

ANÁLISIS DEL SONIDO: UN MODELO PARA EL ANÁLISIS DEL SONIDO EN EL CINE

*A MODEL FOR THE ANALYSIS
OF THE SOUND IN THE CINEMA*



Lauro Zavala


Doctor en Estudios Lingüísticos y Literario. Labora en la ASOCIACION MEXICANA DE TEORIA Y ANALISIS CINEMATOGRAFICO. LAURO JOSE ZAVALA. Nacionalidad México. Producciones: "La Minificación Bajo El Microscopio" En: Colombia 2005 "La Seducción Luminosa. Teoría Y Práctica Del Análisis Cinematográfico" En: México 2010

Correo electrónico:
zavala38@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.27>

Resumen

En estas notas presento algunas reflexiones sobre lo que podría ser llamado el Giro Sonoro en los estudios cinematográficos. Enseguida presento un modelo para el análisis del lenguaje cinematográfico en el cine musical. Y cierro estas notas con un glosario de conceptos originados en los estudios musicológicos que pueden ser extrapolados al análisis del lenguaje cinematográfico.

Palabras Clave:

Modelo, análisis del sonido, cine

Abstract

In these notes, I present some reflections on what could be called the sound turn in cinematographic studies. Next, I present a model for the analysis of the film language in musical movies. Finally, I close these notes with a glossary of concepts originated in musicological studies that can be extrapolated to the analysis of film language.

Key words:

A Model, Analysis of the Sound, Cinema.

El Giro Sonoro

Al inicio de su trabajo sobre la teoría del cine y su utilización en el análisis de la banda sonora, Elsie Walker señala que en el breve lapso de diez años (de 2005 a 2015) ha ocurrido un cambio en la percepción del lugar que ocupa el sonido en la experiencia del espectador de cine (E. Walker 2015). Este cambio significa reconocer algo que parece una obviedad en la experiencia de todo espectador, pero que no ha recibido suficiente atención en los estudios sobre cine: el reconocimiento de que el sonido ocupa al menos la mitad de la experiencia audio-visual.

A este cambio de paradigma lo podríamos llamar el Giro Sonoro en los estudios sobre el cine. Este cambio de paradigma podría ser equivalente al Giro Lingüístico producido en la filosofía;¹ el Giro Semiótico en los estudios epistemológicos,² y el Giro Semántico en los estudios sobre diseño.³

Entre los indicadores de este cambio de paradigma se encuentra la reciente creación de revistas especializadas, como *Music, Sound and the Moving Image* (Universidad de Liverpool, 2007) y *Music and the Moving Image* (Universidad de Illinois, 2008). También en este periodo se inició la realización de un congreso internacional dedicado al estudio de la música en cine, televisión, videojuegos, iPod y computadoras (MaMI: *Music and Moving Image*), organizado también en la Universidad de Illinois.

La existencia del Giro Sonoro significa reconocer que mientras la imagen visual es la representación de algo que está ausente de la sala de proyección, en cambio el sonido, al ser percibido

por el oído y también por el resto del cuerpo, está presente en el espacio donde ocurre la proyección. Tan sólo recordemos por un momento cómo nuestro cuerpo vibra al escuchar los sonidos graves de un trombón; cómo parece flotar al escuchar los arpeggios de un arpa dulce; cómo se tensa al escuchar el súbito estallido de un cristal o cómo se relaja al escuchar un melodioso coro de voces femeninas. Al unirse a las imágenes en movimiento, el sonido magnifica su efecto en el espectador, y crea una experiencia audiovisual que puede ser tanto o incluso más trascendente que cualquier experiencia real.

La investigadora Anahid Kasabian propone dejar de afirmar que vemos una película para reconocer que percibimos una película con dos de nuestros sentidos (la vista y el oído) y con todo el cuerpo (A. Kasabian, cit. en E. Walker 2015, 5), lo cual nos obligaría a decir que no sólo vemos una película, sino que vemos, oímos y sentimos una película. A partir de

1 Richard Rorty, ed.:

El giro lingüístico (1967). En este paradigma se señala que todo trabajo filosófico debe ser resultado del análisis del lenguaje, al reconocer que el empleo de las palabras construye una realidad que de otra manera no sería posible conocer. Este giro está ligado al pensamiento de Ludwig Wittgenstein, Hayden White, y los lingüistas Sapir y Whorf, entre muchos otros.

2 Paolo Fabbri:

El giro semiótico. Barcelona, Gedisa, 2006 (2000), orientado a la semiótica de Charles Sanders Peirce y los trabajos de Umberto Eco producidos después de su *Introducción a la semiótica* (1984). Este giro se opone al paradigma derivado de Ferdinand de Saussure y Roland Barthes, y consiste, entre otras cosas, en adoptar una perspectiva glosemática que permite distinguir los niveles metodológico, analítico, epistemológico y teórico, de carácter pragmático y ternario.

La existencia del Giro Sonoro significa reconocer que mientras la imagen visual es la representación de algo que está ausente de la sala de proyección, en cambio el sonido, al ser percibido por el oído y también por el resto del cuerpo, está presente en el espacio donde ocurre la proyección.

3 Klaus Krippendorff:

The Semantic Turn. A New Foundation for Design. Boca Ratón, Taylor and Francis, 2006. En este paradigma, ligado al diseño de sistemas digitales, tiene sus raíces más antiguas en la filosofía de Protágoras, para quien el hombre es la medida de todas las cosas. Este giro adopta la perspectiva del usuario de los productos del diseño, es decir, una perspectiva ergonómica y funcional.

Esta argumentación se podría concluir que el sonido ocupa más del 50% de nuestra experiencia de ver una película.

Esta ruptura paradigmática podría tener consecuencias muy profundas en la investigación y la enseñanza del cine, pues en este momento el estudio del sonido ocupa mucho menos del 10% de los cursos impartidos en las escuelas de cine; del tiempo dedicado al sonido en los cursos sobre teoría y análisis cinematográfico, y de la bibliografía especializada sobre el lenguaje audiovisual.

Todo lo anterior se refleja en el hecho de considerar al sonido como sólo uno de los cinco elementos del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, es necesario reconocer que los otros elementos, además de la imagen misma (es decir, la puesta en escena, el montaje y la narración) son vehiculados por las imágenes en movimiento. En consecuencia, en lugar de hablar de cinco elementos tendríamos que hablar de dos

elementos, y uno de ellos (el sonido) es el que convierte el proceso de ver una película en una experiencia en sí misma y no una mera representación de esta experiencia.

El hecho de que la dimensión sonora reciba relativamente poca atención en los Estudios Cinematográficos probablemente es consecuencia de la impronta que han dejado las disciplinas que han nutrido este terreno hasta ahora, es decir, los estudios sobre la imagen (en particular las artes plásticas, el diseño gráfico y la fotografía); los estudios literarios (en particular los estudios narratológicos); los estudios sobre la puesta en escena (en particular los estudios escenológicos y sobre la actuación), y los estudios sobre el montaje (elemento considerado como específicamente cinematográfico).

Aquí es necesario señalar que cada uno de estos sistemas expresivos (imagen, puesta en escena, narración y montaje) puede ser estudiado también con las herramientas del análisis musical, lo cual significa que la dimensión sonora no sólo establece la pauta y configura la experiencia audiovisual de los espectadores, sino que las herramientas utilizadas para estudiar la experiencia sonora pueden establecer la pauta y configurar el estudio de los demás componentes del lenguaje cinematográfico.

Un ejemplo del alcance que debería tener el estudio del sonido en el análisis de una secuencia lo encontramos en el trabajo que hizo Paul

Eliot al estudiar la secuencia de la regadera en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). En este caso, Eliot mostró cómo la mezcla de los planos sonoros que están presentes en la secuencia (cuerdas de violín y contrabajo, agua de regadera, cuchillo, cortina y voz femenina) provocan que el sonido no sólo sea interpretado por los espectadores, sino que sea experimentado por ellos (P. Eliot 2011).

Algo similar argumenta Guilherme Maia al señalar la necesidad de adoptar una postura más descriptiva que prescriptiva al estudiar el paralelismo entre música e imágenes en movimiento (G. Maia 2015).⁴ Por su parte, Craig Sinclair adopta una postura más radical, al afirmar que “la audición sirve para contrarrestar la hegemonía que Laura Mulvey reconoce en las imágenes” (C. Sinclair 2003, cit. en P. Eliot 2011). El mismo Paul Eliot llega a la siguiente conclusión: “El sonido puede ser hermoso y también puede ser doloroso. Puede tener un sentido al volverse simbólico y adoptar la forma de un lenguaje, pero también puede ir más allá de las palabras” (P. Eliot 2011: 152).⁵

En síntesis, el cine es al mismo tiempo una recreación del mundo (por medio de las imágenes) y la creación de una experiencia en los espectadores (por medio de los sonidos). Como espectadores, nosotros pasamos alternativamente de la creación a la recreación, combinando la distancia cognitiva y la experiencia emocional, en una mezcla que sube y baja su intensidad a partir de nuestra memoria y nuestras expectativas. Al ver y oír una película pasamos de la invocación de una experiencia producida por el universo de las imágenes (es decir, por la puesta en escena, el montaje y la narración) a la experiencia sensorial y emocional producida por el universo sonoro, alternando y yuxtaponiendo la experiencia de entender la historia y la experiencia de vivir esa historia de manera imaginaria.

Este proceso es similar al que permite distinguir en el terreno literario una narración de una poesía, pues mientras la narración recrea el mundo, en cambio la poesía lo crea, precisamente al uti-

lizar los recursos sonoros de la palabra⁶ (ritmos, cadencias, tonos, acentos, consonancias, disonancias, síncopas y motivos recurrentes).

Tomemos el caso de la reconstrucción ficcionalizada de un acontecimiento histórico. La recreación histórica existe en las imágenes, la puesta en escena, la estructura narrativa, el marco genérico y el montaje. Pero es la banda sonora (es decir, la música, las voces y los

⁴ Aquí entendemos por paralelismo la consonancia didáctica de la música que acompaña y refuerza el sentido dramático de las imágenes en movimiento.

⁵ Sound can be beautiful and it can be painful. It can carry meaning in the form of language and symbol, but it can also go beyond words.

⁶ Véase, por ejemplo, el estudio de Carlos Gameiro sobre este tema en la sección “Borges y Shakespeare” en *Borges y los clásicos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016, 113. sonidos ambientales) lo que convierte el hecho de ver esta pelícu-

“El sonido puede ser hermoso y también puede ser doloroso. Puede tener un sentido al volverse simbólico y adoptar la forma de un lenguaje, pero también puede ir más allá de las palabras”.

(P. Eliot 2011: 152).

la (que bien puede ser ficcional o documental) en una experiencia que afecta al espectador, lo involucra, lo conmueve o lo persuade de una visión del mundo, y le produce la sensación de haber tenido la experiencia de estar inmerso en un universo significativo.

Si lo que hace de la literatura una forma de arte es su dimensión poética, y si la fuerza de la poesía se encuentra en el empleo de los recursos sonoros del lenguaje, esto mismo ocurre en el cine, en el sentido de que aquello que le da fuerza como experiencia emocional se encuentra en la banda sonora, al dialogar con las imágenes en movimiento que recrean un universo narrativo.

El cine mudo utiliza las imágenes en movimiento con los recursos que asociamos al universo musical (ritmo, cadencia, síncopa, motivos recurrentes, etc.). El surgimiento del sonido en el cine parece haber silenciado el estudio de estos recursos en las imágenes en movimiento, al mismo tiempo que llevó a considerar al sonido como un elemento complementario a las imágenes, en lugar de ser considerado como el elemento que posibilita que la experiencia de ver una película sea mucho más que observar una representación.

Craig Sinclair concluye que los directores emplean los sentidos no visuales (es decir, los planos sonoros) para estimular una respuesta más mimética que empática, lo que equivale a seguir más a Hitchcock que a Eisenstein (C. Sinclair 2003, cit. en P. Eliot 2011).

Con las notas que siguen pretendo contribuir al reconocimiento de este cambio de paradigma en los estudios de teoría y análisis del lenguaje cinematográfico.

El Cine Musical más allá de Hollywood

¿Qué es el cine musical? Se puede entender por cine musical toda película de ficción donde los personajes cantan y/o bailan, ya sea dentro o fuera del escenario, con música producida en escena o fuera de ella.

La tradición académica más abundante sobre el cine musical sigue siendo la dedicada al cine hollywoodense, y se presenta en un formato historiográfico (C. Fontenla 1971; E. Mordden 1981; J. Feuer 1993); como guía de consulta (R. Miret & C. Balagué 2009; J. Munsó 2006) o como análisis ideológico (T. Ryall 1998; L. Williams 1998; S. Smith 2005). Otros estudios se aproximan al cine musical desde una perspectiva más moderna, y señalan la importancia de los remakes (J. Delamater 1998), la parodia (D. Harries 2000) o la metaficción (C. Ames 1997).

La mayor parte de los estudios sobre el cine musical hollywoodense clásico está enmarcado en la teoría de los géneros (S. Neale 2002; V. Pinel 2009). A su vez, la discusión sobre los géneros clásicos tiene como referente el trabajo de Rick Altman (R. Altman 1984), quien propuso integrar la aproximación ritual (según la cual los géneros surgen de los deseos del público) y la aproximación ideológica (según la cual la industria del cine aprovecha los deseos del público para sus propios fines). Para estudiar los géneros, Altman propuso reconocer los elementos semánticos y sintácticos en cada película particular (E. Walker 2015: 17).

El modelo de Altman requiere ser ampliado. Por una parte, es necesario señalar que la aplicación de estas categorías al análisis del lenguaje cinematográfico podría llevar a asociar el análisis sintáctico con el montaje y la narración, y el análisis semántico con la imagen y la puesta en escena. Pero también es necesario señalar que a estas dos dimensiones (semántica y sintáctica) es necesario añadir la dimensión pragmática, es decir, el estudio del espectador implícito.

Los estudios sobre el cine musical están orientados a ciertos temas recurrentes, y tratan sobre la agencia narrativa de la música (J. Levinson 1995; P. Reay 2004); sobre la evolución de la estructura narrativa en el musical (N. Lacey 2000); sobre la relación entre el ritmo del montaje y el ritmo coreográfico (K. Danciger 2011; J. Buhler et al. 2010); sobre la percepción de la ficción audiovisual (L. Jullier 2010), y sobre las posibilidades artísticas del paralelismo entre música e imágenes en movimiento (G. Maia 2015), o ponen en juego la reflexión sobre los límites del concepto de género (R. Stam 2000).

El análisis de películas específicas del cine musical se inició con el trabajo canónico de Raymond Bellour (1976) sobre una secuencia de *Gigi* (1958), a partir del modelo de la Gran Sintagmática de Christian Metz. Y ha sido continuado en la tradición alemana con los trabajos de découpage de Gottfried Schlemmer (1991) sobre *Meet Me in St. Louis* (1944); Hans-Peter Rodenberg (1995) sobre *Dirty Dancing* (1987) y Fred Ritzel (1999) sobre *Carmen* de Carlos Saura (1983). Más adelante se han elaborado los trabajos de Jane Feuer (2005) sobre *Singing in the Rain* (1952) desde una perspectiva contextual; Ken Danciger (2011) sobre el montaje en *West Side Story* (1964), y Christine Etherington-Wright y Ruth Doughty en su *Introduction to Film Theory* (2011) sobre *Moulin Rouge* (2001) como ejemplo de los rasgos formales e ideológicos del cine posmoderno.

Se puede entender por cine musical toda película de ficción donde los personajes cantan y/o bailan, ya sea dentro o fuera del escenario, con música producida en escena o fuera de ella.

Desde la incorporación del sonido en el cine en 1927, con *El cantante de jazz*, el cine musical ha estado asociado a Hollywood. Sin embargo, siempre se ha realizado cine musical distinto del hollywoodense, lo mismo en el cine independiente estadounidense que en el resto del mundo. Los estudios sobre el cine musical que se produce más allá de Hollywood es todavía incipiente (D. Parkinson 2007; C. Creekmur & L. Mokdad 2013).

Éste es un campo de la investigación que requiere mayor atención, aunque ya existen algunos documentales sobre distintas formas de cine musical ajeno a Hollywood, especialmente en los casos de India, Inglaterra, México y los países socialistas durante las décadas de 1940 y 1950 (ver la Filmografía Documental al final de estas notas).

Análisis Paradigmático del Cine Musical

A continuación, propongo un modelo paradigmático para el análisis del cine musical. Este modelo permite distinguir los recursos utilizados en cada uno de los paradigmas estéticos del cine de ficción, es decir, los paradigmas del cine clásico, el cine moderno y el cine posmoderno, reconocibles en el empleo de cada uno de los componentes del lenguaje cinematográfico, es decir, imagen, sonido, puesta en escena, estructura narrativa y montaje, además del género y la ideología. Si bien el sonido es central en éste y cualquier otro género cinematográfico, sigue siendo útil estudiar por separado cada uno de estos componentes, pues ése es el sentido de todo análisis, es decir, el examen preciso de cada elemento constitutivo en su propia especificidad.

Es conveniente recordar que no existe ninguna película que sea clásica, moderna o posmoderna de principio a fin, por lo que aquí se han seleccionado secuencias particulares de películas

específicas para ejemplificar un concepto del análisis paradigmático en relación con algún componente particular (imagen, sonido, montaje, etc.).

Al analizar cada uno de estos elementos es posible utilizar las herramientas del análisis musical. En el empleo de cada elemento encontramos relaciones armoniosas o contrastantes, momentos de tensión o relajación, estructuras rítmicas, acentos, cadencias, tonos, mezclas, motivos recurrentes, consonancias, resonancias y disonancias estructurales, es decir, manifestaciones del lenguaje cinematográfico que pueden ser estudiadas con las herramientas conceptuales que hasta ahora han sido utilizadas exclusivamente para el análisis de la experiencia sonora. Estos conceptos se encuentran en el Glosario que he incluido al final de estas notas.

Una vez establecido el referente canónico inicial del cine musical hollywoodense, he tratado de utilizar exclusivamente ejemplos ajenos a este cine. Sin embargo, aunque conozco numerosas películas del cine musical latinoamericano y del cine musical de otras regiones, además de materiales que pertenecen a géneros poco estudiados del cine musical (animación, videoclips, documental, etc.), es difícil encontrar películas musicales ajenas a Hollywood que sean muy conocidas. Por esta razón, en lo que sigue utilizo ejemplos muy conocidos del cine musical independiente (como *Shrek*, *500 días con ella* o *Woody Allen*), el cine musical europeo (como *Ettore Scola*, *Terry Gilliam* o *Billy Eliot*), el cine musical latinoamericano (como *María Novaro* o *Fernando Solanas*), el cine musical de autor (*Jean-Luc Godard* o *Lars von Trier*), el cine musical australiano (*Moulin Rouge!*), el cine musical chicano (*Zoot Suit*), el cine musical de la India y el cine musical de Europa del Este. Al presentar aquí un modelo teórico aplicable a cualquier película musical, es conveniente contar con ejemplos que sean fácilmente identificables por cualquier espectador. Espero que los lectores estén familiarizados con las secuencias y las películas que menciono a continuación.

El Cine Musical Clásico

Es necesario señalar que el paradigma clásico corresponde a aquellos rasgos que son universales y atemporales, es decir, cuyos efectos son similares en cualquier espectador en cualquier contexto de enunciación.

Imagen

El elemento esencial en el análisis de las imágenes en movimiento es el punto de vista de la cámara, es decir, sus emplazamientos y desplazamientos, especialmente en exteriores. Estos elementos construyen lo que se ha llamado la transparencia ideológica en el cine clásico, donde el espectador percibe estas decisiones como naturales, siguiendo la lógica del respectivo género dramático.

En el cine musical clásico el emplazamiento de la cámara suele acompañar al protagonista, mostrando su perspectiva y su experiencia, lo cual facilita que el espectador se identifique con él. Ésa es la función que cumplen los demás componentes de la imagen, tales como la escala de los planos, los movimientos de cámara, la profundidad de campo y el empleo del color. La llamada transparencia del cine clásico consiste en la sensación de que la perspectiva de la cámara tiene un carácter natural en relación con el sentido dramático de la secuencia. Éste es el caso de los musicales canónicos, como *Un americano en París* o *Un día en Nueva York* y del cine producido en los países socialistas durante el periodo estalinista, como *Conductores de tractor* (URSS, 1937) o *Líder obrero* (Alemania, 1955).

Sonido

Si la herramienta más precisa para el análisis de una secuencia es el *découpage* por planos, es decir, el establecimiento de la función que cumple cada uno de los componentes visuales del lenguaje cinematográfico en cada uno de los planos, también es necesario establecer un *découpage* sonoro, que deberá estar pautado por

la variación en los elementos señalados, y que además tiene rasgos específicos en cada plano (volumen, grano, silencios o mezcla de planos sonoros). Y también es necesario establecer la relación estructural del sonido con las imágenes en movimiento. Esta relación puede ser, respectivamente, clásica, es decir, de consonancia didáctica (de carácter dramático); moderna, es decir, de disonancia dialéctica (de carácter conceptual) o posmoderna, es decir, de resonancia dialógica (de carácter intertextual).

En el cine musical clásico la relación entre música e imágenes es de consonancia didáctica, de tal manera que las letras de las canciones se integran a la historia misma, y suelen ofrecer información crucial para la secuencia siguiente. A esta integración se le llama la agencia narrativa de la música. En este tipo de cine se establece una consonancia dramática entre la letra de la música y el contenido narrativo de las imágenes. Estas características pertenecen al cine musical hollywoodense, y se encuentran con frecuencia en el cine musical contemporáneo, como ocurre en las dos versiones cinematográficas de Billy Eliot (2000 y 2014).

Aunque gran parte de los trabajos sobre la función de la música se han opuesto al paralelismo dramático entre imágenes y música (como es el caso de Adorno, Eisenstein y otros), el paralelismo corresponde a la naturaleza neuronal propia de la condición humana, como ha sido señalado por Torben Grodal y otros teóricos y

analistas del lenguaje del cine, además de ser corroborado por la experiencia de cualquier espectador (T. Grodal 2009).

Puesta en Escena

En el cine musical, la puesta en escena puede ser estudiada considerando lo que ha sido llamado la amplitud estilística de cada plano y de cada escena, es decir, todos aquellos recursos visuales que rebasan la utilización de una cámara fija, tales como multiplicación de cámaras, desplazamientos constantes y vertiginosos de la cámara, alternancia de planos, cambios en el emplazamiento de la cámara, variaciones en la profundidad de campo, empleo del zoom, solarización de la imagen, cámara en mano o cualquier otra clase de alteración y manipulación del espacio profilmico que se encuentra frente a la cámara. Este concepto fue propuesto por Stephen Prince para el estudio de la representación de la violencia en el cine de ficción,⁷ y puede ser utilizado para el estudio de la puesta en escena en general. La amplitud estilística puede ser cuantificada y representada en una gráfica, de tal manera que en el eje horizontal se registre la duración de cada plano, y en el eje vertical se registre la intensidad de los recursos propios de la amplitud estilística.

En el cine musical clásico la amplitud estilística es mínima, lo que significa que aunque los planos no necesariamente tienen una duración corta, los recursos visuales se reducen al em-

En el cine musical clásico la relación entre música e imágenes es de consonancia didáctica, de tal manera que las letras de las canciones se integran a la historia misma, y suelen ofrecer información crucial para la secuencia siguiente. A esta integración se le llama la agencia narrativa de la música.

pleo de una cámara fija. Éste es el caso del cine coreográfico hollywoodense, como los musicales protagonizados por Fred Astaire y Ginger Rogers, y también de las comedias rancheras mexicanas de la Época de Oro, como *Allá en el Rancho Grande* (1936 y 1949) y las sensuales intervenciones musicales de Ninón Sevilla o María Victoria.

Montaje

En el cine musical, el montaje establece la relación entre el ritmo de los cortes y el ritmo musical. En el cine musical clásico esta correlación rítmica es consonante y didáctica, como ocurre en las películas románticas protagonizadas por Gene Kelly, Frank Sinatra, Audrey Hepburn o Doris Day. En este cine, el montaje sigue una lógica no obstrusiva, de transparencia funcional. Estos recursos se conservan en películas musicales contemporáneas como *Todos dicen que te amo*, de Woody Allen, o en musicales de carácter político y claramente didáctico, como el caso de *Newsies*, donde se propone la reconstrucción musical de una huelga de vendedores de periódico en el año 1900 en la ciudad de Nueva York. 7 Cf. mi trabajo “La representación de la violencia en el cine de ficción”, donde desarrollo el concepto de amplitud estilística para el estudio de la representación clásica, moderna y posmoderna.

Narración

El cine musical clásico es didáctico y moralizante, y por eso es heredero de la narrativa decimonónica. Aquí todo número musical se inicia con una toma de conjunto que facilita visualizar a todos los personajes de la secuencia y establecer mecanismos de complicidad con el espectador, lo que contribuye a la creación del suspenso narrativo. El cierre de cada número musical es epifánico, pues contiene una revelación narrativa dirigida al espectador, que de esa manera suele saber algo más que algunos de los personajes. Así son las secuencias musicales en el cine de rumberas y las secuencias de comedia romántica producidas en las décadas de 1940 y 1950, donde por ejemplo Pedro Infante decla-

ra su amor interpretando diversas canciones. También éste es el caso de adaptaciones musicales canónicas, como la espectacular *West Side Story* (1961).

El Cine Musical Moderno

El paradigma moderno se opone al clásico, y consiste en la ruptura o tematización de las características del paradigma clásico, y por lo tanto tiene una naturaleza experimental, individual e irreplicable.

Imagen

En contraste con el cine musical clásico, en el cine musical moderno hay un evidente choque entre el sentido de las imágenes y la letra de las piezas musicales bailables, como ocurre en las coreografías de un anti-musical como *Bailando en la obscuridad*, de Lars von Trier, donde la cámara en mano sigue a los personajes mientras éstos bailan en situaciones muy penosas, que son notablemente incongruentes con el sentido de la música.

Sonido

En el cine musical moderno la relación entre las imágenes y la música con frecuencia establece una especie de disonancia narrativa, de tal manera que la música no cumple una agencia narrativa, es decir, no forma parte de la narración. La secuencia es disfrutable por sí misma, pero no ofrece información narrativa que tenga efectos notables en las siguientes secuencias. Esto significa que durante las secuencias musicales no hay catálisis, sino que son nudos o puentes que unen una unidad narrativa con la siguiente. Éste es el caso de la inclasificable *Renaissance Man* (1994), donde un grupo de reclutas renegados improvisan en su salón de clases una versión de *Hamlet* a ritmo de hip hop. En *Tangos: El exilio de Gardel* (1985), musical político producido durante el exilio causado por la dictadura argentina, los intérpretes que viven en París bai-

lan en las calles para reunir dinero y sobrevivir mientras esperan las condiciones que les permitan regresar a su país.

Puesta en Escena

En el cine musical moderno la amplitud estilística es muy alta, y las tomas tienden a rebasar la duración convencional de 4 a 6 segundos. Un caso notable es *Le bal* (El baile, 1983), película de Ettore Scola donde se escenifica la historia europea reciente, mostrando (sin emplear ni un solo diálogo) lo que ocurre en distintos momentos históricos en un mismo salón de baile.

Montaje

En el cine musical moderno, el montaje crea rupturas de la misma secuencia musical, como en el caso extremo de *Una mujer es una mujer* (Jean-Luc Godard, 1962). Otra estrategia de montaje sincopado se encuentra en la secuencia central de *Al maestro, con cariño* (To Sir, with Love, 1967), donde escuchamos el tema musical de la película mientras observamos una serie de fotos fijas de los estudiantes que visitan el Museo Británico acompañados por su profesor. También encontramos un ritmo de montaje errático en *A Hard Day's Night*.

Narración

En el cine musical moderno los números musicales suelen parodiar secuencias musicales de películas particulares. ¡Éste es el caso de *The Meaning of Life*, del grupo Monty Python, donde la secuencia musical de la numerosa familia ir-

landesa parodia las secuencias musicales donde encontramos grupos de niños cantando a coro, a pesar de vivir en condiciones deplorables, como ocurre en *Oliver!* y *Anita la huérfanita*.

El Cine Musical Posmoderno

El paradigma posmoderno, por su parte, ha existido casi desde el nacimiento del cine en el siglo XIX, y consiste en el simulacro de los rasgos clásicos o modernos, o la presencia simultánea de los rasgos clásicos y modernos. La simultaneidad y los simulacros se construyen con el empleo de recursos formales y estructurales de naturaleza moderna, como la ironía, la metaficción, la tematización, la parodia, el juego, la ambigüedad y la indeterminación.

Imagen

En el cine musical posmoderno se utilizan diversos recursos de extrañamiento (*ostrannenie*), tales como metaficción, tematización y disolución de la cuarta pared. Estos recursos irónicos están presentes con frecuencia en las secuencias musicales de algunas películas de Tin Tan en las décadas de 1940 y 1950, como ocurre en la apócrifa y sensual clase de música en *Músico, poeta y loco* o la serenata improvisada en *El rey del barrio*. Más recientemente, estos recursos son utilizados en las piezas musicales de la neobarroca *Shrek*, donde se yuxtaponen personajes provenientes de distintas casas productoras de dibujos animados.

El paradigma moderno se opone al clásico, y consiste en la ruptura o tematización de las características del paradigma clásico, y por lo tanto tiene una naturaleza experimental, individual e irrepetible.

Sonido

En el cine musical posmoderno existe una relación de resonancia intertextual entre la música utilizada y otras películas de la tradición genérica, lo cual ha sido considerado como una relación architextual. ¡Esto ocurre en *Fiebre latina* o *Moulin Rouge!* También suele haber una resonancia metafórica o alegórica, como en los planos-secuencia de carácter musical en *Danzón*. En este último caso, las imágenes siguen la cadencia de la música (en lugar de que la música acompañe a las imágenes).

Puesta en Escena

En el cine musical posmoderno la amplitud estilística es variable en el interior de una misma escena o entre una escena y la siguiente, como en las secuencias musicales de *Fiebre latina* (EEUU, 1982), *Danzón* (México, 1992) y *Nada más* (Cuba, 2001).

Montaje

En el cine musical posmoderno, el montaje se construye en el interior del encuadre, con el empleo de planos-secuencia (como en *Danzón*) o bien se construye de manera vertiginosa, con el empleo de múltiples cámaras y complejos mo-

vimientos de cámara (como en *Moulin Rouge*). En *Calabacitas tiernas* (1949), el protagonista entabla una conversación con su reflejo en el espejo, y éste no sólo responde sus preguntas, sino que también lo acompaña para cantar en un lúdico dúo de guitarra.

Narración

El cine musical posmoderno es intensamente intertextual, y suele estar saturado de alusiones a películas canónicas del cine clásico. Esto ocurre en *Moulin Rouge* en relación con musicales clásicos como *The Sound of Music* o algunas secuencias musicales protagonizadas por Marilyn Monroe en *Gentlemen Prefer Blondes*. En *Introducing Dorothy Dandridge* (1999) se entremezclan dos historias: la relación personal de esta actriz negra con el productor y director Otto Preminger y el rodaje de la película *Carmen Jones*, donde la ópera de Bizet se convierte en la historia de un soldado negro que se enamora de Carmen durante la Segunda Guerra Mundial. Esta yuxtaposición produce una hibridación musical de carácter metaficcional.

El paradigma posmoderno, por su parte, ha existido casi desde el nacimiento del cine en el siglo XIX, y consiste en el simulacro de los rasgos clásicos o modernos, o la presencia simultánea de los rasgos clásicos y modernos. La simultaneidad y los simulacros se construyen con el empleo de recursos formales y estructurales de naturaleza moderna, como la ironía, la metaficción, la tematización, la parodia, el juego, la ambigüedad y la indeterminación.

Cuadro Núm. 1

PARADIGMAS DEL CINE MUSICAL ANÁLISIS DE SECUENCIAS PARTICULARES

	CINE MUSICAL CLÁSICO	CINE MUSICAL MODERNO	CINE MUSICAL POSMODERNO
IMAGEN	Transparencia ideológica: Musical hollywoodense (1929-1959)	Situación incongruente: Bailando en la obscuridad (2000)	Metaficción tematizada: Músico, poeta y loco (1948)
SONIDO	Consonancia dramática: Billy Eliot (2000; 2014)	Disonancia narrativa: Tangos: El exilio de Gardel (1985)	Resonancia intertextual: Moulin Rouge! (2001)
PUESTA EN ESCENA	Baja amplitud estilística: Allá en el Rancho Grande (1936)	Alta amplitud estilística: El baile (1983)	Amplitud estilística variable: Fiebre latina (1982)
MONTAJE	Transparencia funcional: Todos dicen que te amo (1996)	Edición sincopada: Al maestro, con cariño (1967)	Planos-secuencia): Danzón (1992)
SNARRACIÓN	Incoativa decimonónica: Un día en Nueva York (1949)	Parodia textual: El sentido de la vida (1983)	Metaparodia architextual): 500 días con ella (2009)
GÉNERO	Maravilloso: Blancanieves y los siete enanos (1937)	Fantástico interior, exterior o tematizado: Ver Cuadro Núm. 2	Fantástico posmoderno): Calabacitas tiernas (1949)
IDEOLOGÍA	Terminativa epifánica): La bella durmiente (1959)	Rechazo del cine clásico: Una mujer es una mujer (1961)	Carnavalización lúdica): Shrek (2001)

El Cine Musical como Maravilloso o Fantástico

En términos aristotélicos, la mayor parte del cine musical pertenece a la comedia, precisamente la comedia musical. Sin embargo, los rasgos del melodrama aparecen con frecuencia en este género, como ocurre en el cine biográfico (Evita), en el cine carcelario (Chicago), en la crónica de un suicidio paulatino (All That Jazz) o en la reconstrucción de una crisis social (Cabaret). Ahora bien, el cine musical plantea un problema conceptual que surge de su propia verosi-

litud, y que depende de la situación que caracteriza al género, y que consiste en que los personajes canten y bailen en condiciones en las que esto es racionalmente imposible.

Aquí es necesario recordar la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico. Lo maravilloso existe cuando lo imposible es considerado como natural, precisamente como un acto de fe. En cambio, la existencia de lo fantástico requiere la existencia de una conciencia racional (por parte de los espectadores) de que algo es imposible, si bien en ambos casos se establece un pacto de verosimilitud entre el espectador y las reglas de género.

Por otra parte, es necesario establecer que el fantástico clásico es aquel donde el hecho imposible es exterior a los personajes (porque es algo que ocurre en el mundo físico). En cambio, el fantástico moderno es aquel donde el hecho imposible es interior a los personajes (porque es algo que ocurre en su percepción o en su imaginación). El fantástico posmoderno yuxtapone, combina y alterna elementos de lo maravilloso y lo fantástico gracias al empleo de la parodia (de una película particular), la metaparodia (de un género cinematográfico), la metaficción, la metalepsis, la tematización, el distanciamiento y otros recursos irónicos que permiten esta yuxtaposición paradójica, creando simulacros de lo maravilloso y lo fantástico. 8

A partir de esta distinción podemos reconocer la naturaleza metagenérica (es decir, maravillosa o fantástica) del cine musical. En primer lugar, el cine musical clásico puede ser considerado como una forma de lo maravilloso, pues lo imposible (el hecho de que surja una música de ninguna parte, y que los personajes bailen y canten acompañados por esta música) es presentado como algo natural. En cambio, en el cine musical moderno accedemos al terreno de lo fantástico, pues esta imposibilidad es tematizada, hiperbolizada, parodiada y, en pocas palabras, asumida como una convención aceptada por los espectadores en un pacto de lectura.

En este último caso, la diferencia entre una película de carácter fantástico clásico o moderno está determinada por la fuente de donde proviene la música. Nos encontramos ante un caso de fantástico clásico cuando lo que ocurre en escena es imposible pero el origen de la música es exterior a los personajes, es decir, evidente en la puesta en escena, como en el cine musical de la India o en el concierto donde canta la protagonista de *Who Framed Roger Rabbit*.

En cambio, cuando el origen de la música es acusmático (invisible para los espectadores) y corresponde al estado de ánimo de los personajes, se trata de un cine fantástico moderno,

como ocurre en *Una mujer es una mujer*, Bailando en la obscuridad.

La tematización de las convenciones del cine musical clásico suele producir un cine fantástico posmoderno. Éste es el caso ya mencionado de *El sentido de la vida*, donde se parodian películas específicas.

En el cine musical posmoderno se observa una tendencia a la metaparodia y a la hibridación irónica con los otros géneros clásicos (film noir, cine biográfico, cine político y animación). A diferencia de la parodia, donde se ironiza una secuencia particular de una película específica, la metaparodia es una parodia de los rasgos de una tradición genérica architextual. Así, por ejemplo, *Bugsy Malone* es una metaparodia de film noir que utiliza los recursos propios del musical clásico, donde todos los actores son niños y adolescentes, y las ametralladoras disparan balas de merengue. En *500 días con ella*, una multitud 8 La distinción entre las categorías de lo maravilloso y lo fantástico se desarrolla en el trabajo de Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno. Prólogo de Lauro Zavala*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), 2015 anónima baila en la calle acompañando al protagonista en el momento de mayor felicidad, parodiando así la tradición de la comedia romántica donde la protagonista es una mujer enamorada. Por su parte, *The Singing Detective* es una hiperbolización metaficcional de film noir musical donde conocemos la historia sobre la elaboración de la novela que el personaje-narrador no termina de escribir, mientras sueña que su esposa trata de quedarse con los derechos de autor eliminándolo cuando él canta en un club nocturno.

Otros casos de cine musical posmoderno con hibridación genérica son *I'm not There* (musical biográfico), *Newsies* (musical político) y *Cool World* (musical animado).

Cuadro Núm. 2

EL CINE MUSICAL COMO MARAVILLOSO O FANTÁSTICO

Análisis de Secuencias

	CINE MUSICAL CLÁSICO	CINE MUSICAL MODERNO (Lo imposible tematizado)	CINE MUSICAL POSMODERNO (hibridación, metaparodia, distanciamiento)
MARAVILLOSO (Lo imposible como natural)	<ul style="list-style-type: none"> --- Snow White and the Seven Dwarfs --- Billy Eliot --- The Sound of Music 		
FANTÁSTICO CLÁSICO (Exterior: música en escena)		<ul style="list-style-type: none"> --- Cine musical de la India --- The Band Wagon --- Who Framed Roger Rabbit 	
FANTÁSTICO MODERNO (Interior: música acusmática)	<ul style="list-style-type: none"> --- Una mujer es una mujer --- The Meaning of Life --- Bailando en la obscuridad 		
FANTÁSTICO POSMODERNO (Tematización, simulacros, parodia)	<ul style="list-style-type: none"> --- Cantando bajo la lluvia --- Zoot Suit --- Nada más 		
FANTÁSTICO POSMODERNO (a la vez maravilloso y fantástico)			<ul style="list-style-type: none"> --- Buggy Malone --- Calabacitas tiernas --- 500 días con ella

En cuanto a la ideología que se produce como consecuencia de los elementos formales, estructurales y genéricos señalados hasta aquí, el espectador implícito en el cine musical clásico responde a las estrategias de verosimilitud propias del género. Éste es el caso del cine musical animado de la casa Disney producido desde la década de 1930, como Blancanieves o La bella durmiente,

donde se establece un ritmo dramático, musical y narrativo que lleva al epifánico final feliz.

En cambio, el espectador implícito en el cine musical moderno es un espectador desencantado que rechaza las convenciones del musical clásico. Como ya hemos visto, éste es el caso de la única película musical dirigida por Jean-Luc

Godard (*Una mujer es una mujer*, 1961), donde los personajes empiezan a cantar o bailar con música extradiegética cuando súbitamente se interrumpe el fondo musical, y todo vuelve a la cotidianidad más prosaica.

El cine musical posmoderno responde a las estrategias de distanciamiento propias del registro metaficcional y la tematización de las implicaciones de representación y problematización de los conflictos de raza, género y clase social. Éste es el caso de *Shrek*, *500 días con ella* y *Calabacitas tiernas*.

En síntesis, el cine musical clásico se construye con una música que acompaña al sentido dramático de las imágenes, y esta misma música cumple una agencia narrativa de manera integrada a cada secuencia, con frecuencia en la letra de las canciones; el montaje es didáctico; la narración es secuencial y la puesta en escena se caracteriza por una baja amplitud estilística, es decir, tiende a apoyarse en una cámara fija. Éste es el caso del cine hollywoodense, el cine latinoamericano de la Época de Oro y una porción considerable del musical contemporáneo.

Por su parte, el cine musical moderno es lo opuesto del clásico. En este caso, las imágenes acompañan a la música. La amplitud estilística es muy alta, de tal manera que hay un empleo de múltiples cámaras y cortes rápidos. O bien exactamente lo contrario, es decir, una tendencia al empleo del plano-secuencia. Éste el caso del cine musical de autor y algunos otros casos de lo que se podría llamar el anti-musical, característico de la Nueva Ola Francesa y el Nuevo Cine Alemán de la década de 1960 (*Eika Katappa*).

El cine musical posmoderno retoma las estrategias del musical moderno y las alterna con los recursos del musical clásico, ya sea como homenaje o con una intención irónica. Por lo tanto, la amplitud estilística es alternativamente alta y baja. Con frecuencia se rompe la cuarta pared o se tematiza la naturaleza ficcional de la película. La disonancia entre música e imágenes (que

conservan una relativa autonomía formal) tiene una intención irónica, en ocasiones paródica o metaficcional, y con frecuencia como resultado de la hibridación genérica. Los mejores ejemplos de cine musical posmoderno se produjeron durante el auge del cine musical clásico, en las décadas de 1940 y 1950.

Comentario final

El cine musical en América Latina es parte sustancial del cine musical internacional. Sin embargo, como ocurre con el resto del cine producido en la región latinoamericana, es un cine muy poco conocido. A pesar del acceso al cine facilitado por las redes digitales, todavía no existen videotecas que permitan tener una visión completa de esta tradición genérica.

A su vez, la mayor parte de los trabajos sobre cine musical en la región son de carácter casuístico, mientras que los estudios panorámicos se limitan a un país o un periodo. Sigue habiendo una total ausencia de propuestas de carácter teórico que puedan ser utilizadas en el análisis de cualquier película (musical o de otra naturaleza).

Por todo lo anterior, en los países latinoamericanos sigue siendo necesario contar con videotecas del cine producido en la región, y crear centros de investigación orientados a la formación de investigadores en teoría y análisis cinematográfico.

Términos musicales extrapolables al análisis de la imagen, la puesta en escena, el montaje y la narración.

A continuación, se propone una serie de términos que han sido utilizados para analizar las funciones del sonido en la teoría musical, y que pueden ser utilizados en el Análisis Cinematográfico. La propuesta original para hacer esta extrapolación proviene de Elsie Walker en su trabajo *Understanding Sound Tracks Through Film Theory* (Oxford UP, 2015, 423-428), de donde han sido tomados la mayor parte de los términos y su definición originaria.⁹ Las extrapolaciones y ejemplos en el lenguaje cinematográfico son míos, y están marcados por una doble diagonal.

Acento.

Nota o compás que recibe un énfasis más fuerte que los otros.

// Se puede hablar de acento narrativo, escénico o de montaje cuando un plano, una escena o una secuencia determinan el sentido que tendrán las siguientes dentro de una misma película. El acento puede ser gráfico o dramático, y generalmente corresponde a aquellos momentos que los espectadores recuerdan más claramente después de ver una película. Equivale a lo que en semiótica se considera como un elemento marcado (ver *Estética y semiótica del cine*, de Yuri Lotman).

Cadencia

Forma armoniosa de puntuación musical o progresión de notas que completa una frase musical.

// En el cine, la duración de una cadencia musical generalmente coincide con la duración en pantalla de un concepto narrativo, es decir, con la sucesión entre una causa y su efecto inmediato. Se podría decir que una cadencia narrativa corresponde a una unidad causal, es decir, una acción que tiene un efecto particular, y que a su vez puede ser la causa de otro efecto posterior.

Se puede hablar de una cadencia visual, narrativa, escénica o de montaje al reconocer la relación entre una causa y su efecto en pantalla, como podría ser el 9 *Las posibilidades de esta analogía*, de carácter neoformalista, fue señalado por primera vez por David Bordwell en “*The Musical Analogy*” (1980). Cit. en la sección “*Neoformalism*” (188-227) del artículo de James Buhler: “*Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound*”, en David Neumeyer, ed.: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, OUP, 2014. Los riesgos de esta analogía han sido señalados por Michel Chion en “*Un paralelismo falaz*” en *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985), 295-297. lapso transcurrido entre el momento en el que un personaje toma una decisión y los efectos inmediatos que esta decisión tiene en él mismo o en otro(s) personaje(s).

Cadencia Final

Secuencia que produce un sentido de resolución musical.

// En el cine de género, la cadencia final de carácter musical acompaña a la cadencia final de carácter visual, narrativo, dramático y de montaje, en particular en el cine musical clásico. Esta cadencia puede ocurrir en el interior o al final de una secuencia cualquiera, y siempre acompaña el cierre de la secuencia final.

Consonancia

Coordinación armoniosa entre sonidos. Ver Sonido Empático.

// Existe una consonancia dramática entre sonido e imagen en el cine de carácter clásico. Por ejemplo, en secuencias donde la música es transparente (inadvertida y naturalizada por la convención genérica) o cuando la música cumple una función didáctica en relación con el sentido dramático de las imágenes.

Corte Directo

Cambio de sonido de un plano a otro.

// Término empleado originalmente en el montaje, pero extrapolable al sonido, la narración y la puesta en escena. Establece el paso de una secuencia con unidad narrativa y dramática a la siguiente sin solución de continuidad, es decir, sin ningún elemento de transición. Lo opuesto al corte directo ocurre en secuencias donde se escucha el sonido que corresponde a la secuencia que todavía no aparece en la imagen o donde se escucha el sonido que pertenece a la secuencia anterior.

Disonancia

Falta de armonía entre sonidos. Ver Sonido Anempático.

// En el cine moderno se establece una disonancia entre las imágenes y los sonidos, como en el

Nuevo Cine Alemán de la década de 1960 (donde hay asincronía entre las imágenes de un personaje que canta y la música, o donde hay una disonancia dramática entre el tono de la música y la puesta en escena)

Homofonía

Sonidos que se mueven juntos de manera armoniosa (por ejemplo, en un himno).

// En el cine, la homofonía se produce en una escena donde todos los sonidos suben o bajan de tono al mismo tiempo.

En el cine clásico de géneros, el tono dramático se mantiene homofónico en el interior de cada escena, y las rupturas de tono se pueden producir deliberadamente en el interior de una misma secuencia con el fin de producir un efecto de sorpresa.

Leitmotiv.

Tema musical. Motivo aural. Motivo sonoro recurrente.

// En términos narrativos y escénicos, un leitmotiv puede ser el motivo temático anunciado en el título, una frase de diálogo repetida una o más veces o un elemento visual de carácter epifánico o incidental, como el McGuffin en la narrativa de suspenso.

Mezcla.

Graduación de sonidos en diversos planos sonoros.

// La mezcla de planos sonoros, es decir, la yuxtaposición y graduación relativa de los sonidos en una secuencia polifónica, consiste en manipular el volumen por separado para que cada uno de los sonidos sea escuchado en un primer plano sonoro o en un plano secundario. Cada uno de estos sonidos puede aparecer y desaparecer o ser mezclado con los otros de manera simultánea, graduando su volumen relativo.

La graduación de los planos sonoros en un segmento polifónico produce un efecto de sinestesia. Por ejemplo, en la secuencia de las escalinatas en la estación de trenes de Chicago en *Los intocables* (Brian de Palma) se mezclan varios sonidos que aparecen y desaparecen, pasando de manera sucesiva de un plano secundario al primer plano sonoro y viceversa: contrabajo de suspenso, música de cuna, pisadas de pasajeros, voz de altoparlante, chirrido de llantas de carro, llanto de bebé, gritos de la madre, disparos de armas de fuego, ruptura de cristales, diálogos de personajes, música dramática monofónica. La mezcla sonora define la textura de una escena o secuencia.

Monofonía

Línea melódica dominante.

// En una secuencia narrativa suele haber un plano sonoro dominante, que coexiste con otros planos sonoros. El sonido dominante (monofónico en una secuencia) puede ser sonido ambiente, diálogo, música extradiegética o efectos sonoros. En la teoría dialógica, la existencia de una única voz o visión del mundo en una narración es denominada monológica (derivada del monólogo), y también podría ser considerada como monofónica al estudiar los efectos de esta visión en las imágenes, los sonidos, la puesta en escena y el tipo de montaje.

Música Atonal.

Sin una escala tonal.

// El cine moderno o experimental establece rupturas con la monofonía de la narración clásica, estableciendo una estructura fragmentaria, atonal, con frecuencia ajena a toda intención narrativa.

Música Experimental.

Adaptación y combinación de temas musicales tradicionales o establecidos con ritmos y armonías contemporáneos. Por ejemplo, el empleo

que hace Michael Nyman de himnos y baladas escocesas en *El piano* (Jane Campion).

Polifonía.

Sonidos simultáneos en una misma escena.

// A partir del trabajo de Mijaíl Bajtín y su teoría dialógica, se ha utilizado el término polifonía en los estudios narrativos para referirse a la existencia de varias voces o visiones del mundo en el interior de una narración. Estas voces dialogan personificadas en los personajes, y establecen una relación que rebasa la dialéctica de los opuestos, ya que los agentes sociales (es decir, los personajes) pueden llegar a cambiar su visión del mundo al establecer estos diálogos, que así rebasan las palabras y se personifican en ideologías o visiones del mundo que enriquecen la experiencia del espectador.

Resonancia

Relación de paralelismo estructural entre sonidos distintos.

// En el cine posmoderno, la relación estructural entre imágenes y sonidos suele establecer resonancias con un motivo aural que reaparece en distintas escenas, estableciendo connotaciones asociadas al sentido dramático de la escena donde se utilizó el motivo aural por primera ocasión. Por ejemplo, en *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954) la secuencia inicial establece el tema musical de las mañanitas como connotación de unidad comunitaria, que después establecerá resonancias importantes cuando la comunidad en huelga sea reprimida por la policía.

Síncopa

Cambio inesperado de ritmo.

// La síncopa narrativa, escénica, visual o de montaje puede presentarse entre una escena y otra (en el interior de una secuencia) o entre una secuencia y otra, con el fin de producir al-

gún tipo de sorpresa en el espectador. En otras palabras, la síncopa narrativa, escénica o dramática se produce al establecer un régimen de verosimilitud que será suspendido de manera súbita. Aunque la síncopa musical se asocia con la música moderna, la síncopa dramática es un recurso frecuente en el cine clásico de géneros para mantener el interés del espectador.

Sonido Anempático

Sonido opuesto al sentido dramático de la escena. Un ejemplo canónico es el empleo de vales en los momentos de mayor dramatismo en *Rebecca*.

Sonido Empático

Concordante con el sentido dramático de la escena. El sonido empático más convencional es el acompañamiento musical en todo glorioso durante el primer beso en una comedia romántica. Textura. Niveles de sonidos distintos y simultáneos. La textura puede ser monofónica, homofónica o polifónica. Ver estos términos en este mismo Glosario.

// En el cine, las relaciones entre voces y sonido ambiental equivalen a las relaciones entre melodía y acompañamiento.

Tono Genológico

Tono dramático acorde con el género narrativo.

// El tono de una película suele corresponder al género narrativo al que pertenece (monofonía). Sin embargo, en el interior de una película puede haber escenas o secuencias de carácter distinto a la dominante, lo que da al conjunto un carácter polifónico, no sólo en términos genéricos sino también, ocasionalmente, en términos ideológicos.

Voz Off (Voice Off)

Voz narrativa perteneciente a un personaje de la historia.

// Ejemplos: *Rebecca* (Alfred Hitchcock); *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel); *Belle Époque* (Fernando Trueba); *El sueño de Valentín* (Alejandro Agresti)

Voz Over (Voice Over)

Voz perteneciente a un narrador que no participa en la historia (voz de carácter acusmático: no se muestra su origen físico).

// Ejemplos: Documentales científicos; *500 días con ella* (*500 Days of Summer*); *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda)

Bibliografía

- » Altman, Rick: “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre” (1984) en Leo Braudy y
- » Marshall Cohen, eds.: *Film Theory and Criticism*. New York / Oxford, 1999, 630-641
- » -----: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000 (1999)
- » -----: *A Theory of Narrative*. New York, Columbia University Press, 2008
- » Ames, Christopher: “Singing on the Screen” en *Movies about the Movies*. Hollywood
- » Reflected. Lexington, The University Press of Kentucky, 1997, 52-79
- » Bellour, Raymond: “To Segment / To Analyze (on Gigi)” en *The Analysis of Film*.
- » Bloomington, Indiana University Press, 2000, 193-215
- » Buhler, James; David Neumeier; Rob Deemer: “The Sound of Music, ‘The Laendler’ as
- » dance scene)” en *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford University
- » Press, 2010, 183-187
- » Carrera Águila, Ricardo: “Características formales del cine musical clásico, moderno y
- » Posmoderno”. Trabajo terminal de la carrera de Comunicación Social, UAM Xochimilco, 2007.
- » Director de tesis: Lauro Zavala
- » Creekmur, C. & L. Mokdad, eds.: *The International Musical*. Edinburgh, Edinburgh
- » University Press, 2013
- » Chion, Michel: “Un paralelismo falaz” en *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997
- » (1985), 295-297
- » Danciger, Ken: “West Side Story” en *The Technique of Film & Video Editing*. Burlington,
- » Elsevier, 2011, 77-79
- » Delamater, Jerome: “ ‘Once More, from the Top’: Musicals the Second Time Around” en
- » Horton, Andrew & Stuart Y. McDougal, eds.: *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley,
- » University of California Press, 1998, 80-94
- » Eliot, Paul: “On Hearing”, en *Hitchcock and the Cinema of Sensations. Embodied Film*
- » Theory and Cinematic Reception. London, I. B. Taurus, 2011, 143-162
- » Etherington-Wright, Christine y Ruth Doughty: “Case study: Moulin Rouge” en
- » *Understanding Film Theory*. New York, Palgrave MacMillan, 2011, 126-131
- » Feuer, Jane: *The Hollywood Musical*. Bloomington, Indiana University Press, 1993
- » -----: “Winking the Audience” (análisis fílmico de *Singing in the Rain*) en *Film*
- » Analysis. A Norton Reader. Jeffrey Geiger & R. L. Rutsky, eds. New York, W. W. Norton, 2005,
- » 440-454
- » Fontenla, César: *El musical americano*. Madrid, Akal, 1971
- » Grodal, Torben: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. New York,
- » Oxford University Press, 2009
- » Harries, Dan: *Film Parody*. London, BFI, 2000
- » Higashi, Sumiko: “Singing in the Rain: Stardom as Duet” en *American Cinema of the*
- » 1950s. Themes and Variations. Ed. Murray Pomerance. New Brunswick, Rutgers University
- » Press, 2005, 69-77
- » Jullier, Laurent: “Should I See What I Believe? Audiovisual Ostrannenie and Evolutionary

- » Cognitive Film Theory” en *Ostrannenie*, ed. Annie van der Oeven. Amsterdam University Press, 2010, 119-140
- » Kasabian, Anahid: *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. London, Routledge, 2001
- » Lacey, Nick: *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*. London, MacMillan, 2000
- » Levinson, Jerrold: “Film Music and Narrative Agency” en *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Ed. David Bordwell & Noël Carroll. Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, 248-282
- » Maia, Guilherme: *Elementos para uma poética da música dos filmes*. Curitiba, Appris, 2015
- » Miret, Rafael y Carles Balagué: *Películas clave del cine musical*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2009
- » Mordden, Ethan: *The Hollywood Musical*. New York, St. Martin’s Press, 1981
- » Munsó, Joan: *El cine musical. Diccionario de películas*. Madrid, T & B Editores, 2006
- » Neale, Steve, ed.: *Genre and Contemporary Hollywood*. London, BFI, 2002
- » Neumeyer, David, ed.: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press, 2004
- » Nieto, Omar: *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México, UACM, 2015
- » Parkinson, David: “A World of Entertainment: The International Musical”, en *The Rough Guide to Film Musicals*. London, Rough Guides, 2007, 267-292
- » Pinel, Vincent: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Ma Non Troppo, 2009
- » Reay, Pauline: *Music in Film. Soundtracks and Synergy*. London, Wallflower Books, Short Cuts, 2004
- » Ritzel, Fred: “La ópera y la música en el cine: Carmen (1983)” en W. Faulstich y H. Korte, eds.: *Cien años de cine 1895-1995, Vol. 5: 1977-1995*. México, Siglo XXI Editores, 1999 (1995), 139-159
- » Rodenberg, Hans-Peter: “Cuento de hadas para adolescentes y adultos: Dirty Dancing (Baile Caliente) (1987)” en *Cien años de cine 1895-1995, Vol. 5: 1977-1995*. México, Siglo XXI Editores, 1999 (1995), 226-251
- » Ryall, Tom: “Genre and Hollywood” en *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. John Hill & Pamela Church Gibson. Oxford UP, 1998, 327-337
- » Schafer, R. Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont, Destiny Books, 1994
- » Schlemmer, Gottfried: “Seriales y filmes americanos: Meet me in St. Louis (1944)” en *Cien años de cine 1895-1995, Vol. 2: 1925-1944*. México, Siglo XXI Editores, 1995 (1991), 397-411
- » Sinclair, Craig: “Audition: Making sense of cinema”, *The Velvet Light Trap*, March 2003, 8
- » Smith, Susan: *The Musical. Race, Gender and Performance*. London, Wallflower Press, Short Cuts, 2005
- » Stam, Robert: “Algunos interrogantes sobre autoría y género” (149-156); “La amplificación

- » del sonido” (247- 257) en Teorías del cine. Una introducción. Barcelona, Paidós,
- » 2001 (2000)
- » Thomas, Tony: That’s Dancing! New York, Harry N. Abrams, 1984
- » Vital, Alberto: Quince hipótesis sobre los géneros. México, UNAM, 2012
- » Walker, Elsie: Understanding Sound Tracks through Film Theory. New York, Oxford
- » University Press, 2015
- » Williams, Linda: “Film Bodies, Genre and Excess”, Film Quarterly, 44/4, Summer 1991,
- » 2-13. Fragmento incluido en The Oxford Guide to Film Studies, ed. John Hill & Pamela Church
- » Gibson. Oxford UP, 1998, 339-341
- » Zavala, Lauro: “La metaficción dramatizada en Fiebre latina” en Elementos del discurso
- » cinematográfico. México, UAM Xochimilco, 2003, 66-68
- » -----: “La mirada de la cámara en Danzón” en Teoría y práctica del análisis
- » cinematográfico. México, Trillas, 2014, 88-102
- » Filmografía
- » (500) Days of Summer (500 días con ella). Dir.: Mike Webb, EEUU (2009)
- » A Hard Day’s Night. Dir.: Richard Lester, GB (1964)
- » All That Jazz. Dir.: Bob Fosse, EEUU (1979)
- » Allá en el Rancho Grande. Dir.: Fernando de Fuentes, México (1936)
- » Allá en el Rancho Grande. Dir.: Fernando de Fuentes, México (1949)
- » An American in Paris. Dir.: Vincente Minelli, EEUU (1951)
- » Annie. Dir.: John Huston, EEUU (1982)
- » Belle Époque. Dir.: Fernando Trueba, España (1992)
- » Billy Eliot. Dir.: Stephen Daldry. GB (2000)
- » Billy Eliot. The Musical Live. Dir.: Stephen Daldry & Brett Sullivan, GB (2014)
- » Bugsy Malone. Dir.: Alan Parker, EEUU (1976)
- » Chicago. Dir.: Rob Marshall, EEUU (2002)
- » Cabaret. Dir.: Bob Fosse (1972)
- » Calabacitas tiernas. Dir.: Gilberto Martínez Solares, México (1949)
- » Carmen. Dir.: Carlos Saura, España (1983)
- » Carmen. A Hip Hopera. Dir.: Robert Townsend, EEUU (2001)
- » Carmen de Bizet. Dir.: Francesco Rosi. Italia (1984)
- » Carmen Jones. Dir.: Otto Preminger, EEUU (1954)
- » Cool World. Dir.: Ralph Bakshi, EEUU (1992)
- » Dancer in the Dark. Dir.: Lars von Trier, Dinamarca (2000)
- » Danzón. Dir.: María Novaro, México (1991)
- » Dirty Dancing. Dir.: Emile Ardolino, EEUU (1987)
- » Eika Katappa. Dir.: Werner Schroeter, Alemania (1969)
- » El rey del barrio. Dir.: Gilberto Martínez Solares, México (1950)
- » El sueño de Valentín. Dir.: Alejandro Agresti, Argentina (2002)
- » Everyone Says I Love You. Dir.: Woody Allen, EEUU (1996)
- » Evita. Dir.: Alan Parker, EEUU (1996)

- » Gentlemen Prefer Blondes. Dir.: Howard Hawks, EEUU (1953)
- » I'm Not There. Dir.: Todd Haynes, EEUU (2007)
- » Introducing Dorothy Dandridge. Dir.: Martha Coolidge, EEUU (1999)
- » La lengua de las mariposas. Dir.: José Luis Cuerda, España (1999)
- » Le bal (El baile). Dir.: Ettore Scola, Italia (1983)
- » Meet Me in St. Louis. Dir.: Vincente Minelli, EEUU (1944)
- » Moulin Rouge! Dir.: Baz Luhrmann, Australia (2001)
- » Músico, poeta y loco. Dir.: Humberto Gómez Landero, México (1948)
- » Nada más. Dir.: Juan Carlos Cremata, Cuba (2001)
- » Newsies. Dir.: Kenny Ortega, EEUU (1992)
- » Oliver! Dir.: Carol Reed, GB (1968)
- » On the Town (Un día en Nueva York). Dir.: Stanley Donen & Gene Kelly, EEUU (1949)
- » Psycho (Psicosis). Dir.: Alfred Hitchcock, EEUU (1960)
- » Rebecca. Dir.: Alfred Hitchcock, EEUU (1940)
- » Renaissance Man. Dir.: Penny Marshall, EEUU (1994)
- » Salt of the Earth. Dir.: Herbert Biberman, EEUU (1954)
- » Shrek. Dir.: Andrew Adamson, & Vicky Jenson, EEUU (2001)
- » Singing in the Rain. Dir.: Stanley Donen & Gene Kelly (1952)
- » Tangos: El exilio de Gardel. Dir.: Fernando Solanas, Argentina (1985)
- » The Band Wagon. Dir.: Vincente Minelli, EEUU (1953)
- » The Jazz Singer. Dir.: Alan Crosland, EEUU (1927)
- » The Meaning of Life. Dir.: Terry Jones & Terry Gilliam, GB (1983)
- » The Piano. Dir.: Jane Campion, Nueva Zelanda - Australia (1993)
- » The Singing Detective. Dir.: Keith Gordon, EEUU (2003)
- » Sleeping Beauty. Dir.: Claude Geronimi, EEUU (1959)
- » Snow White and the Seven Dwarfs. Dir.: William Cottrell et al., EEUU (1937)
- » The Sound of Music (La novicia rebelde). Dir.: Robert Wise, EEUU (1965)
- » The Untouchables. Dir. Brian de Palma, EEUU (1987)
- » To Sir, with Love (Al maestro, con cariño). Dir.: James Clavell, GB (1967)
- » Traktoristy (Tractor Drivers). Ivan Pyriev, URSS (1939)
- » Une femme est une femme. Dir.: Jean-Luc Godard, Francia (1961)
- » West Side Story. Dir.: Jerome Robbins & Robert Wise, EEUU (1961)
- » Who Framed Roger Rabbit. Dir.: Robert Zemeckis, EEUU (1988)
- » Zoot Suit (Fiebre latina). Dir.: Luis Valdez, EEUU (1981)
- » Documentales sobre cine musical
- » fuera de Hollywood
- » ¡Ay Jalisco, no te rajes! Vol. 13 de la serie Los Que Hicieron Nuestro Cine. Dir.: Alejandro Pelayo, México (1984)
- » Cuidadito Cuidadito. Dir.: Sergio Muñoz Güemes, México (2012). Sobre la cantante María
- » Victoria
- » East Side Story. Dir.: Dana Ranga, Alemania (1997). Sobre el cine musical en Europa del

- » Este durante el periodo estalinista
- » Enamorada. Vol. 20 de la serie Los Que Hicieron Nuestro Cine. Dir.: Alejandro Pelayo, México (1984)
- » Ni muy muy ni tan tan... simplemente Tin Tan. Dir.: Manuel Márquez, México (2005).
- » There'll Always Be Stars in the Sky. Dir.: Jeremy Marre, GB (1983). Sobre la música en el cine musical de la India
- » Tin Tan a 40 años. Dir.: Francesco Taboada Tabone, México (2010)
- » You Can't Do That! The Making of A Hard Day's Night. Dir.: David Leaf, GB (1995)