas estadounidenses.

Anexo 1

La banda sonora está compuesta por los sonidos, el ruido, la música y el diálogo de los personajes. En este caso, solo se estudia la música, esta se divide a su vez en Música *Score* y Música *Soundtrack*. La primera es también llamada música incidental o música cinematográfica es la que se refiere a aquellas pistas compuestas exclusivamente para la cinta. Este tipo de música se caracteriza por ser de tipo instrumental u orquestal, es creada por uno o varios compositores, atiende al discurso expresivo de la película.

Mientras que la música *Soundtrack* comprende las canciones que son pre-existentes antes de realizarse la cinta y es elegida por el personal encargado de revisar y autorizar la música del filme. De esta manera, se incluye en la tabla anterior entre paréntesis, la abreviación (S) para identificar los *Scores* y la abreviación (ST) para identificar los *Sountracks* de la película y la letra.

- 1) Dana Williams, *Keep me Waiting*, Dan Stringer & Max Drummey, *The Lonely One*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Dana Williams, 2013. (ST)
- 2) Justin Hurwitz, *Accident*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014. (S)
- 3) Justin Hurwitz, *Call from Dad*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014. (S)
- 4) Justin Hurwitz, *Casey's Song*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014. (S)
- 5) John Wasson, *Caravan*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014. (ST)
- 6) Justin Hurwitz, *Carnegie*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014. (S)
- 7) Justin Hurwitz, *Drum Battle*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014. (S)
- 8) Justin Hurwitz, *Fletchers Song In Club*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014. (S)

- 9) Justin Hurwitz, *Hug from Dad*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 10) Justin Hurwitz, *Invited*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 11) J.K. Simmons, *Snare Liffoff: I want to be one of the Greats*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Universal Music Group, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 12) Justin Hurwitz, *No Two Words*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 13) Justin Hurwitz, *Overture*, *Whiplash Soundtrack* (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 14) Justin Hurwitz, *Practicing*, *Whiplash*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 15) Justin Hurwitz, *Ryan / Breakup*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 16) J.K. Simmons, *What's your Name*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 17) Justin Hurwitz, *When I Wake*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- 18) Hank Levy, *Whiplash*, *Whiplash Soundtrack* (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (ST)
- 19) John Wasson, *Caravan*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (ST)
- 20) Stan Getz, *Intoit*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Broadcast Music Inc, 2015. (S)
- 21) Tim Simonec, *First Nassau Band Rehearsal*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 22) Tim Simonec, *Studio Band Eavesdrop*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)
- 23) Tim Simonec, *Studio Band Rehearsal After Breakup*, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)

24) Tim Simonec, *Second Nassau Band Rehearsal, Whiplash Sountrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)

25) Tim Simonec, *Too Hip to Retire, Whiplash* (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)

26) Tim Simonec, *Upswingin, Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014. (S)

Se puede observar que la mayoría de la música empleada para el filme son Scores, es decir, es música compuesta exclusivamente para el filme.

Imágenes Capítulo 1:

- ❖ The Brothers Lumiere In 1910, [Fotografía], Keystone-France/Gamma-Keystone, circa 1910, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/the-brothers-lumiere-in-1910-fotograf%C3%ADa-de-noticias/106499479?adppopup=true>>./>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].
- ❖ The Cinematographe, invented by Auguste (1862-1954) and Louis (1864-1948), [Fotografía], SSPL, Francia, marzo 22, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/the-cinematographe-invented-by-auguste-and-fotograf%C3%ADa-de-noticias/90728288?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].
- ❖ Edison and Others at Phonograph, [Fotografía], W.K.L. Dickson/Library of Congress/Corbis/VCG en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/edison-and-others-at-phonograph-fotograf%C3%ADa-de-noticias/640467743?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].
- ❖ Edison and Others at Phonograph, [Fotografía], W.K.L. Dickson/Library of Congress/Corbis/VCG en Getty Images. Disponible en:

<<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/illustration-showing-the-arrangement-of-fotograf%C3%ADa-de-noticias/1143018873?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

- ❖ Barkers and ticket takers pose outside the entrance of a nickelodeon theater. Signs advertise three shows: 'A Laughing Success,' 'The Runaway Horse,' and 'The Haunted House. [Fotografía], American Stock, circa 1905, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/barkers-and-ticket-takers-pose-outside-the-fotografia-de-not%C3%ADcias/3230100?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].
- ❖ Film pioneer Alice Guy-Blache poses for a portrait, [Fotografía], Donaldson Collection, New York, circa 1917 en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/film-pioneer-alice-guy-blache-poses-for-a-fotograf%C3%ADa-de-noticias/923101288?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].
- ❖ Russian-born American film mogul Louis Burt Mayer (1885 - 1957), head of production at MGM, [Fotografía], General Photographic Agency, circa 1935, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/russian-born-american-film-mogul-louis-burt-fotograf%C3%ADa-de-noticias/3279542?adppopup=true>> [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].
- ❖ Adolph Zukor (1873-1976), Producer and Founder of Paramount Pictures, [Fotografía], Universal History Archive/Universal Images Group, Portrait, circa 1950, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.imdb.com/name/nm0958532/>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

- ❖ Los hermanos Warner, [Fotograma], Historia de Hollywood: Capítulo 1: Magnates y estrellas, una historia de Hollywood, Jon Wilkman, Turner Classic Movies, USA, 2010, Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=N-nnstiqUKw&t=282s>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].
- ❖ Carl Laemmle, president of Universal Pictures Corporation, and his son, Carl Laemmle, Jr., general manager of the Universal studios on the west coast and one of the youngest film executives in the business, [Fotografía], Los Angeles Examiner/USC Libraries/Corbis, 1931, en Getty Images. Disponible en: <<https://www.imdb.com/name/nm0480674/>>. [Fecha de consulta 13 de marzo del 2020].

Referencias bibliográficas

- ❖ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, (2da edición), México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- ❖ Alberto Paredes, *Manual de técnicas narrativas*, Las voces del relato, España, Cátedra, 2016.
- ❖ J Greimas y J. Courtés, *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.
- ❖ Ana María Jaramillo Jaramillo, *Acústica: la ciencia del sonido*, Colombia, Instituto Metropolitano, 2007.
- ❖ Ángel Rodríguez Bravo, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, España, Paidós, Papeles de comunicación 14, 1998.
- ❖ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico: Ciencia y Narratología*, España, Paidós, 1995.
- ❖ André Z. Labarrère, *Atlas del cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.
- ❖ Cesar Augusto Murillo Valencia, *Glosario de términos folclóricos y musicales*, Colombia, Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico, 2012.
- ❖ David Meeker, *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*, Washington, D.C., en *Library of Congress*, 2009.

- ❖ Douglas Gomery y Clara Pafort-Overduin, *Movie History: A Survey*, Nueva York, Routledge, 2011.
- ❖ Emilio C. García Fernández y Santiago Sánchez González, *Guía Histórica del Cine 1895-2001*, España, Editorial Complutense, 2002.
- ❖ Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, España, Ediciones Akal, 1998.
- ❖ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1999.
- ❖ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 2003.
- ❖ Gérard Genette, *Figuras III* en *El discurso del relato*, París, Editions du Seuil, 1972.
- ❖ Georges Sadoul, *Historia del Cine Mundial: Desde los orígenes*, México, Siglo Veintiuno Editores, decimonovena edición en español, 2004.
- ❖ G. Sergi, *The Dolby era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2004.
- ❖ Gonzalo Martín Sánchez, *La música y la evolución de la narración audiovisual, La narración audiovisual en los videos musicales*, España, Editorial Abecedario, 2010.
- ❖ Guy Maneveau, *Música y educación: 1. Generalidades*, España, Ediciones Rialp, 1992.
- ❖ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, séptima edición, México, Porrúa, 1995.
- ❖ Juan Arturo Brennan, *Cómo acercarse a la música*, México, Plaza y Valdés, 1998.
- ❖ Juan Enrique González Vallés, *El estilema autorial en el cine de Clint Eastwood*, Tesis de doctorado, España, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2012.
- ❖ Jaume Radigales, *La música en el cine*, Barcelona, Universidad Abierta de Cataluña, 2008.

- ❖ Ira Konigsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- ❖ Jerónimo Labrada, *El sentido del sonido: La expresión sonora en el medio audiovisual*, Espala, Alba, 2009.
- ❖ Jaques Aumont, *et al, Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Paidós, Comunicación 17 cine, 2005.
- ❖ Josep Gusterns, *Música y sonido en los audiovisuales* (eBook), España, Universidad de Barcelona, 2013.
- ❖ José Ángel Landa García, *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*, España, Universidad de Salamanca, 1998.
- ❖ Juan Miguel Aguado Terrón, *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*, España, Universidad de Murcia, 2004.
- ❖ Manuel Castro Lobo, *Música para todos: Una introducción al estudio de la música*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2003.
- ❖ Michel Chion, *La audiovisión*, España, Paidós, 1993.
- ❖ Michel Chion, *La música en el cine*, México, Grupo Planeta, 1997.
- ❖ Michel Chion, *El sonido, música, cine, literatura*, España, Paidós, 1999.
- ❖ Stefano Della Casa, *Historia general del cine: Estados Unidos (1932-1955)*, España, Ediciones Cátedra, 1996.
- ❖ Sara Anson Vaux Ph.D, *Clint Eastwood: A Biography*, "Capítulo 6, *Jazz not violence: Bird*", CLIO, Serie: Biografías de Greenwood, 2014.
- ❖ Virginia Estela Reyes Castro, *Hacia la conceptualización del relato como unidad genérica de la comunicación narrativa en La función del narrador en los dibujos animados*, Tesis de maestría, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2006.
- ❖ Tzvetan Todorov, *Gramática Del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.

Referencias en línea

- ❖ Alfonso Cisneros Cox, "La música en el cine: Géneros y compositores", en *Revista Lienzo*, núm. 26, Lima, 2005, [en línea]. Disponible en:

<<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1106/1059>>.

[Fecha de consulta 12 de mayo del 2018].

- ❖ Carolee Walker, *et al.*, “La industria Cinematográfica Estadounidense”, EE. UU., en *Revista Journal*, 2007, [en línea]. Disponible en: <<https://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publications-spanish/EJ-movies-0607ej.pdf>>. [Fecha de consulta 20 de abril del 2018].
- ❖ Aitziber Olaskoaga, “El mercado del cine en EE. UU.”, Los Ángeles, Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España, 2015, [en línea]. Disponible en: <<https://docplayer.es/11776498-El-mercado-del-cine-en-eeuu-octubre-2015.html>>. [Fecha de consulta 17 de octubre del 2018].
- ❖ Erkki Huhtamo, “Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen”, Tokyo, 2004, [en línea]. Disponible en: <https://gebseng.com/media_archeology/reading_materials/Erkki_Huhtamo-Elements_of_Screenology.pdf>. [Fecha de consulta 28 de abril del 2020].
- ❖ Efren Cuevas Álvarez, “La narratología audiovisual como método de análisis”, en *Portal de la Comunicación*, 2014, [en línea]. Disponible en: <http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=53>. [Fecha de consulta 4 de febrero del 2018].
- ❖ Herminia Arredondo, *et al.*, “Los sonidos del cine”, en *Comunicar*, vol., 11, 1998, pág. 101-105, [en línea]. Disponible en: <[file:///C:/Users/Entrar%20aqui/Downloads/Dialnet-LosSonidosDelCine-635629%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Entrar%20aqui/Downloads/Dialnet-LosSonidosDelCine-635629%20(1).pdf)>. [Fecha de consulta 28 de noviembre del 2018].
- ❖ Jesús Galindo Cáceres, “Ingeniería en comunicación social de la música y el cine: Apunte sobre el cine, la música y el jazz”, en *Entretextos*, número 25, abril-junio, 2017, [en línea]. Disponible en: <<http://entretextos.leon.uia.mx/num/25/labor-de-punto/PDF/ENTRETEXTOS-25-L3.pdf>>. [Fecha de consulta 20 de junio del 2020].
- ❖ Marta Graboca, “La narratología general y los tres modos de existencia en la narrativa en música”, traducción del francés: Alberto León Gómez H, junio 2012, pág. 124-141, [en línea]. Disponible en:

<file:///C:/Users/usuario2/Desktop/1430-Texto%20del%20art%C3%ADculo-5004-2-10-20120917.pdf>. [Fecha de consulta 14 de febrero del 2018].

- ❖ Olvido Andújar Molina, “El jazz en el cine: desde las primeras películas sonoras a la segunda guerra mundial” España, Universidad Camilo José Cela, mayo 2013, [en línea]. Disponible en: <https://www.academia.edu/3751898/El_jazz_en_el_cine_desde_las_primeras_pel%C3%ADculas_sonoras_a_la_Segunda_Guerra_Mundial>. [Fecha de consulta 30 de mayo del 2020].
- ❖ Tiempo de cine, “Un día más de Sol: La la land, de Damien Chazelle”, [en línea], México, tiempodecine.co, 22 de diciembre del 2016. Disponible en: <<https://www.tiempodecine.co/web/la-la-land-de-damien-chazelle/>>. [Fecha de consulta 26 de abril del 2020].
- ❖ Virginia Estela Reyes Castro, “El manejo del tiempo en el relato cinematográfico”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 127, vol. 127, México, julio-septiembre, 2011, [en línea]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5495205>>. [Fecha de consulta 31 de enero del 2020].

Cibergrafía

- ❖ American Film Institute, “AFI's 100 Years...100 Movie Quotes”, en *American Film Institute*, 17 de junio del 2020, [en línea]. Disponible en: <<https://www.afi.com/afi-lists/>>. [Fecha de consulta 17 de junio del 2020].
- ❖ Alberto Abuín, “Clint *Eastwood: Bird*”, en *Spinof*, 22 de septiembre del 2010, [en línea]. Disponible en: <<https://www.espinof.com/criticas/clint-eastwood-bird>>. [Fecha de consulta 19 de junio del 2020].
- ❖ Andrew Barker, “Film Review: Born to be blue”, en *Variety*, Canadá, 13 de septiembre del 2015, [en línea]. Disponible en:

<<https://variety.com/2015/film/reviews/toronto-film-review-ethan-hawke-in-born-to-be-blue-1201592430/>>. [Fecha de consulta 24 de enero del 2020].

- ❖ Biografías, “William Fox”, en *Biografías*, [en línea]. Disponible en: <<https://dobywood.com/FoxTheatreAtlanta/WhosWho.html>>. [Fecha de consulta 24 de enero del 2020].
- ❖ Clint Eastwood, *Bird*, Estados Unidos, *Warner Brothers Company*, 30 de septiembre de 1988
- ❖ Damien Chazelle, *Whiplash*, Estados Unidos, *Blumhouse Productions Bold Films*, 16 de enero del 2014.
- ❖ Darryl Porter, Don Cheadle, *Miles Ahead*, Estados Unidos, *Sony Pictures Classics*, 11 de octubre de 2015.
- ❖ Erkki Huhtamo, “Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen”, [en línea], Tokyo, 2004. Disponible en: <https://gebseng.com/media_archeology/reading_materials/Erkki_Huhtamo-Elements_of_Screenology.pdf>. [Fecha de consulta 28 de abril del 2020].
- ❖ Fernanda Solórzano, *Whiplash: contra la divinidad del artista*, en *Letras libres*, núm. 80, febrero 2015, [en línea]. Disponible en: <https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/artes-mex_12.pdf>. [Fecha de consulta 2 de junio del 2020].
- ❖ Fotogramas, “Sundance 2014: Whiplash, la gran triunfadora”, en *fotogramas.es*, 27 de enero del 2014, México, [en línea]. Disponible en: <<https://www.fotogramas.es/festival-de-sundance/a529648/sundance-2014-whiplash-la-gran-triunfadora/>>. [Fecha de consulta 26 de abril del 2020].

- ❖ Gaby Rocha, “9 películas y una serie que te harán amar el jazz”, 20 de abril del 2016, [en línea]. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/cine/9-peliculas-y-una-serie-que-te-haran-amar-el-jazz?fbclid=IwAR0IC6YbonA8LhxGGZR-5pjMVTPGRaThqRc_ziLHvOOeHxNQer6z91iGu74>. [Fecha de consulta 30 de enero del 2020].

- ❖ Gettyimages, “Nickelodeon Theatre”, en *Gettyimages*, [en línea]. Disponible en:<<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/barkers-and-ticket-takers-pose-outside-the-fotografia-de-not%C3%ADcias/3230100?adppopup=true>>. [Fecha de consulta 30 de enero del 2020].

- ❖ Instituto de Cine Americano, “La entrevista de AFI: Director de WHIPLASH Damien Chazelle”, en *Instituto de Cine Americano*, 11 de julio de 2014, [en línea]. Disponible en: <<https://www.afi.com/news/the-afi-interview-whiplash-director-damien-chazelle>>. [Fecha de consulta 28 de julio del 2020].

- ❖ Irwin Winkler, Bertrand Tavernier, *Round Midnight*, Estados Unidos, *Warner Brothers Company*, 12 de septiembre de 1986.

- ❖ IMDB, “Filmography”, en *IMDB*, [en línea]. Disponible en: <<https://www.imdb.com/name/nm0958532/>>. [Fecha de consulta 28 de julio del 2020].

- ❖ Jairo Flores Rico, “Eastwood’s Blues. La música en el cine de Eastwood”, en *In the Name of Cinema*, 18 de noviembre del 2016, [en línea]. Disponible en: <<https://inthenameofcinemaweb.wordpress.com/2016/11/18/eastwoods-blues-la-musica-en-el-cine-de-eastwood/>>. [Fecha de consulta 19 de junio del 2020].

- ❖ Jean Doumanian, Woody Allen, *Sweet and Lowdown*, Estados Unidos, *Sony Pictures Classics*, 3 de septiembre de 1999.

- ❖ Juan Felipe Leal, “El cine antes del cine: el kinetoscopio”, en *Cineforever.com*, 11 de noviembre del 2011, en línea]. Disponible en: <<https://www.cineforever.com/2011/11/11/el-cine-antes-del-cine-el-kinetoscopio/>>. [Fecha de consulta 17 de junio de 2020].

- ❖ Library of Congress, “*Complete National Film Registry Listing*”, en *Library of Congress*, 17 de junio del 2020, [en línea]. Disponible en: <<https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/>>. [Fecha de consulta 17 de junio de 2020].

- ❖ Luis Miguel Torres, “Las 10 mejores películas sobre jazz”, 21 de agosto del 2011, [en línea]. Disponible en: <<https://cervezas1906.es/noticias/las-10-mejores-peliculas-sobre-jazz/>>. [Fecha de consulta 30 de enero del 2020].

- ❖ Nicolás Baires, “*Soundtracks: Diferencias entre Score y Soundtrack*”, [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HAOj_AjtoL0>. [Fecha de consulta 15 de marzo del 2019].

- ❖ Mario Barro Hernández, Usos didácticos del cine: Introducción al análisis, Universidad Nacional Autónoma de México, junio, 2020.

- ❖ Manzanon, (sin año), “¿Qué nos oculta Whiplash? El Baterista de La Mente nos explica (Jaén Mujica)”, [en línea]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=ll1eE2J4bVo>. [Fecha de consulta 12 de agosto del 2018].

- ❖ Mireia Mullor, “La verdadera historia de Alice Guy Blaché, pionera del cine”, en *Fotogramas*, [en línea]. Disponible en: <<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18633552/la-verdadera-historia-de-alice-guy-blache-pionera-del-cine/>>. [Fecha de consulta 20 de junio del 2020].
- ❖ Musicándote, “Conoce al compositor de la banda Sonora de *Birdman*”, en *Musicándote*, [en línea]. Disponible en: <<http://musicandote.com/conoce-al-compositor-de-la-banda-sonora-de-birdman/>>. [Fecha de consulta 20 de junio del 2020].
- ❖ Pedro García Martín, “Los hermanos Lumiere y el nacimiento del cine”, en *National Geographic*, 9 de marzo del 2020, [en línea]. Disponible en: <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine_12264>. [Fecha de consulta 30 de julio del 2020].
- ❖ Pierre Tatarka, “Como ver cine”, Taller, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, noviembre, 2018.
- ❖ Real Academia de la Lengua Española, “sonido”, en *Diccionario de la Real Academia Española* España, [en línea], Disponible en: <<http://www.rae.es/>>. [Fecha de consulta 20 de noviembre del 2018].
- ❖ Rotten Tomatoes, “The last exorcism part II”, en Rotten Tomatoes, 31 de marzo del 2020, [en línea]. Disponible en: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_last_exorcism_part_ii_2013>. [Fecha de consulta 20 de mayo del 2020].

- ❖ Rubén Romero Santos, “*Whiplash*”, en *cinemania.20minutos.es*, 13 de enero del 2015, España, [en línea]. Disponible en: <<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-225953/fotos/>>. [Fecha de consulta 17 de marzo del 2020].

- ❖ Sensacine, “*Whiplash*”, en *Sensacine*, [en línea]. Disponible en: <<https://cinemania.20minutos.es/criticas/whiplash/>>. [Fecha de consulta 17 de marzo del 2020].

- ❖ Spike Lee, *Mo 'Better Blues*, Estados Unidos, *40 Acres and a Mule Filmworks*, 3 de agosto de 1990.

- ❖ Tim Simonec, “Tim Simonec, Composer-Orchestrator-Conductor-Arranger”, [en línea]. Disponible en: <<https://timsimonec.com/>>. [Fecha de consulta 8 de febrero del 2020].

- ❖ The Telegraph, “El monstruo de MGM: cómo Louis B Mayer”, en *The Telegraph*, [en línea]. Disponible en: <<https://www.telegraph.co.uk/films/2017/10/10/monster-mgm-louis-b-mayer-terrorised-hollywoods-women-long-harvey/>>. [Fecha de consulta 8 de febrero del 2020].

- ❖ Turner Classics Movies, “*A history of Hollywood, Chapter 1-7*”, [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=N-nnstiqUKw&t=378s>>. [Fecha de consulta 12 de agosto del 2018].

- ❖ Walt Disney, *Music Land*, Estados Unidos, United Artists Picture, [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dihJ1w48Jh0>>. [Fecha de consulta 18 de junio del 2020].

Piezas musicales de Whiplash

- ❖ Dana Williams, Keep me Waiting, Dan Stringer & Max Drummey, The Lonely One, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Dana Williams, 2013.
- ❖ Justin Hurwitz, Accident, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Call From Dad, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Casey's Song, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ John Wasson, Caravan, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Carnegie, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Drum Battle, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Fletchers Song In Club, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Hug from Dad, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Invited, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ J.K. Simmons, Snare Liftoff: I want to be one of the Greats, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Universal Music Group, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, No Two Words, *Whiplash Soundtrack*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, Overture, *Whiplash Soundtrack* (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014
- ❖ Justin Hurwitz, Practicing, *Whiplash*, (YouTube Music), Estados Unidos, Varese Sarabande Records, 2014.

- ❖ Justin Hurwitz, *Ryan / Breakup*, *Whiplash* Sountrack, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ J.K. Simmons, *What's your Name*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ Justin Hurwitz, *When I Wake*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ *Hank Levy*, *Whiplash*, *Whiplash Soundtrack* (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ John Wasson, *Caravan*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ Stan Getz, *Intoit*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Broadcast Music Inc*, 2015.
- ❖ Tim Simonec, *First Nassau Band Rehearsal*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014
- ❖ Tim Simonec, *Studio Band Eavesdrop*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ Tim Simonec, *Studio Band Rehearsal After Breakup*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ Tim Simonec, *Second Nassau Band Rehearsal*, *Whiplash Sountrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ Tim Simonec, *Too Hip To Retire*, *Whiplash* (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.
- ❖ Tim Simonec, *Upswingin*, *Whiplash Soundtrack*, (*YouTube Music*), Estados Unidos, *Varese Sarabande Records*, 2014.