



ESCUELA DE  
CRÍTICA DE CINE  
DE MEDELLÍN

# Entre planos y notas:

Ensayos críticos sobre cine y música



La presente revista nace como un ejercicio de reflexión por parte de los integrantes de La Escuela de Crítica de Medellín, en torno hacia un tópico en particular: La relación entre la música y el cine. Desembocando en una publicación nutrida por una amplia variedad de temáticas, perspectivas y abordajes.

La representación de géneros musicales frente a la gran pantalla, análisis de las bandas sonoras de distintas obras cinematográficas, discografías y filmografías de agrupaciones, reflexiones y maquinaciones personales en torno al arte y demás temáticas, componen las letras que dan melodía a esta publicación.

Esperamos que la lectura resulte en un enriquecedor aporte para el espectador sobre dos de los artes más maravillosos que componen nuestra esencia como humanidad.

## -Escuela de Crítica de Cine de Medellín

---

**Organiza:**

**cinéfagos.net**

**Diseñada por:**

Simón Carmona L.

**Apoyan:**



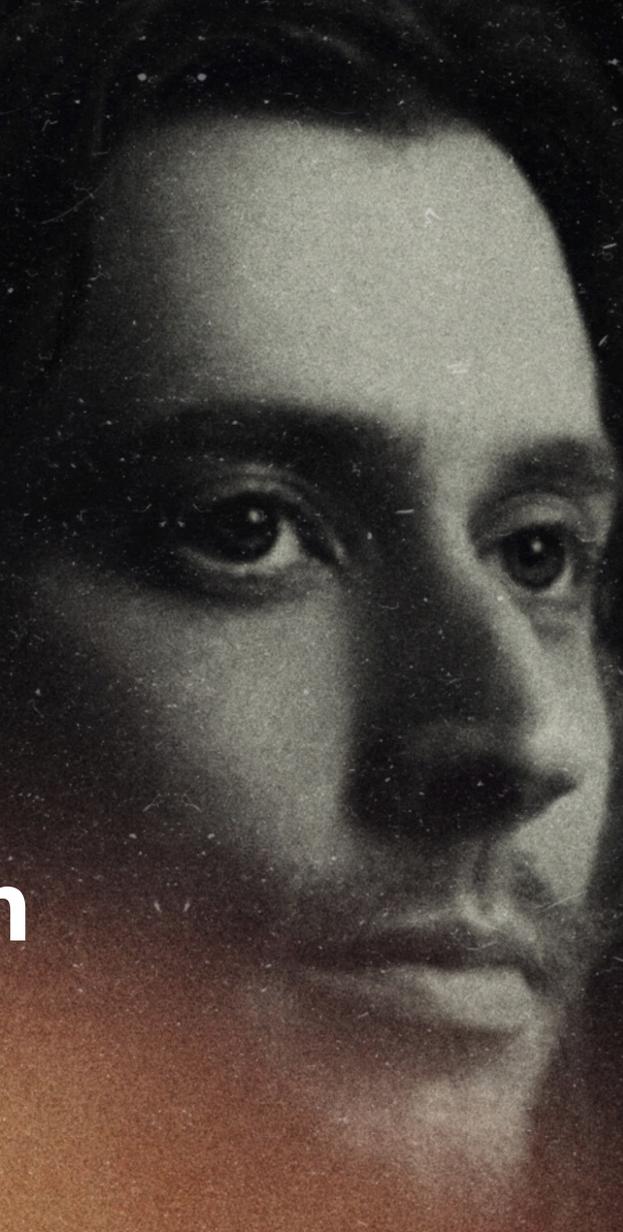


# Índice

Ludwig Göransson y el Western Anacrónico.....	3
Heavy metal en el cine: estereotipos, contradicciones y nuevas miradas.....	11
Sinfonías cósmicas.....	21
El cine, por <i>La derecha</i> .....	31
Sinfonía de emociones: música y diálogos como instrumentos narrativos en el cine.....	57
¿Qué nos dice la muerte del cine musical hollywoodense sobre Estados Unidos como nación?.....	65
Música y cine: Construcción de un paisaje sensible.....	75
La música en el cine: un juego de emociones.....	83
Danzando entre los límites de la diégesis: la música en <i>Tres Colores: Azul</i> .....	91
Salsa y latinidad en el cine.....	99
Wagner y el cine de Medellín.....	113
Del cine mudo al <i>¡Tango!</i> : El cine como reflejo cultural desde la música en Argentina.....	121
Disfrutar un musical, el pacto poético más esquivo.....	131
Lo perdido y capturado: tres conciertos que son películas.....	139
Noviembre rojo, diciembre azul.....	151
Imbricaciones del cine y la música.....	159
La música y el ritmo narrativo en <i>Empezar de nuevo y Días perfectos</i> .....	167
La música en la <i>Teenage Apocalypse Trilogy</i> de Gregg Araki.....	175
El ritmo de la identidad.....	183

# Ludwig Göransson

y el Western Anacrónico



## Miguel Ángel Cadavid

Cada género cinematográfico ha fundamentado para sí mismo una serie de sonidos y melodías que para cualquier cinéfilo mínimamente espabilado son fácilmente reconocibles. Cualquiera puede evocar el sonido electrónico de la ciencia ficción costumbrista o el socorrido instrumental clásico de las películas de acción. Aunque cabe recalcar que esto no es en lo absoluto una regla que se siga al pie de la letra por cada cineasta relativo a alguno de estos géneros, más bien es una cómoda recurrencia a la que acuden usualmente los pioneros del “cine algoritmo” que tanto gusta a las plataformas de streaming en la actualidad. Pero ¿qué ocurre cuando en una producción, los realizadores se esmeran por imbuir de una personalidad tangible a lo que, de manera literal, vemos en pantalla? Esta pregunta, se la ha tenido que hacer el productor y compositor sueco Ludwig Göransson durante gran

parte de su carrera como arreglista cinematográfico.

El aprendiz y muy probable sucesor de Hans Zimmer, fue abordado por Jon Favreau en 2017 para la composición musical de una serie televisiva relacionada con Star Wars. De entrada, el reto que supone la mera suposición de tener que estar al nivel de el que probablemente sea el mejor compositor cinematográfico de todos los tiempos (John Williams) supone un agobio profesional superlativo, pero lo realmente retador era la primera pregunta que, tanto el director como el compositor, se hicieron durante la preproducción de *The Mandalorian* (2019): ¿Cómo debería sonar la historia de un llanero solitario en el espacio?

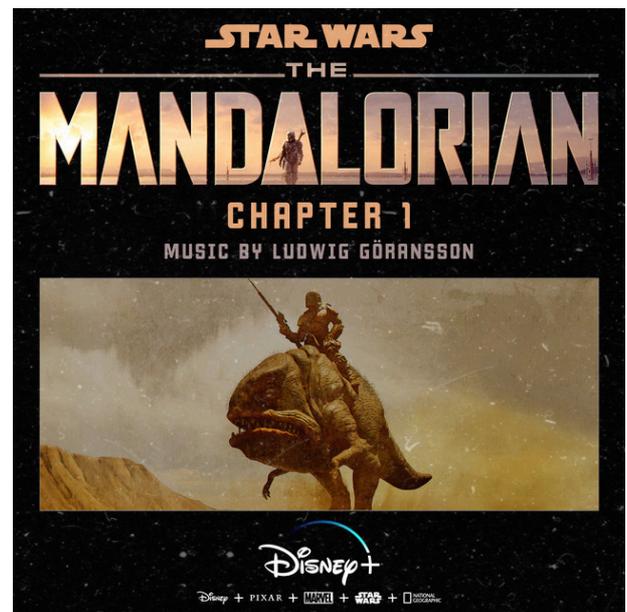
Antes de desarrollar la manera en la que el arreglista sueco respondió a esta pregunta, cabe resaltar que este corto ensayo no pretende, bajo ninguna circunstancia, explicar sus procesos mentales al crear un *Soundtrack*, más bien se enfocará en analizar algunas de las composiciones musicales del mismo para valorar su relación con una pieza cinematográfica y entender por qué los instrumentos suenan como suenan

según evocaciones iniciales. Todo esto con el fin de suscitar un interés genuino por la correlación temática música – cine y la emocionalidad que un film genera en los espectadores (o al menos en gran parte de ellos).

Teniendo esto claro, y volviendo a la respuesta de Göransson frente a la musicalidad que acompañaría la obra de Favreau, el compositor ya contaba con varias ideas y nociones que el mismo director iba compartiendo durante la preproducción, pero la única que caló lo suficiente como para impulsarlo a dar el primer paso fue la que el New York Times reveló textualmente como: “Jinete solitario e inspiración samurái”, en su artículo sobre la corta biografía de Göransson titulado: “How Ludwig Göransson Became Directors’ Secret Musical Weapon” (Greiving, 2019).

Esta corta frase evocó en el compositor un planteamiento de las primeras referencias cinematográficas, entre las que destacaban primordialmente dos películas de Kurosawa: *Los Siete Samurái* (1954) y *Trono de Sangre* (1957). En ambas, los momentos de soledad e imperturbabilidad que caracterizan el aura heroica de esa estirpe japonesa,

son representados a través de melodías simples procedentes de un solo instrumento: la flauta dulce, que en combinación con el silbido melódico característico de los Spaguetti Western (en su mayoría precedido por Ennio Morricone en la clásica trilogía de Sergio Leone),



<https://tinyurl.com/bdebv9yv>

recuerdan constantemente la amenaza permanente de un duelo a muerte en un yermo abandonado.

Con todo esto y la creatividad del sueco, las primeras notas de la icónica melodía fueron concebidas. Estas se escuchan, de manera aislada, durante los primeros 45 segundos de la canción completa que da inicio a lo que conformaría el cuerpo completo



Star Wars: A New Hope (1977)

---

del Soundtrack.

Esta melodía es acompañada, segundos más adelante en la misma canción, por un tambor en corchea dos semicorcheas, que en el mundillo de la composición musical es conocido como “la galopa” (Variety, 2020), la cual es utilizada comúnmente para evocar, como su nombre lo dice, el galope de un caballo en secuencias cinematográficas que lo ameritan, como la épica Carga de los Rohirrim en la trilogía de El señor de los Anillos, de Peter Jackson.

Con todo esto, la pieza de Ludwig tomó forma. El problema era que la serie televisiva, independientemente de lo que evocara para el compositor, no dejaba de pertenecer a la Space

Opera más famosa de todos los tiempos, y la canción compuesta hasta el momento sonaba a todo, menos a galaxias, sables láser y viajes interestelares.

En la saga cinematográfica de *Star Wars*, conocida por los fans más acérrimos como *The Skywalker Saga* (que hasta la fecha está compuesta por un total de nueve películas), la banda sonora ha sido compuesta y dirigida sin excepción, por John Williams. Este compositor, distinto a Göransson, no sentía la necesidad apremiante por tomarse la molestia de recurrir a referencias cinematográficas o instrumentos específicos antes de formular una pieza, sino que recurría más bien a un diálogo constante con el director y, en compañía de una opulenta orquesta de músicos y

coristas, daban rienda suelta a un estruendoso crescendo de notas musicales al puro estilo de Vivaldi (Wallace, 2023).

Aunque no se puede decir que las composiciones de Williams en su momento hayan evocado galaxias, sí fundamentaron una asociación bilateral entre la obra cinematográfica de ciencia ficción y las trompetas melodramáticas en la mente de los espectadores. La conocida *Marcha*

tiempo que por una composición fundamentada en sonidos milimétricamente planeados.

La solución de Göransson para imbuir de galaxias a su composición fue aliarse con estas evocaciones ya fundamentadas por Williams; Violines y trompetas son añadidas a la melodía de la flauta y el galope para dejar claro el origen de la producción y al mismo tiempo alimentar el tan importante efecto

## Imperial March:

<https://tinyurl.com/4tpyhhex>

Imperial (o el tema de Darth Vader), no tiene ninguna evocación cósmica en su composición, de hecho, parece más una serie de combinaciones sonoras utilitarias para presentar a un antagonista acompañado por un séquito de acólitos fascistas, pero la asociación que hace el público con el universo fantástico de George Lucas al escucharla es inmediata, siendo esto más un beneficio dado por el paso del

The  
 Mandalorian  
 (2019-2020)

nostálgico en el marketing de una producción que, al final del día, no deja de ser propiedad de Disney.

A pesar de que la pieza musical ya parecía completa, Göransson decidió poner una última cereza en el pastel antes de hacer las pruebas de sincronización con los montadores de la serie. Y es que, para el compositor, un *late Motiv* era imperativo en su melodía. Este término, que no tiene traducción al español y simplemente

se escribe como se lee (*leitmotiv*), hace referencia a un sonido muy perceptible que se repite de manera cíclica en situaciones que claramente intentan asociarlo la presencia de algo o alguien en una producción cinematográfica. Se podría decir que es otra forma, menos alarmante, de llamarle al condicionamiento instrumental de Skinner (Giovanni, 2023).

Tiburón (1975) es un ejemplo perfecto de lo expuesto en el párrafo anterior. Cómo no evocar las mandíbulas del sangriento pez al escuchar dos sencillas notas repetirse de manera cíclica en una tuba de fondo. Solo podemos esperar a que uno de los protagonistas pierda alguno de sus miembros o la muerte de un grupo de turistas en las arenas de una playa gringa.

El *late Motiv* para *The Mandalorian* también fue concebido con dos notas, la diferencia es que la cuarta ascendente tocada por Göransson en un piano reverberado no evoca suspenso ni terror, sino más bien expectación por la aparición del protagonista en escena. Lo que cubre constantemente al personaje con un halo de heroísmo en cada antesala de

encuadre en la que está a punto de aparecer el brillante casco de Beskar.

Con este y los anteriores elementos diseccionados de la pieza musical, el compositor sueco imbuye originalidad, nostalgia y heroísmo a una nueva etapa en la saga espacial más reconocible e iconográfica del medio, siguiendo los pasos de una composición referencial con énfasis en obras cinematográficas clásicas, de la que probablemente no haya más precedente que Hanz Zimmer y Fumio Hayasaka.

Ludwig Göransson ha continuado su trabajo reconciliando temáticas desiguales en el cine a través de la música. Lo hizo con la cultura africana y el absurdo avance tecnológico en la utopía de Wakanda (Black Panther, 2018) así como en la asociación del tiempo revertido en una distopía de espionaje, Tenet (2020). Solo queda la expectativa de las ideas por explorar en manos de un compositor meticuloso que opta por embellecer y dignificar lo extemporáneo.

## Bibliografía

- Giovanni, A. M. (2023). Condicionamiento Operante: La caja Skinner. NeuroClass.
- Greiving, T. (15 de noviembre de 2019). How Ludwig Göransson Became Directors' Secret Musical Weapon. New York Times.
- Variety. (2020). How "The Mandalorian" Score Found The New "Star Wars" Sound. Variety.
- Wallace, C. (5 de marzo de 2023). John Williams reveals a surprising fact about creating iconic 'Star Wars' theme song. CNN.



**STAR WARS**  
— THE —  
**MANDALORIAN**



Disney + PIXAR + MARVEL + STAR WARS + NATIONAL GEOGRAPHIC

Original Series Streaming Nov. 12

© 2019 & TM LUCASFILM LTD.

# Heavy metal en el cine:

estereotipos,  
contradicciones  
y nuevas miradas



## Margarita Espinel Villamizar

La música en el cine ha tenido un rol de suma importancia desde que se empezó a concebir para el séptimo arte. Esta ha marcado momentos clave en las historias de cada filme y genera en los espectadores una gran variedad de emociones, que ni el mejor diccionario creado por la humanidad ha llegado a definir. Precisamente la música da las pautas de cada escena y se encarga de guiar a las audiencias a una mejor comprensión de cada personaje, de cada problema y de cada rasgo, por pequeño que sea, de la historia que se está viendo.

El acompañamiento musical también ha permitido marcar los rasgos de personalidad e intensidad de la misma en cada personaje. No tendríamos la misma imagen de John Travolta en nuestras cabezas si no lo tuviéramos como referente de una que otra canción disco setentera. Lo mismo

pasa con personajes rudos o dulces, quienes siempre se presentan con una música de fondo que evoca su tipo de personalidad. Precisamente, es aquí donde el valor del heavy metal en el cine es resaltable, no solo para los metalheads, sino para todo aquel que encuentre éxtasis en el ruido de furia que esta música logra transmitir. Este ensayo busca presentar una reflexión sobre el impacto de la música metal en el cine, la construcción de estereotipos del amante del metal y el heavy metal en el cine como una paradoja a la propuesta contracultural que proponen algunos artistas del género (particularmente este último) porque su música era agresiva, angustiante e infernal para la época. Sam Dunn, en su película documental *Metal, a headbanger's journey* (2005), explica cómo estas composiciones a pesar de estar en la categoría que hoy conocemos como clásica, en su momento pudieron ser consideradas como música del demonio y, hasta la fecha, son incontables las bandas de metal que han integrado instrumentos y voces clásicas para ofrecer una variedad exquisita de metal sinfónico, metal gótico, metal vikingo, etc.

La aparición de la música clásica en

películas es imposible de enumerar, pero hay un claro ejemplo de esta en la película *El día que Nietzsche lloró* (*When Nietzsche wept*, 2007), en el momento en que Friedrich, muy perturbado por sus muchos dilemas y su obsesión con la música de Richard Wagner, se sube a su escritorio imaginando que dirige una orquesta que toca *La Valquiria* (puntualmente el acto III, escena I: La cabalgata de las Valquirias) en el inframundo y, en medio de su trance, enuncia la frase “haces música del infierno Richard Wagner”. Es claro que para la época este sonido agresivo, e incluso sombrío pero emocionante, llegó a ser considerado una melodía del inframundo, tal como se consideró el heavy metal en sus inicios y en algunos lugares se sigue considerando hoy.

Para continuar, es necesario aclarar que el heavy metal en el cine se ha presentado mayormente para resaltar la intensidad o la adrenalina de ciertos momentos de “alto impacto”, como *Bloodline*, de Slayer, en la película de *Drácula 2000*, o el sonido épico de Black Sabbath con *War pigs* en una película no tan épica como *300*. Tan poderoso es el heavy metal que incluso Ace Ventura va a un

concierto de Cannibal corpse y suenan las campanas de Metallica en los créditos del inicio de *Zombieland*, que si bien no es una película muy aclamada, es necesario reconocer que el acompañamiento musical de la misma es ideal para la brutalidad del apocalipsis zombie.

Ahora bien, estas y muchas otras canciones de heavy metal (y otros géneros del mismo) se han integrado a películas de todos los géneros, no únicamente a dramas metaleros sino que en muchas películas, incluso comedias, se puede oír una buena melodía para poguear, al punto que el mismo Ozzy Osbourne (Black Sabbath) aparece en una comedia de mala reputación como *Little Nicky* (2000) y Rob Halford (Judas Priest), dos años después, se anima a interpretar un rol secundario (muy secundario) en una comedia crítica sobre drogas llamada *Spun* (2002), película que, además, fue dirigida por un metalero sueco llamado Jonas Akerlund, apasionado por la música al punto de haber dedicado casi toda su vida profesional a la realización de vídeos musicales de bandas como Satyricon, Rammstein e incluso Metallica. Incluso él mismo tuvo su propia banda de black metal y, tan



### 300: Rise of an empire (2014)

---

talentoso es, que su trabajo llegó a ganar un Grammy por la dirección de un vídeo de Madonna (*Ray of Light*, 1998).

Estos son solo algunos ejemplos de metaleros que han participado en películas, ya sea a través de su música o de su actuación. La lista es extensa, pero vale la pena mencionar otros muy importantes, como Ronnie James Dio en la película de 2006, *Pick of Destiny* (junto con un buen grupo de metaleros) y Lemmy Kilmister, de Motörhead, en la película *Airheads* (1994). Con todo esto, es claro que el heavy metal ha llegado al cine para acompañar escenas fuertes, incluso brutales, y para abrir nuestros sentidos a una experiencia musical, no precisamente realizada para el cine, pero sí para apreciar la agresividad de

momentos que nos llenan de desesperación, ira y energía, dependiendo de la película. El heavy metal también se ha empleado para traer a escena personajes diferentes, incluso marginados, que están en la constante búsqueda de sí y que luchan contra el mundo “convencional” y los gustos “socialmente impuestos”, particularmente a los adolescentes, por los adultos responsables a cargo de estos.

De otro lado, aunque para muchas personas el heavy metal no es más que ruido y música para invocar al demonio, hay toda una ola de fans (metalheads) que se identifican con los sonidos y letras de estas canciones, más allá de ser una manada de personas que visten de negro y usan el cabello extremadamente largo. Pero

en el cine se ha ido creando una gama de estereotipos del que escucha metal, no solo estereotipos de su apariencia sino también de su personalidad, incluso de los valores que profesa. En ocasiones esta música poco entendible para muchos se asocia a personas frías, agresivas, poco sensibles y hasta llegando a ser peligrosas, sin embargo, el séptimo arte se ha encargado de ir paso a paso abriendo un camino hacia la representación de otro tipo de metalero, y aunque la música sea estridente e incomprensible, puede acompañar la transformación, o mejor dicho, el descubrimiento de la verdadera personalidad del metalero.

Un ejemplo claro de esto se puede apreciar en la película *Mi vida de calabacín* (Ma vie de courgette, 2016), donde tenemos a un personaje llamado Simón, que no solo es metalero sino que es black metalero (así que el metal que escucha es sumamente oscuro, incomprensible y evidentemente digno del infierno); un chico de pinta sumamente agresiva, cuya alma es de un negro tan encendido como su cabello rojo y, aunque no es muy claro qué grupo musical escucha Simón (ya que es complejo entender porque tiene los

audífonos puestos y solo apreciamos los restos de canción que se escapan del mínimo espacio entre estos y sus orejas) sí queda muy claro que hay una evolución, no del personaje, sino de la forma como lo conocemos a través del filme. Se presenta inicialmente como el típico matón del orfanato y progresivamente nos damos cuenta de que es todo lo contrario, puede que incluso sea el único que prefiere estar allí para siempre, con tal de ver salir a sus amigos a una nueva vida. En esencia pura, Simón escucha metal porque escapa a su pasado y esta música le permite vivir la oscuridad de la miserable existencia sin hundirse en ella.

Otra serie de estereotipos, ahora desde la perspectiva del adulto joven, está en la película *Metalera* (Málmhaus, 2013). La protagonista, Hera, vive con la marca de la culpa por la muerte de su hermano mientras trabajaba en la granja familiar. Desde Iron Maiden hasta Megadeth van guiando a esta chica al descubrimiento de sí, a la aceptación y a conocer a sus padres, quienes, al igual que ella, están marcados como ganado por el fantasma de su hijo mayor. Es increíble cómo esta película

acompaña hermosos paisajes de Islandia con canciones icónicas del metal y, a la vez, introduce canciones poco conocidas, incluso para los fans más apasionados. Es un acompañamiento musical original y muy rico. Hera llega incluso a componer su propia música, siendo esta tan potente que llegan chicos extranjeros a buscar a la “banda” que hizo la música más cruel y desesperada de la historia, para encontrar a una joven que, sola con su ira, logró realizar una obra del arte dark metalero (si es que puede encajar

en este género, ya que se oyen mezclas de la segunda ola del black metal y también algunos elementos de death metal). La música es clave y es el centro de todo en esta película, incluso al final cuando esperamos que los padres de Hera se resignen a tolerar la música de su hija de mala gana, descubrimos que son ellos mismos quienes no pueden resistirse a hacer sonar *Symphony of Destruction*, de Megadeth, para fundirse todos en un mini pogo familiar. Desde mi perspectiva, esta es una de las escenas más bellas y cargadas de amor en la historia del cine.

Es claro que en esta película la música acompaña las emociones intensas de los personajes, sus relaciones

## Málmhaus (2013)



familiares, la destrucción de las mismas y su reconciliación final. Vemos crecer a Hera a la vez que la vemos hundirse y volver a la superficie en un mar de música, donde la orilla no es una salvación, ya que esta no existe, sino una aceptación de sí y un desarrollo de una fuerza por ser sin destruir. Asimismo, la comunidad que la rodea, especialmente su familia, no solo llegan a entenderla, sino que logran ver lo que no era evidente a todo tipo de espectador: la belleza de la oscuridad.

Los estereotipos marcados musicalmente son muy evidentes en una película reciente, que no solo es una oda al heavy metal, sino que brinda a la audiencia una selección de lo que podría ser “metal para dummies”, aportando listas de lo mínimo que se debe conocer y escuchar al emprender el camino del metalero, y esto va acompañado por una espectacular aparición de íconos del metal que, incluso los más amantes de la música no comercial, pueden apreciar como seres que, más que artistas, han sido verdaderos fieles al espíritu metalero como Rob Halford (sí, nuevamente), Kirk Hammett (genio y figura, guitarrista

de Metallica), Scott Ian (una super leyenda, genio de la guitarra y del manejo de la voz y la escritura de letras inigualables en la banda Anthrax), y no podríamos dejar de lado a Tom Morello, quien si bien no es como tal metalero sino roquero, se lució al ser el productor ejecutivo de esta película y al intervenir en la misma con una escena como Pepe grillo (junto a todos los anteriormente nombrados) en la mente de uno de los personajes principales.

Esta película es *Metal Lords* (2022), criticada por unos, amada por otros, pero es sin duda alguna herramienta fundamental para introducirse en el maravilloso mundo del metal, si se tuvo el infortunio de vivir en estos tiempos modernos donde la música real escasea. El acompañamiento musical de la misma no solo permite identificar los innumerables y trascendentes prejuicios y estereotipados atributos dados a los metaleros, sino que brinda una clara secuencia de evolución musical y personal en cada uno de los personajes. Momentos de angustia y adrenalina, como un escape en coche, van acompañados de canciones exquisitas como *Painkiller*, de Judas Priest; o un momento más calmado

alrededor de un juego de mesa nos deleita con Hail to the king, de Avenged Sevenfold. Estas son solo algunas de las canciones que acompañan cada momento de la historia. Para aquellos debutantes en el mundo del metal, esta película establece su lista de infaltables, y para los más expertos, si bien pueden ser canciones muy comerciales o “rayadas”, como se dice en algunos casos, es innegable que la elección de las mismas es ideal para las emociones que se experimentan con esta película.

Inicialmente nos presentan a un metalero típicamente marginado y lleno de odio hacia todos aquellos que no respiran color negro. Hunter es el adolescente víctima de ser diferente, que sueña con ser un dios del metal o,

por lo menos, un músico que “pugna con dioses”. Durante la película vemos cómo, a pesar de querer ser el metalero rudo, en su corazón guarda mucha sensibilidad y miedo al fracaso. Su único amigo, un marginado más y baterista de su banda, trata de seguirle la cuerda lo máximo posible, pero sus asuntos amorosos (en los que incluso él le lleva ventaja a Hunter) lo van alejando poco a poco de este proyecto. A esto se suma el ataque de ira de Hunter hacia su novia y los constantes caprichos y críticas que hacen que esta amistad se deteriore paso a paso. Su segundo amigo, no menos importante pero sí menos metalero, es Robbie, un chico con síndrome de Down que siempre es fiel a Hunter, no precisamente porque



adore a Satanás, sino porque Hunter parece ser la única persona de toda la secundaria que no ignora a Robbie y lo trata como a un verdadero amigo. Esta película nos muestra, a través de su música, que el metal exige disciplina y compromiso, es un género que tiene una fuerte conexión con la música clásica, sin duda alguna, y precisamente por ello nos lleva en ocasiones a actuar de manera inesperada y sin medir las consecuencias. *Metal Lords* es una película sobre el metal (evidentemente), sobre la amistad, la responsabilidad y hasta la sana competencia en búsqueda de la perfección musical y del mejor solo de guitarra (o de chelo) que nos lleve a experiencias extremas dignas de los adoradores del sonido infernal.

Finalmente, partiendo de la absoluta necesidad de disciplina y compromiso para hacer música de este género, resulta paradójico pensar en la idea que algunos filmes buscan “vender” del metalero vago, desordenado y hasta apestoso. Solo en películas verdaderamente cliché como *Lord of Chaos* (2018), que curiosamente también fue dirigida por Jonas Akerlund, podemos ver una propuesta contracultura de este

género en el cine; por otro lado, en las películas anteriormente presentadas se evidencia, no solo una integración de una potente cultura a través del metal en el cine, sino que se ofrece una línea de tiempo inigualable sobre géneros y subgéneros musicales que, incluso para aquellos estudiosos de la música, es digna de admiración y total curiosidad, ya que el metal, lejos de ser falta de cultura, es sin lugar a dudas un género y un estilo de vida que hoy sigue siendo objeto de estudio y que el cine ha podido dar a conocer a través de estas películas de tinte adolescente. No obstante, para aquellos que ya estamos entrados en años, tienen mucho que aportarnos a nivel personal y musical. El heavy metal en el cine no solo ha acompañado películas del género sino también escenas épicas de otros tipos de películas, especialmente en el cine de terror y fantástico. La cultura del heavy metal llegó al cine y se quedará mientras esta música siga dando un sentido de familia a todos sus fans y siga brindando maestría musical más allá del cielo y del infierno.

QUINZAINÉ  
DIRECTORS' FORTNIGHT  
CANNES 2016

A CLAUDE BARRAS FILM

# MY LIFE *as a* COURGETTE

CO-PRODUCTIONS: BLUE SPYRIT PRODUCTIONS, GENÈVA FILMS and KINO production in association with CLAUDE BARRAS, supported by CELINE SCIAMMA, supported by the city of LES PAYS "AUTOREGÉNÉRATIVE D'UNE COURGETTE"  
EDITING: PLOU - PARIS, original music: SEPIRE ANIMÉES, animation: BRUNO TELEVISION SUISSE and SIBI SIBI, THEMES: J. CHENIER, THOMAS ALPES/SONIA MA, YELVIN YANIS  
WITH THE PARTICIPATION OF THE SWISS FEDERAL OFFICE OF CULTURE, CINÉMATHEQUE, with the LOTERIA IRRAWADDI, L'ORANGEAIS, CANAL+, FRANCE TELEVISIONS, ZDF, CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE (ANAC) and the Swiss Confederation of Producers (SUISSE CINÉMA) and the Swiss Confederation of Producers (SUISSE CINÉMA)  
REGION PORTAL CARANTENES, advised by PROF. DRAGI MARCUS, advised by the canton of GRAUBÜNDEN COUNTY COUNCIL, FIEZLA and the FIEZLA REGIONAL INFORMATION SERVICE INDUSTRIEL OF GENÈVA, THE CITY OF GENÈVA, THE STATE OF GENÈVA and THE CANTON OF VALAIS

★                      



# Sinfonías cósmicas



## Sofía Idárraga

El cine, como medio de expresión artística, tiene la capacidad única de transportarnos a mundos desconocidos y aventuras a través de elementos como la imagen y la música. Sin embargo, hay un detalle que a menudo se pasa por alto: el espacio, en realidad, es silencioso. Entonces, ¿cómo es que las películas con escenas ambientadas en el espacio están llenas de melodías cósmicas y sonidos envolventes? Aunque el espacio carece de atmósfera para llevar las ondas sonoras, los compositores han tejido melodías que resuenan en desconocidos rincones del espacio. Desde el majestuoso *El Danubio Azul* (1866) en *2001: Una odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey* 1968) hasta la partitura evocadora de Hans Zimmer en *Interstellar* (2014), la música se convierte en un compañero de viaje, guiando al espectador a través de la inmensidad del universo y sus misterios. A continuación, se explorará el fascinante mundo de la ambientación sonora en estas

películas, analizando cómo los cineastas utilizan la música y el sonido para dar vida al vacío del espacio y crear una experiencia inmersiva para el espectador.

Para comenzar, es importante marcar la importancia del sonido en el cine. Este elemento es tan crucial como los visuales, aunque para algunos pueda pasar desapercibido, comprender su complejidad es clave para dominar el arte del cine. Un buen diseño sonoro puede manipular la atmósfera de una película y envolver a la audiencia, creando una experiencia cinematográfica que pueda despertar emociones, ampliar el impacto y elevar cada escena.

En el cine, existen tres pilares fundamentales del sonido cinematográfico: los diálogos, la música y los efectos de sonido. Al dominar estos elementos, los realizadores pueden guiar al público a través de la historia con precisión y sutileza. Un sonido bien elaborado puede transformar por completo la percepción del espectador ante una misma imagen, subrayando la tensión o proporcionando alivio, y manipulando las emociones de quienes están inmersos en la escena.

En particular, la música establece el tono emocional de una escena o de toda la película, transmitiendo cambios sutiles en el estado de ánimo, a menudo antes de que la audiencia sea consciente de ellos. Además, la música juega un papel fundamental en la creación de la atmósfera de una película, contribuyendo a generar un sentido de lugar tan importante como el paisaje visual y anclando la historia en un estado de ánimo o entorno específico. También actúa como una herramienta narrativa, con temas y motivos asociados a personajes o ideas, tejiendo un hilo musical a lo largo de la trama que enriquece el desarrollo de los personajes y el proceso de narración.

Por otro lado, los efectos de sonido sumergen a la audiencia, haciendo que el universo de la película sea tangible y vívido. Mejoran la credibilidad y el realismo del mundo cinematográfico, aumentan el impacto de las acciones en pantalla y envuelven a la audiencia a nivel sensorial. Ahora bien, aunque la evolución de los efectos de sonido ha avanzado tanto como el propio cine, en este camino nacen dos conceptos que son de suma importancia en la discusión sobre los sonidos en el

espacio en las películas: el sonido diegético y el no diegético.

El sonido diegético es cualquier sonido que emana del mundo narrativo de la película. El término proviene de la palabra diégesis, que evolucionó a partir de un término griego que significa narración o relato. La fuente del sonido diegético no necesariamente tiene que ser visible en la pantalla, siempre y cuando el público entienda que proviene de algo dentro de la película. Por ejemplo, en muchas películas espaciales como *Star Wars* (1977) o *Star Trek* (2009), se pueden escuchar los motores de las naves espaciales zumbando. Estos sonidos son considerados diegéticos, ya que el público comprende que provienen de las naves, incluso si nunca han estado frente a una, o incluso si las naves no suenan en el espacio.

Y en el caso de las escenas ambientadas en el espacio ¿Por qué resuenan las naves, por qué zumban los sables láser y por qué se escuchan las explosiones? La razón es que, aunque el espacio en realidad es un entorno silencioso, los cineastas utilizan estos sonidos para aumentar la inmersión y el impacto emocional

de las escenas. Los ruidos de las naves, el zumbido de los sables láser y el estruendo de las explosiones permiten a los espectadores sentir la acción y la tensión de manera más vívida. Estos efectos sonoros, aunque no realistas, son cruciales para la narrativa cinematográfica, ya que ayudan a mantener la atención del público y a transmitir la magnitud y la intensidad de los eventos que se desarrollan en la pantalla.

Por otra parte, el sonido no diegético, también llamado comentario o sonido no literal, es cualquier sonido que no se origina dentro del mundo de la película. Los personajes de la película no son capaces de oír sonidos no diegéticos. Todo el sonido no diegético es añadido por los editores de sonido en la postproducción.

La banda sonora, sin duda, es un ejemplo claro de sonido no diegético en el cine. En el contexto de las películas espaciales, este elemento desempeña un papel fundamental. El espacio, y los elementos desconocidos que lo conforman, resultan abrumadores para el ser humano por su inmensa y fría oscuridad, por los áridos e inhóspitos paisajes planetarios, y por lo colosal de los cuerpos celestes. La vastedad del cosmos, con su vacío insondable y la sensación de aislamiento extremo, puede generar una sensación de pequeñez e insignificancia en el espectador. Además, la ausencia de vida y la constante amenaza de lo desconocido intensifican esta experiencia. Sin embargo, la música en estos escenarios permite al realizador transmitir un sentimiento diferente, más acorde a lo que está

*2001: Una Odisea Del Espacio (1968)*



ocurriendo en la película. La música no tiene que ser necesariamente abrumadora, puede ser esperanzadora, melancólica, emocionante o incluso aterradora, según lo requiera la narrativa.

Un icónico ejemplo de esto es *2001: Una odisea del espacio*. En esta película, la majestuosidad del espacio se captura perfectamente en la escena donde la Tierra, las naves y los satélites espaciales parecen bailar al compás del vals *El Danubio azul*, de Johann Strauss Jr., con la Luna y el Sol sumándose rítmicamente a esta danza cósmica. Este sentimiento se refuerza al mostrar a un viajero espacial durmiendo tranquilamente en una nave, con unos audífonos puestos, casi como si estuviera escuchando el mismo vals. La danza transcurre con un ritmo constante hasta que se utiliza la modulación de la obra para alcanzar un punto álgido, donde la aparición de unos platillos coincide con la llegada de una nueva nave. Este elemento es crucial, porque permite al espectador entender la magnitud de lo que está viendo, proporcionando una escala para comprender el tamaño de objetos desconocidos y cómo se mueven los elementos que han estado

en escena durante los últimos minutos. Aquí, la música se convierte en otro narrador, guiando al espectador sobre qué observar y qué sentir en ese momento específico.

La banda sonora de *2001: Una odisea del espacio* es indudablemente la clave del éxito de esta película. En una época en la que el espacio era completamente desconocido, los sonidos diegéticos encantaron al público al incluir obras ya admiradas, como la famosa escena donde *Así habló Zaratustra* (Also sprach Zarathustra, 1896), de Richard Strauss, acompaña el momento en que un primate descubre el uso de un hueso como herramienta. Además, otro elemento destacado del diseño sonoro que utiliza este filme para crear la ambientación de lo desconocido es el leitmotiv, generalmente una melodía o secuencia tonal corta y característica que se repite a lo largo de una obra. Un ejemplo notable de este elemento dentro de la película es *Requiem*, del compositor húngaro György Ligeti, que acompaña las apariciones del monolito negro y subraya el temor y la sobrecogedora presencia del encuentro con él. Esto es especialmente evidente en la escena

cuando el monolito es descubierto en la Luna, donde la oscuridad del espacio y del satélite natural contrasta con los astronautas consternados, creando una sensación agobiante. Los espectadores comprenden que este elemento desconocido es algo que debe inspirar temor gracias al leitmotiv. Este sentimiento se refuerza en la película cuando, por ejemplo, los primates despiertan con el monolito ante sus ojos y tienen la misma reacción, incluso sin escuchar la sonata que el espectador escucha.

Aunque *2001: Una odisea del espacio*, seguramente, no fue la primera película en utilizar la música en el espacio como elemento narrativo, sin duda se destaca como una de las más importantes en este aspecto, debido a su influencia perdurable en diversos contextos. Desde su estreno, piezas musicales como *Así habló Zaratustra* y *El Danubio azul* se han convertido en símbolos culturales de la exploración espacial y la ciencia ficción. La primera fue utilizada por la BBC y la CTV en Canadá como tema introductorio en la cobertura de las misiones Apolo, mientras que ambas melodías han sido recurrentemente empleadas en parodias tanto de la propia película

como de historias de ciencia ficción y viajes espaciales en general, consolidando su legado en la cultura popular.

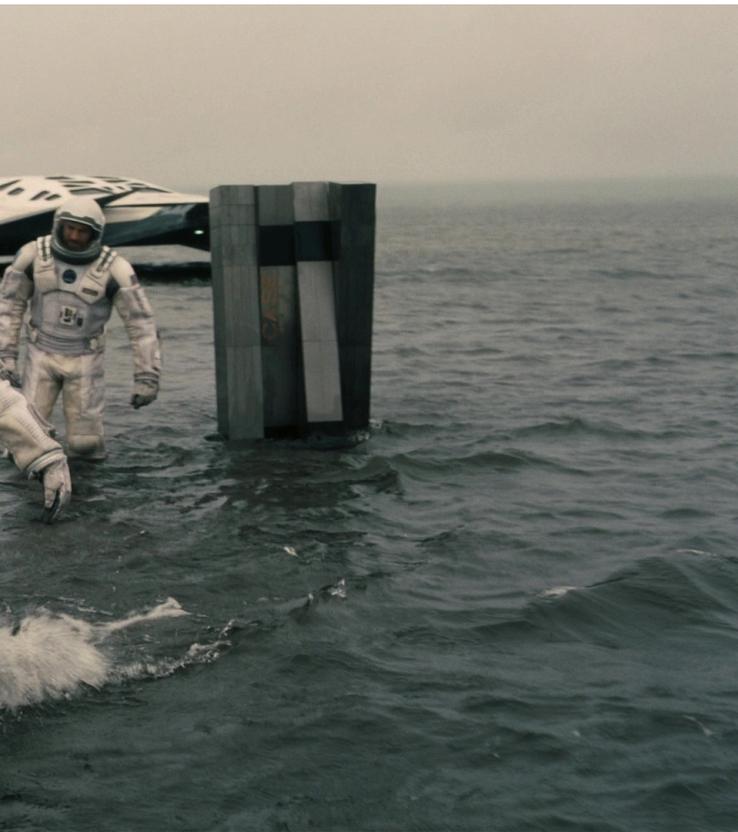
Si bien *2001: Una odisea del espacio* dejó una huella imborrable con su banda sonora, otra película que destaca por su narrativa musical en el espacio es *Interstellar*, dirigida por Christopher Nolan y con una composición magistral hecha por Hans Zimmer, reconocido por su trabajo en bandas sonoras de grandes películas. La música en esta película es particularmente importante, ya que acompaña al espectador a través de una compleja narrativa con temáticas de tiempo y espacio. En este caso la obra de Hans Zimmer está abastecida de leitmotivs que le expresan de manera muy clara al espectador los sentimientos de los personajes. Además, empleó instrumentos inusuales como el órgano de tubos y el sintetizador para crear una atmósfera futurista y extraterrestre, acentuando el enigmático tema cósmico de la película.

Uno de los elementos narrativos más interesantes que tiene esta obra es *Mountains*, un tema que se escucha en la escena del planeta de Miller, el

planeta de agua, apenas los personajes descienden de su nave. En un principio parece ser solo un tic-tac, pero a medida que avanza, los instrumentos se vuelven más claros y el tic-tac también se intensifica. Conforme los personajes comienzan a entender su entorno, el espectador los acompaña en su comprensión, mientras se envuelve con la ambientación sonora. La música, que comienza en calma, cambia a un tono dramático con la aparición de los instrumentos en oleadas, a la vez que una también se acerca, amenazantemente, a los personajes. Finalmente, logran escapar y la música se detiene. Más adelante, la película revela la cantidad de tiempo (en años terrestres) que los personajes pasaron en este planeta, recordando que el tiempo es un elemento crucial en la trama. El espectador, entonces, comprende el significado del tic-tac que había estado escuchando: la angustia de un escenario que probablemente nunca vivirá se transmite de manera efectiva gracias a la ingeniosa musicalización de la escena.

Por otro lado, la banda sonora de esta película incluye elementos con significados que no son explícitos,





sino sintomáticos, otorgando sentidos a los conceptos espaciales, desconocidos e intrincados, que el director deseaba explorar. El órgano, cuyo sonido está asociado a lo sagrado y a lo sobrehumano, evocando connotaciones religiosas, tiene una presencia esencial en los sonidos de la obra. Este simbolismo puede representar cómo los humanos buscan un significado “allá afuera” que no pueden comprender completamente. En lugar de encontrar sentido en la religión y en Dios, en *Interstellar* la tripulación espera encontrar un nuevo hogar entre las estrellas. Por esta razón, el director le pidió a Zimmer que utilizara este instrumento, que acompañaría al espectador a través de un viaje espacial lleno de tensión, pero cargado de significados sentimentales.

Aparte de que el espectador pueda conocer estos detalles con precisión, un observador detallista podría haber notado cómo la banda sonora en general guía los significados de la película y acompaña las vastas escenas en el espacio, las cuales incluyen elementos desconocidos como agujeros negros, agujeros de gusano y superficies planetarias. La realización logra transitar entre

momentos de silencio y la obra musical de Zimmer, que combina melancolía con la ansiedad de lo desconocido y el miedo que enfrentan los personajes principales.

Un ejemplo de esto es la escena donde Cooper entra a Gargantúa, el agujero negro. El espectador nunca experimentará un agujero negro, y aunque los efectos visuales logrados por Nolan pueden proporcionar una idea, el diseño sonoro en esta escena logra una combinación perfecta. La música comienza con una armonía suave y lenta, pero conforme el caos y la incertidumbre se apoderan de Cooper, el tono musical cambia. Esta transición se mezcla con silencios y sonidos diegéticos que, a pesar de contradecir la precisión científica que el director quiso mantener, envuelven al espectador en la situación y lo sumergen en el ambiente. La sinfonía surge, desaparece y cambia de intención, llevando finalmente al espectador a un espacio completamente desconocido. La ambientación sonora se vuelve más tranquila, facilitando así alcanzar el clímax de la película y comprender los intrincados elementos de espacio, tiempo y amor que se entrelazan en la trama, reflejados de manera sutil pero

presente también en su música.

En definitiva, la música y la ambientación sonora en películas espaciales trascienden el mero acompañamiento. Se convierten en un lenguaje universal que guían a través de lo desconocido, tejiendo emociones y sumergiendo al espectador en la vastedad del cosmos y conectándolo con lo inexplicable. Películas como *Interstellar* y *2001: Una odisea del espacio*, han demostrado cómo las composiciones sonoras pueden ir más allá de acompañar las imágenes, llevándonos a través de agujeros de gusano y monolitos alienígenas, logrando transmitir emociones profundas y sensaciones de asombro, temor y descubrimiento.

Cuando los astronautas enfrentan lo desconocido, la partitura se alza como un compañero invisible, sus notas flotando en la ingravidez. En *Interstellar*, Hans Zimmer nos envuelve con órganos majestuosos y pulsantes, mientras que en *2001: Una odisea del espacio*, las disonancias de György Ligeti nos sumergen en la inquietante negrura del cosmos. En los vastos y desconocidos parajes del espacio, donde el silencio podría ser abrumador, las partituras musicales

llenar el vacío con significado y emoción, reflejando la intención de los realizadores y transportándonos más allá de lo visible, hacia lo sublime y lo misterioso. La música no solo amplifica la experiencia visual, sino que también nos guía hacia lo inexplicable, susurrándonos secretos cósmicos y evocando asombro. Así, en la sinfonía cósmica, las notas se convierten en estrellas, y el silencio, en un abismo infinito.

## Cibergrafía

Winter, David. A Comprehensive Journey Through the Evolution of Cinema's Sound Effects. Lightworks. Disponible en: <https://lwks.com/blog/a-comprehensive-journey-through-the-evolution-of-cinemas-sound-effects>

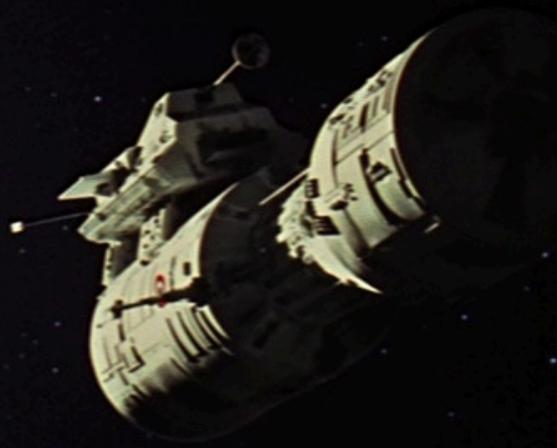
Diegetic Sound and Non-Diegetic Sound: What's the Difference? MasterClass. Disponible en: <https://www.masterclass.com/articles/diegetic-sound-and-non-diegetic-sound-whats-the-difference>

Kemp, Sam. "Stanley Kubrick: The Story Behind the Music of '2001: A Space Odyssey'." Far Out Magazine. Disponible en: <https://faroutmagazine.co.uk/stanley-kubrick-2001-a-space-odyssey-music/>

Akkerman, Renske. "Film music as a guide in complex temporal narratives" Department of Musicology, University of Uppsala. Disponible en: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1775991/FULLTEXT01.pdf>

2001: A Space Odyssey (Soundtrack). Wikipedia. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/2001:A\\_Space\\_Odyssey\(soundtrack\)](https://en.wikipedia.org/wiki/2001:A_Space_Odyssey(soundtrack))

**2001: Una Odisea  
Del Espacio (1968)**





El cine, por

La der **A**cha

## Santiago Nicolás Giraldo Enríquez

*¿Qué es lo que no puedes entender?*

*¿Qué es eso tan difícil?*

*No somos impermeables*

*Podemos meternos en la taberna, y detrás de la puerta*

*Adivina qué*

*Nada te va a corromper*

*Nadie te va a corromper*

*Nadie te va a hacer mal*

*Te lo puedo jurar y jurar*

*Porque el viaje es como un río, que te lleva hasta el olvido [...]*

*[...] Yo puedo inyectarme sin inyectarme*

*Y adivina qué*

–La Derecha, 1996–

## *Es la hora de intentar esta carta personal, este asunto tan sospechoso*

La Derecha es uno de los grupos más representativos del panorama roquero nacional. Nació a principios de los años noventa, unión de las ansias artísticas de un conjunto de –aún– jóvenes músicos, que escurrirían frescura, experiencia y pasión a lo largo de una carrera que hoy suma más de treinta años. Gracias a elementos externos a la musicalidad, el grupo ha sostenido (desde sus primeros lanzamientos) una estrecha relación con el mundo audiovisual, del cual se ha valido para expandir su reconocimiento, y desplegar sus ideas y búsquedas hacia otros horizontes.

En su propuesta creativa convergen ritmos latinoamericanos, ramificaciones conceptuales, juegos formales y testimonios aventurados de una época y un territorio jugados al desconcierto y la penumbra del *asfalto y el cemento en las cabezas*. Es natural pensar que, gracias a las posibilidades que ofrece el ideario cinematográfico, la agrupación hiciera parte de producciones que se correlacionaran con sus identidades



particulares. Como resultados de aquel proceso simbiótico, muchos de estos proyectos han pasado a la posteridad como hitos para el cine colombiano y la cultura artística local.

La figura más relevante para esa relación musico-cinematográfica es Mario Duarte, vocalista de la banda, que, de forma paralela a su carrera musical, se ha desempeñado como actor y director en entornos teatrales y fílmicos. Su relevancia como figura actoral y su cercanía a esferas relevantes de producción, han sido los *puentes –de los aburridos–* a través de



los cuales, mayoritariamente, se han conectado ambas formas de creación. Durante el tiempo en que esta relación se desarrolló, surgieron situaciones que conllevaron a que el grupo se disolviera durante trece años (*ay que dolor, que dolor, que dolor*) – periodo tras el cual decidieran reencontrarse, para continuar ese camino del que ya habían compuesto sus huellas.

Con ello, se podría escindir esta historia en dos momentos principales. El primero, va de 1992, año en que se conformaron como agrupación (compuesta por Mario Duarte, Josué

Duarte, Francisco Nieto, Juan Carlos “Chato” Rivas y Carlos Olarte “Panelo” –QEPD–) y compusieron sus dos primeros sencillos –*Alice* y *Contra la pared*–, hasta 1997, año en el que se separaron tras la publicación de dos álbumes de larga duración –*La Derecha* y *Balas de bebé (y otras canciones de cuna)*–). Este periodo se caracterizó por la agitación afilada y los estertores propios de jóvenes inquietos que cedieron ante el azar del júbilo y la proliferación del humo (intransigente y voraz, como ellos). El segundo momento comienza en 2010 (cuando sus integrantes anunciaron una vuelta a los escenarios y al estudio, tras la cual publicaron un tercer trabajo de larga duración –*Polvo eres*–, uno de corta –*Árbol torcido*–, un recopilatorio de antiguos éxitos reversionados, a los que se les sumó una nueva canción –*Últimas funciones*–, y algunos sencillos –como *El puente de los aburridos* o *Malaya*–), el cual, lejos del interés por el mero regreso, llama la atención en tanto expone un sonido más acartonado y ciertamente robusto, que desprende madurez y fidelidad interna, a la vez que serenidad vibrante y endulzado donaire.

Durante ambos momentos, y en el

intersticio que los separó, su imagen y sonido sobresalieron como visiones llamativas en constante jugueteo con la crudeza de la realidad, y eterno desvarío hacia la riqueza emocional de sus *manos en los bolsillos*; como la representación de un *sucio imposible*; como un ritual de los *habitantes del vacío*; como una llama errante *sin catalogar*. Entre videoclips, medimétrajes y largometrajes que han realizado y de los que han hecho parte, su narrativa audiovisual se constituye de juegos técnicos, experimentaciones constantes y florituras variadas, que los situaron entre los hitos contemporáneos de la cultura popular a la que pertenecen.

### ***Antes de volver a cambiar de canal, veo una imagen en esta pantalla***

El primer video musical de La Derecha fue realizado en 1992, como enlace visual de *Contra la pared*, uno de los dos primeros sencillos de la banda, en forma de promoción televisiva del mismo. En él aparecen algunos de los músicos y una bailarina volátil (de nombre Paula Castaño) sobre unos techos y tras algunas ventanas de Bogotá. Su

enfoque principal persigue un inquieto interés por el dinamismo interpretativo de aquellos jóvenes fugaces, planteado desde un manejo rápido y fresco de la cámara, y un montaje lleno de efectos que proponen un edulcoramiento del solaz. Ese juego técnico tan identitario de la época, sembró en ellos una fascinación que perseguirían en sus identidades creativas como formas de emancipación de los cánones mediáticos.

Con una puesta en escena, vestuario, y expresiones distendidamente granujas, buscan un aspecto cochambroso de sonrisas irónicas y rostros elevados. Aluden vagamente al concepto de ciudadanía de a pie, a través de la filmación de dos trabajadores, como idea flotante que luego desarrollaron con más detalle. La presencia femenina se siente como una disrupción con respecto a ese caos; los músicos observan a la bailarina como una manifestación ajena y lejana (con la que alguno de ellos se besa en un momento de fidelidad diegética contingente), que carga consigo el deseo implícito de una visión relacional no más profunda que la interacción “romántica” episódica. Las relaciones

entre hombres y mujeres serían una constante en su acervo; para este momento, su estilo se vio permeado por un *quisiera abrir nuevamente tus piernas*, que años después viró hacia un *no hace falta un puñal, cualquier tipo de puñal, para sacarte de este pecho*.

Dos años después publicaron, junto a su primer LP (en cuya portada criticaron la intervención estadounidense ejercida en el país, mediante la grafía –saturada y chillonamente amarilla– de un U.S. Soldier que se tapa los oídos), el videoclip de *Ay, qué dolor* –fi(l)rmado por Juan Carlos Delgado–, éxito comercial que los puso en el ojo popular y con el cual se establecieron en la memoria cultural del país. Para este caso, el efectismo pragmático se vería superado por una propuesta mucho más sólida y mejor articulada. A través de un lenguaje cinematográfico pensado desde la naturalidad desconcertante de esa realidad vivida por los integrantes del grupo y afines, circulan los eslabones de un romance que atraviesa la nebulosidad urbana, bajo la carga del hormigón y sobre las carreteras de sus ilusiones. El movimiento es constante; induce a la vía; se interna en el fragor

de unas vidas inquietas; da vueltas sobre su propio eje; y se pierde entre túneles de gente, entre carreras risueñas en las que *nadie ganó, pero todo cambió*.

Cierta circularidad –gráfica, del movimiento, narrativa– va conjurando el recorrido de unos personajes místicamente cercanos, cálidos y ligeros, que se desploman paso a paso, andada a andada, sonrisa a sonrisa y paisaje a paisaje. Esta vez la ciudad, y en una misma instancia, la ciudadanía, desempeñan un papel más notable e identificable; en oposición a las figuras individuales de los personajes, funcionan como una unidad plural arrolladora que los regurgita y de la que sobresalen, como partes compositivas de sí misma. Dicho registro andante y certero –trepidante y curioso– (fugaz y observador), posee un atractivo natural que transporta a esas calles griseas y a esas danzas vívidas.

La relación entre los protagonistas es mutua, correspondida, del *no puedo, no puedo dejarte*. La mujer camina resuelta entre la multitud, mientras el hombre corre en soledad; una vez se encuentran, toman una motocicleta que los transporta hacia una carretera

liberadora. Aún se observa a la presencia femenina desde el relacionamiento romántico superfluo; que, aun con ello, tiene una presencia más cercana y certera, a partir de la cual ya llega al primer plano (cinematográfica y estéticamente). Los músicos tocan en un espacio distinto, un lugar que quiebra la normalidad citadina, en el que se descongelan con el humo, y del que se despiertan para tomar los caminos de esa misma normalidad (en la que también hay pistas de sus condiciones sociales, que enuncian a modo de filiación con propiedad e ímpetu). En esta ocasión, el grupo completo hizo parte del video. Cabe resaltar que Carlos Olarte –Panelo–, protagonista del videoclip, murió dos años después de su publicación, tras retirarse de la banda, en un accidente automovilístico. El cierre del metraje, entonces, con la separación de caminos y la imagen congelada que rompe la dinámica previa, cobra un sentido trágico y taciturno.

En 1996, para su segundo LP, versionaron en su canción *Sombras*, un clásico de la música ranchera del que se valieron para protagonizar un tercer video (dirigido por Rodrigo Triana, cineasta de cierto peso en la

historia contemporánea del país). La apuesta aquí cae nuevamente en el abuso de los efectos de postproducción y en una puesta en escena atrapada en un solo espacio, que contiene cortes rápidos y confusos que llevan hacia establos oscuros. Hay una fijación por la muerte y los pedazos mutilados (tanto cortados físicamente como por el encuadre) de vacas, que poco cuentan acerca de una intención determinada, y que se sienten como un intento vago de estimulación y acompañamiento al resto de imágenes, en donde *te queda un rincón de intoxicación*. El caso más representativo de esta condición sucede en un juego de montaje específico, en que el plano de un bovino cayendo al suelo se repite subsecuentemente tres veces (este recurso ya había sido utilizado en *Contra la pared*, y sucede varias veces más en este mismo videoclip).

El grupo toca sobre un fondo cambiante y marcadamente sucio. Los efectos juegan con sus figuras y se mezclan con ellas en secuencias apuradas que se guían hacia un rumbo abstracto y poco formado que, además, se lee entre líneas. El juego fílmico intenta asemejarse a algunas viñetas de un expresionismo alemán



## Emociones (2011)

atafagado, que se funden con esa mixtura de provocaciones abigarradas, y se pierden en la inexactitud de una violencia que *he visto en el gabinete del doctor Caligari*. Las presencias escénicas son, por lo demás, exageradas, impostadas y poco convincentes. Irónicamente, la estrepitosa manipulación técnica que en algún momento les hiciera originales, se convierte aquí en un rincón seguro que pierde fuerza –con el que, sin embargo, siguieron siendo fieles a su estilo, propuestas y contextos.

Estos tres proyectos compusieron su primera etapa creativa audiovisual,

que sería revisitada y puesta en tela de juicio una vez volvieron al ruedo años después. La añoranza noventera y el ímpetu juvenil burbujan en la pantalla y se encantan consigo mismos; abren las expectativas y consolidan un estilo intrínseco que aún vive y respira *cuando el sol se pone en la casa*.

*A veces sufrí, y no dejo de amar. Si lloré o si reí, lo importante es que emociones viví*

El primer videoclip de su segunda etapa –al igual que los que le siguieron– se publicó en internet. *Emociones*, de *Polvo eres* (que compusieron a su regreso y difundieron en 2011), conjura un tono nostálgico y vibrante, que conecta la serenidad de la música, con una cinematografía madura y propositiva, avocada al recuerdo y a la percepción temporal del propio ser. A través del blanco y negro, el reencuentro visual de los miembros de la banda potencia esa unión que los cobija una vez más y los hace vislumbrar un futuro de *próximas historias que aquí conté*. Por lo demás, el encanto del reencuentro es emotivo, y se siente como un oleaje apaciguado, presagio de ideas renovadas y creaciones potenciadas por la experiencia.

Los efectos digitales son mucho más consistentes; se miden con exactitud y siguen una sensibilidad aunada al recuerdo. Trastocan el archivo y lo revisitan para jugar con las percepciones del tiempo y su peso. Se compara el pasado con el presente en momentos explícitos (que se detallan) e implícitos (con los que son traídas a colación algunas referencias sutiles a sus antiguos videos) –*Deja que el tiempo te dirá el momento*–. La banda

se nota cómoda frente a la cámara – incluso invita a Jhonpri, vocalista de Systema Solar, y a Ella Fuksbrauner, cantante independiente, a hacer parte de su intimidad artística–, tanto en las imágenes rescatadas (en las que se identifica su esencia espontánea), como en las registradas (para las cuales no falsean nada, ni intentan parecerse a otra cosa que no sean ellos mismos, o los reflejos que perciben de sí mismos).

Panelo incluso vuelve espectralmente a la vida, concentrado y alterado por la tecnicidad oxidada que ahora permite reproducir sus filmaciones por breves momentos (que continúan cargando a esas emociones repetidas en el ancla del presente). La figura femenina nuevamente acompaña a los músicos, ya no en tensiones eróticas, sino en relaciones amicales que se formulan (desde una dirección compartida entre Belinda Gómez – primera mujer en dirigir uno de sus videos– y Juan Carlos Vásquez) mucho más naturales. La ciudad es nuevamente ese entorno amplio y compactado en el que se desenvuelven con total tranquilidad; ese que observan y que los observa sin distinción de tiempos. Con todos los tiempos hechos uno, en el que *ya no*

*tienes que sufrir, ¡qué va!*

Seguida de esta publicación vino la de *El puñal* (sencillo del mismo disco), que fue publicitada desde meses antes de ser presentada al público –a principios del 2012–, mediante videos cortos centrados en las dos figuras principales del mismo: *El especialista* (en el que aparece Mario Duarte) y *El ojo* (protagonizado por Marion Le Coguic) –el video en sí mismo (dirigido por Lina Dorado, artista bogotana con la que volverían a trabajar en un futuro), de hecho, lleva por título *El especialista y el ojo*–. Esta pareja comparte –en paralelo– una misma pantalla dividida que los separa (en tanto los acerca), tras cuya descomposición está el encuentro; *si te busco te voy a encontrar, si me niego no sé qué va a pasar*. El tejido narrativo muestra esa separación, de la cual subyace una búsqueda entredicha que se termina por concretar como motivo casi existencial de sus viajes, experiencias y miradas.

Las imágenes se ven enriquecidas por los paisajes y entornos variopintos de grandes ciudades del mundo (*por mucho que yo quiera ir a Nueva York; por mucho que mi casa esté más cerca,*

más lejos), por las que transitan estos caminantes ~~perdidos en la traslación~~. Observan con detalle las aristas y dobleces de esa amplitud que congela y atrapa, en trazas globales, un dilema apátrida con propósitos fijos; *un paraíso congelado*. Los objetos que detallan y describen cada lugar se usan con calma y dinamismo; son conscientes de lo que dicen y, según su propia lógica, se usan en unos u otros momentos, para enfocar y diluir un centro dramático, por primera vez en la historia de esta videografía, explícito y concluyente.

Ella, fotógrafa, enclaustra imágenes –con distintas texturas– que funcionan como conectores de espacios y tiempos. Su drama se revela en la dificultad de ver (y capturar) correctamente la realidad –lo que ha compuesto, hasta entonces, casi el único detalle conocido de su vida–. Por su lado, él, “especialista” (no se descubre muy bien de qué) errabundo, le sigue los pasos con despreocupación melancólica, casi ansiosa. Cuando se alcanza ese encuentro íntimo y cuidadoso, se encuentran también, por fin, los planos y subdivisiones de la pantalla. La secuencia que resuelve esta historia opta por una senda patética, con un

suave toque de humor, que da libertad al ojo, y razón al especialista.

Gráficamente, la mujer y el hombre comparten las mismas dimensiones espaciales y temporales en pantalla. La cercanía de los dos, liviana y afectuosa, cobra fuerza en tanto se aleja de las formas de relacionamiento previamente vistas, y se instituye como algo poético y significativo para ambas partes. *Tú no estás tan lejos; yo no estoy tan lejos*: la profundidad reflexiva y el clímax cinestésico alcanzados son antológicos para el recorrido de la banda, que alcanzó aquí un punto álgido de interpelación

artística y renombre popular.

Del mismo álbum tomarían a *Ruido*, una canción adaptada de Joaquín Sabina, como base para realizar (un año después) el tercer videoclip de esta etapa (dirigido por Diego Taborda). En este punto, el cambio con respecto a sus primeros años como creadores es evidente, y ellos mismos lo recalcan con un tono pausado y aciago, en el que respiran profundamente para observar con detenimiento a esa ciudad impresa en sus cuerpos. La cámara camina con lentitud y consciencia entre los recovecos de una Bogotá atrapada en

## Que liviano (2015)



un letargo suave, por la que los músicos se mueven apaciguados, observadores del entorno natural al que pertenecen, con el cual están necesariamente ligados y del que son un factor más.

Los rostros son primordiales, dan lugar a esa masa que hasta entonces se había entendido informe e indistinta, la cual toma lugar a partir de sus unidades; de la perspectiva de personas que transitan la ciudad y la crean con sus pasos, con sus labores, con sus presencias, con su ruido. El uso del color, y su contraste acromático en momentos específicos, enfatiza a esas personas, a esos seres que hacen suyos los reducidos espacios en que se ganan la vida y dan vida a sus pares (filmados a través de una textura auténtica y ciertamente afable, que acrecienta el sosiego de la urbe y su grata exploración); *la playa está helada, escarcha en las palmeras*. El grupo se funde con su propia ciudad, en una única presencia imposible de apresar o entender, innata al deleite de la quietud y el agudo encantamiento de los sentidos.

Con unas ideas alusivas a la urbe y a sus habitantes parecidas, realizaron ese mismo año, junto a los cineastas

Carlos Andrés Vallejo y Camilo Villegas, el video de *El puente de los aburridos*. En este, Miss Muffin (cantante cartagenera), junto a dos de los músicos del grupo, pasa una tarde en una feria de diversiones (Salitre Mágico, específicamente) y una noche en un apartamento –*una mujer, sentada, espera. Y yo me detengo, sólo en la mirada*–. El código es casi documental; hay momentos en los que la música pasa a un segundo plano y la captura directa de sonido toma importancia para revelar fielmente lo que sucede (como en una pequeña escena en la que dos personas pelean en la calle), o para subrayar el tono distendido e indiferente en el que suceden las acciones –que son, por lo demás, poco dicentes.

La cámara interpreta el rol de un personaje dentro de esta dinámica (de cuyo punto de vista somos cómplices), en la medida en que tiene poco control sobre las situaciones y mira con tranquilidad el entretenimiento de sus copartidarios. Ellos, por supuesto, la miran de vuelta, le sonrían y juegan con su presencia. Sus angulaciones, movimientos y encuadres le liberan todavía más de un rol técnico o decoroso, y la adentran en ese divertimento tan citadino y

desenvuelto, que es enteramente suyo durante el tiempo que dura su interacción.

## *Ya entendí que no puedes darte a ti mismo la espalda*

En 2015, con la salida de su álbum de corta duración *Árbol torcido*, contaron con la presencia de Lucas Maldonado (artista visual y cineasta, reconocido por una imagen pública de personaje licencioso que él mismo se ha encargado de construir a través de su obra y forma de ser) para la versión audiovisual de *Qué liviano*, incluida en dicho álbum, con la cual cambiaron el enfoque principal de sus elementos cinematográficos. Con este proyecto se introduce el protagonismo de la animación (y la ausencia esporádica de figurantes) como recurso principal, del que se valieron para acompañar a la mayoría de sus propuestas desde este punto en adelante.

La animación aquí está compuesta por dibujos sencillos, de trazos desvergonzados y decididamente incoloros, que representan personajes y objetos perdidos en la finitud de un espacio monocromático y sin

sobresaltos. A modo de sello personal, Maldonado plasma encuentros sexuales explícitos, en medio de jolgorios sin contexto que cobran levemente sentido por su sumatoria y continuidad. La atención del dibujante se clava en las zonas erógenas de sus personajes, que se expanden y contraen libremente por entre los trazos que los sostienen y movilizan. En un tono intrínsecamente libertino, une comisuras abstraídas y caricaturizadas, en secuencias enrarecidas que transmiten eficazmente su propia embriaguez y descontrol (*dame de todo con satisfacción; dame una vuelta de champaña*).

Un año después, sacaron el video de *El sol* (con dirección de Germán Martínez), del mismo EP. Continuando con esta nueva forma narrativa, utilizan algunas marionetas, una actriz –que aparece brevemente al final– y unos escenarios que varían entre el medio ambiente y la recreación a escala de espacios comunes en que se desenvuelve la cotidianidad. Esa cotidianidad es el punto de inicio desde el que se desarrolla un viaje onírico e introspectivo, en alusión al paso del

tiempo y las experiencias insustanciales de la vida. En códigos irreales y metafóricos, la música se asocia con el tono y el ritmo visuales de la obra; se instauran colores y perspectivas alrededor del ocaso de la existencia, que se marchita con sus hilos y devenires *como la roja flor al mediodía*.

Abundan disolvencias que transmutan la realidad y la acercan a imágenes poéticas, por las que se fuga y libera. El viaje final de este personaje se recubre de interés, gracias a la capacidad de reflexión (especialmente creativa) con que se desenvuelve su regularidad, cedida a unos estímulos cambiantes y profundamente sensatos que, *como este día en su sol, lo veo lejos*. Él también es víctima de estas transmigraciones; aquellas lo borran de la rutina, mientras le permiten escapar de ella, y volar hacia las lejanías de un universo construido para su GAME OVER.

En esa cabeza que se gira, los recuerdos se proyectan hacia ese final próximo que, acompañado de una plástica particular, amplía lo nimio y engrandece su presencia. La mujer que lleva el ataúd con la marioneta a su viaje final, crea un contraste

diegético que rompe con el contexto antes visto, y expone un jugueteo místico con lo que se entendía –y se entiende– por realidad, enfatizado por la falta de color y la imagen mohína de un cauce que hace suyo ese paso final, *donde el agua y el polvo se unen para caer*.

Para el sencillo *Malaya*, estrenado dos años después, tomaron fragmentos de *Pelucas y rokanrol* (2018) –película dirigida por Mario Duarte–, como forma de promoción de ambos. Con la dirección, una vez más, de Diego Taborda, el videoclip se entrevé como una excusa comercial que, sin embargo, tiene ciertos puntos a destacar, como el uso de la rotoscopia (que instaura un tono dinámico y crea expectativa acerca del metraje final) como acercamiento al uso de la animación –mecanismo cinematográfico principal para esta instancia–, o la intromisión de diálogos propios del filme.

Cabe hacer una acotación, y es que, en 2019, el grupo anunció una nueva separación, tras la cual (hasta el momento) no ha producido música nueva. No obstante, sí continuó presentándose en escenarios, relanzando canciones antiguas en plataformas digitales y encabezando

videoclips. El primero, de 2022, se incorporó a *Lalala*, proveniente de *Árbol torcido*. En este, Lina Dorado vuelve a tomar la dirección del que, esta vez, es un video casero y sin muchas pretensiones, en el que cohabitan una dupla protagonista, el vocalista de la banda y el mar.

La relación entre la pareja y el músico no termina de esclarecerse, y se intuye como un recurso discursivo para hilar la música con las imágenes, que tienen la conmoción inherente al relacionamiento de una mujer con su pareja y frente a la inmensidad del horizonte. Sin considerar fragmentos en los que algunas partes de la letra se grafican en la pantalla, la animación se deja de lado para abrir camino a la filmación con cámara lenta y al poder del paisaje. El ambiente generado peca, por lo demás, de un aire cursi y un tanto soso, que, aunque se acopla correctamente a la música, no transmite la intensidad que se esperaría de sus realizadores (gracias a que las interacciones se sienten frías y artificiales, y a que el papel de Duarte –como acompañante– distrae más que suma).

Como último elemento (por ahora) de su videografía, publicaron en abril de





2024 el videoclip de *Tras de ti*. Lo que más resalta de este es que toma una canción realizada treinta años atrás, para disponer una adaptación centrada en las nuevas tecnologías y los recursos técnicos y creativos que ofrece la inteligencia artificial. Y es que el giro estilístico, aunque también se hable de una animación, es notable; guía la atención hacia esa misma ciudad donde *la madrugada es roja*, que ahora se abre, inmensa, frente a los ojos de un perro callejero, una mujer que transita sus calles y, en últimas, ella misma.

La creación de este video se adjudica a Nicolás Caballero, artista reconocido por su uso de estas nuevas tecnologías, que siembra, en esta sinfonía urbana, ciertos guiños al grupo, como *unas cuantas pocas calles, un montón de cables*; la imagen de un transeúnte que da pan al perro (que recuerda a un plano específico de *Emociones*); o la aparición de letreros que explicitan el nombre de la banda. El viaje por la ciudad, llena de colores y movimientos llamativos que se le imponen, se siente como un recuento prolijo, otorgado por esos representantes que se han encargado de darle un lugar primordial en su imaginario. El contraste entre una

canción rescatada, y el brillo de un dispositivo perteneciente a otra época, genera un agrado particular desde el que se puede pensar en la capacidad de reconvertir el pasado en un presente vivo y en el reciclaje de la nostalgia (como factor que nos compone y compondrá como seres).

La relación, sin embargo, no termina de conectarse en ciertas partes, como aquellas en las que música y video no siguen un ritmo unitario (lo que frena la potencia de ambos), o en las que relaciones entre tiempos y tonos de la ciudad cambian abruptamente, sin que su interiorización llegue a concretarse. La heterogeneidad, además, si bien abre la senda conceptual, no permite la interiorización que se desearía de estos fenómenos tan propios (con respecto a los cuales la duración y expectativas del video no llegan a concretar una sensación lo suficientemente sólida).

### ***Estamos en el hueco; sin solución, sin salvación***

La producción audiovisual aunada a *La Derecha*, como se ha mencionado, también incluye medimetrajés y

largometrajés, dentro de los cuales, en mayor o menor medida, han fungido roles creativos de acompañamiento y creación (no exclusivamente musicales). *5 años por toda La Derecha* (1997), es la primera de estas cintas, que dirigieron y realizaron –en conjunto con la banda– Josué Duarte (baterista) y Mauricio Sánchez (artista cercano). En esta se enclaustran algunas anécdotas de su primer momento musical, hilvanadas a partir de una conversación en la que narran sus hitos, y explican parte de sus progresos y orientaciones.

En formato documental, aquello que representó estilísticamente esos primeros años, se sintetiza como proyecto personal en el que desembocan los gritos de esa juventud bogotana que transpira su esencia en cada fotograma (y en *los potreros apasionados*). Los cortes rápidos y los efectos de postproducción –que disrumpen formalmente las imágenes filmadas– dictan un orden narrativo y estético en el que la separación de capítulos escinde unas categorías estructuradas según esos recuerdos y anécdotas. La observación alterada de las calles bogotanas marca ese sello identitario de la banda en esta, una producción enteramente suya, en la

que las voces, los cuerpos, las canciones e, incluso, algunos dibujos e intertítulos, se nutren de esa inspiración experimental, trepidante y polisémica, con la que se identificaron ante la escena cultural que los engendró. Son fieles a *la cuna, es que esa es su cuna*.

Los conciertos se usan como incitación, como llamado al movimiento y la potencia, que el grupo transmite a sus fanáticos (desde cuya infinitud y personalidad, hablan también de su estilo e ideario artístico). La cercanía entre ellos mismos –los músicos– se entiende como un vínculo expuesto de cara al público, más que como una verdadera privacidad (lo que habla de un carácter figurativo e intervenido, en el que la intimidad se lee entre líneas). El sofoco y la intrigante extrañeza de las imágenes, junto a su configuración y textura, se suman en una apuesta por poner su forma de expresarse e intuirse en primer plano –en el cual se enlazan inmanente y perspicazmente, todos los aspectos creativos desarrollados–. Nataly, bajista que entró a la banda en reemplazo de Juan Carlos “Chato” Rivas en 1996 –aunque con ella no volverían a participar luego de su disolución–, se

muestra frente a la cámara con soltura; participa en sus dinámicas, hecha una presencia característica que se establece firmemente en tarima, como parte sólida de la banda. Con todos estos elementos, el documental mitifica los lugares y atisbos que lo componen, como una extensión fiel de los ojos del grupo.

El otro medimetro para el cual la poética y presencia del grupo adquirieron una incidencia protagonista, lleva por nombre *En mi reloj siempre son las cinco y 15* (también llamado *Rock a la carrera*) (2000), y cuenta con la dirección de María Amaral, que instauró, con este proyecto, su primera apuesta por la cinematografía. De índole argumental, la película sigue a Roko, un cantante de actitud displicente (interpretado por Mario Duarte), a lo largo de una travesía que dura menos de 24 horas, en la que debe encontrar y reunir a los miembros de su agrupación musical, para grabar con ellos un CD y entregarlo a un productor musical extranjero.

Este es, quizás, el registro más completo de la ciudad, en sus escenarios y dinámicas, dentro de esta filmografía (además, uno de los que

mejor retrata la cultura alternativa bogotana de la época). Gracias a la intervención significativa de personajes y sus entornos cercanos, el lugar expresa libremente su propia idiosincrasia; se entromete en sus objetivos y los obstaculiza con estilizaciones en las que los colores (marcados y penetrantes, que los cobijan), los espacios (derruidos y enajenantes, por los que transitan), la arquitectura (versátil y represiva, que observan) y la música (elocuente y pasional, que les da vida), delinean un paisaje plástico de porte desgarrado y desaliñado, por el que respiran con aspereza e intranquilidad; *después de la furia, cae la noche a mis pies*.

Para estos personajes, estar sujetos a su contexto no está libre de estrés y agitación, tanto por las vicisitudes del mismo, como por las complicaciones que el guion les impone (*estamos atrapados en la guerra, pero vamos colgados de una bestia*). La intranquilidad reluce en sus actos y expresiones, que se dirigen, igual que sus esfuerzos, a la música: a escucharla, a sentirla, a planearla y a ejecutarla. Sus temperamentos, que se figuran como reflejos de la realidad, chocan y se disuelven entre ellos

mismos; componen una sinfonía agitada que se va acrecentando y afilando conforme aumenta la tensión (que, gracias al uso de las horas –y el tiempo– como recurso, se siente como una sola, aunque esté dosificada en varias secuencias).

La música de La Derecha –al igual que sus integrantes– hace presencia en dos instancias diegéticas distintas. Sus composiciones son parte de la música que escuchan y replican los personajes, mas sus nombres e identidades son distintos (los miembros del grupo en sí, aunque aparecen en momentos puntuales, nunca son presentados como “La Derecha”, ni por sus nombres reales). Esto, unido a ciertos efectos de montaje (que son mucho más ligeros y sobrios que en anteriores ocasiones, en tanto se limitan a ralentizar, cambiar de eje y repetir las imágenes), produce una separación estética de la realidad, y juega con un pacto de verosimilitud intencionalmente mullido, que está bien concertado. Como énfasis de esa dualidad, hay referencias a todo el panorama hasta entonces construido por el grupo – como el trasegar de las motos, el *mismo lugar donde los labios muerden*

*la oscuridad, la calle boca arriba; la noche desteñida, entre otros—, referencias que pueden generar atracción entre aquellos fanáticos que sepan reconocerlas. El metraje está dedicado a Pabelo (que seguro lo vio desde un palco a la derecha de dios padre), cuyo fantasma pulula entre escenas y atmósferas, que también se suman a la construcción de un relato con cuerpo, y un homenaje vivo a todo el grupo —que está fuera de ser un recopilatorio azaroso de eventos y alusiones plantados a la ligera—. Las relaciones entre hombres y mujeres son mucho más profundas (*Ser amante es tan literal: la cama, la hora, la duda, la espera, la vuelta al planeta*)*

y están mejor trabajadas que en el resto de sus metrajes, desempeñan un papel fundamental narrativa y estilísticamente, ahondan en las características de los personajes y añaden complejidad al conjunto total de propuestas.

### ***No, no moriremos, porque no hay un lugar donde caernos***

En cuanto a largometrajes, la mayoría de sus apariciones han sido secundarias y anecdóticas —salvo en el caso de *Pelucas y rokanrol*—. En este aspecto, es necesario aclarar que

### **Pelucas y rokanrol (2018)**



Mario Duarte ha sido quien ha figurado con mayor presencia actoral y musical dentro de las cintas a mencionar. La primera, *Kalibre 35* (2000), dirigida por Raúl García Jr., relata las dificultades de un grupo de jóvenes artistas por cumplir su sueño de hacer una película. En ella Duarte interpreta el papel de Federico, un miembro de esta pandilla de creadores desvencijados, que pone sobre la mesa la idea de robar un banco para

conseguir el dinero (*¡qué rollo con el dinero!*) para hacer dicha película.

Dentro del relato, Federico (que no deja de ser una excusa para tener a Duarte) se ciñe a ciertos prejuicios que no permiten un desarrollo tan intenso de su personaje como se supondría. Se mueve en espacios marginales y recónditos, que son poco verosímiles y dispersan la atención (y la tensión) tejida por el resto de



## El puñal (2012)

personajes –*por eso no pongas balas en el pelo del bebé*–. Su actitud estridente e inmadura, choca con el tono de la película y se siente como un pretexto vago para llevar a la palestra ciertos estímulos especialmente morbosos – como el lumpen, las armas o las drogas–, y presentarlos sin mayor desarrollo en la pantalla. A diferencia de *En mi reloj siempre son las cinco y 15*, en donde estos elementos tenían un peso justificado e incidían

en la trama, y en la que, además, interpretaba a un personaje mucho más consistente; en *Kalibre 35* la imagen roquera y underground se observa desde una perspectiva simplista, que aporta poco a la sustancia de la película.

Durante una escena en concreto (y es esta la razón principal por la que se incluye a este filme en el recorrido de La Derecha), la canción *Si te busco*



(de su segundo álbum) toma el protagonismo cinematográfico y dirige las imágenes –y su montaje– hacia ella. La secuencia funciona bien como deriva (usa los efectos y movimientos de cámara ya vistos de forma propositiva y no riñe con el estilo de la película) y, aunque se sienta fuera de lugar dentro de la narrativa, gracias a su relevancia más estética que dramática, le aporta más que esa marginalidad impostada o el falaz retrato contracultural.

Otra de las cintas en las que participó Duarte es *El carro* (2003), de Luis Orjuela. En esta no desempeña un rol interpretativo, sino de composición musical y banda sonora. Aparecen algunas canciones que este realizó en solitario (una de las cuales, *Cinco pistolas*, sería versionada por el grupo en *Polvo eres*), como acompañamiento extradiegético en ciertas escenas de esta comedia juvenil, con las que se compagina –gracias al tono desenfadado de ambas– de buena manera. El resto de metrajes en los que se desempeñó, únicamente como actor, poco o nada se relacionan con la trayectoria de la banda (*pórtate peor, pórtate peor*).

Es en *Pelucas y rokanrol*, donde, bajo

la dirección general de Duarte, la injerencia musical y figurativa de los miembros que aún hacían parte del grupo, se congregó en un proyecto de amplias magnitudes (hasta ahora, por lo menos, por última vez). La película cuenta la historia de Dino (interpretado por el mismo Duarte), un roquero en decadencia que tiene estrechas relaciones con criminales y policías, que lo llevan a enfrentarse a sus preceptos morales, y a cambiar sus objetivos de vida. Con un humor caricaturesco y un tanto absurdo, la historia cuenta con despreocupación las aventuras de este personaje a través de una Bogotá inocua, *donde el peligro es tan tranquilo*.

Por problemas de producción, el rodaje del proyecto tuvo una interrupción de varios meses que, irremediablemente, afectó el resultado final a nivel de narrativa y cinematografía. El primer problema que deriva de esta circunstancia, es que el orden cronológico de las escenas sufre de saltos constantes que no se evidencian ni demarcan explícitamente; lo que confunde y no permite que las circunstancias de la narración lleguen a entenderse por completo. La dirección de actores y espacios también se torna confusa y

poco convincente –incluso para el tono cómico del metraje– en la mayoría de momentos, en los que se intuyen instrucciones no interiorizadas y apuros.

Por otro lado, el diseño sonoro (*usa la grieta a nuestro alrededor*) y la dirección musical (*dame de eso y algo más*) sí aportan delimitaciones sentimentales que se mezclan consecuentemente con las intenciones de las escenas (que casi se leen a partir de la música como recurso expresivo). Compuesto por nombres sobresalientes de la misma escena a la que perteneció La Derecha, el espectro musical reluce por su consciente y bien decidida selección. Las escenas en las que hay músicos tocando en tarima son, de hecho, las más convincentes (aunque algunas sean extrañamente caricaturescas, como aquel recital canino).

La presencia femenina, aunque se establezca primordial, se continúa sintiendo como un recurso del guion que permite que la trama exista en sí misma y se desarrolle. Las mujeres casi se figuran al margen de lo que los hombres les hacen y dicen. Sus interacciones están más descompuestas que en obras

anteriores, en las que sobresalían con personajes llamativos y veraces. El mismo personaje principal recula en su forma de relacionarse con ellas (de la misma forma en que titubea a la hora de definirse en casi todos los aspectos mostrados), lo que, aunque cómico y resuelto, no deja de poner en tela de juicio un punto narrativo al que no se le dio un cuidado mayor.

El filme, a pesar de sus falencias evidentes, tiene una personalidad propia y un espíritu calmo y lúdico de exóticas intenciones, que le permiten entrar en esa categoría –meliflua e irónicamente satisfactoria– de gusto culposo. La propia idea de ver a esos mitos de la cultura colombiana haciendo lo que les place artísticamente en pro de una labor que nace de ellos y que hacen enteramente suya, *siempre buscando la salida*, es ya un mérito lo suficientemente convincente para estimar a *Pelucas y rokanrol*, como una de las obras más curiosas y sugestivas del panorama cinematográfico del país.

### ***Sólo cruza la frontera***

Como se ha visto, el recorrido

audiovisual de *La Derecha* abarca algunos fenómenos clave para la contemporaneidad cultural del país (sin mencionar que nombres importantes del cine colombiano, no referidos anteriormente, como Luis Ospina, Sandro Romero Rey, Eduardo Carvajal, Diego León Hoyos o Darío “Dago” García, también están relacionados con algunas de estas producciones), que han derivado en que su imagen sea especialmente distintiva para sus fanáticos y el público en general.

Aun anclado a las vicisitudes particulares de sus contextos, que cambiaron y se reconvirtieron en varias ocasiones, el grupo mantuvo un sello propio en sus apariciones –y creaciones– filmicas. Su historia todavía está escribiéndose, y hace falta tiempo para conocer los que serán sus últimos pasos (que en varias ocasiones parecieron haber llegado). Por ahora, la expectativa acerca de su vuelta a algunos escenarios, y el relanzamiento de canciones antiguas, mantiene viva esa llama alrededor de la cual sus espectadores se reúnen para esperar pacientemente.

Los hitos alcanzados hablan de una potencia única, que comunica al

entorno en que todo se ha desarrollado, con ese propio desarrollo y sus creadores. Con la madurez y el criterio nostálgico que les otorga el trigésimo aniversario de su disco *La Derecha*, se han volcado en esos recuerdos para discernir la evolución y los cambios, las vidas y los tragos, las personas y los fantasmas; *las maletas y el acordeón, sólo elementos de la ilusión*. Hace falta echar un vistazo a esas pequeñas piezas que componen este entramado artístico y a sus consecuencias, para empaparse, inmiscuirse y sorprenderse con la que, según dicen las buenas lenguas, es la única derecha que ha valido la pena en Colombia.

# Balas de bebé

(y otras canciones de cuna)



La der **E**cha

# SINFONÍA DE EMOCIONES:

música y diálogos como  
instrumentos narrativos en el cine



## Sara Marín

La música, con su capacidad innata para evocar emociones profundas, juega un papel esencial en nuestra percepción de las experiencias visuales y auditivas. Al analizar su impacto en el cine queda claro que la combinación de música, diálogos, pausas y entonación crea una sinergia poderosa que puede dirigir nuestras emociones de manera precisa. La música por sí sola es capaz de alterar nuestro estado emocional, pero su verdadero potencial se desata cuando se integra con otros elementos sonoros, ampliando su capacidad para manipular y enriquecer nuestra experiencia sensorial.

Al entender la influencia que tiene la música en el cine, la tendencia actual apunta a potenciar lo sonoro para lograr una coherencia integral entre lo

que representan los personajes y la música. Películas como *1917*, *Tár* y *Whiplash* son algunos ejemplos destacados de cómo un diseño sonoro meticuloso puede amplificar la narrativa visual. En *1917* la banda sonora de Thomas Newman, junto con el sonido ambiental y los diálogos precisos, intensifica la tensión y el dramatismo de la trama bélica, sumergiendo al espectador en la experiencia del protagonista. *Tár*, por otro lado, utiliza la música clásica y las interpretaciones sonoras de manera sutil para reflejar las complejidades emocionales y psicológicas del personaje principal. En *Whiplash* la música es el núcleo de la narrativa, con la batería y los ritmos frenéticos simbolizando la lucha interna y la determinación del protagonista. Estos ejemplos ilustran cómo la integración efectiva de la música y los elementos sonoros no solo complementa, sino que eleva la narrativa cinematográfica, creando una experiencia cohesiva y emocionalmente resonante para el espectador.

Sin embargo, la pregunta de si la música actúa como una herramienta de manipulación emocional o como una guía natural de nuestras



1917 (2019)

---

sensaciones sigue siendo debatible. A través de ejemplos cinematográficos y estudios psicológicos, hemos visto que la música puede ser utilizada deliberadamente para influir en nuestras reacciones. Pero esta manipulación no es necesariamente negativa; puede ser vista como una forma de arte que busca intensificar la experiencia narrativa y emocional del espectador, ayudándonos a conectar más profundamente con la historia y los personajes.

Por ejemplo, la banda sonora de Steven Price en *Gravity* es fundamental para la experiencia inmersiva de la película. Con pocos sonidos diegéticos en el espacio, la música se convierte en el principal medio para transmitir la emoción y el ritmo de la narrativa. Los crescendos

y los momentos de silencio absoluto reflejan la vastedad y el aislamiento del espacio, manipulando las emociones del espectador y creando una sensación de asombro y temor; y ni hablar de la escena clásica de la ducha en *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, en la que la música de Bernard Herrmann, compuesta por cuerdas agudas y disonantes, intensifica la sensación de terror y desesperación. Sin la música, la escena sería impactante, pero con ella, se convierte en una experiencia visceral que deja al espectador en un estado de alarma y ansiedad.

La manipulación emocional a través de la música en el cine es, en esencia, una colaboración artística entre el director, el compositor y el espectador. Esta tríada crea un hilo

conductor que potencia la narrativa, revelando capas de significado y emoción que podrían permanecer ocultas sin el apoyo sonoro adecuado. Así, la música no solo acompaña las imágenes, sino que las eleva, transformando cada escena en una experiencia sensorial completa.

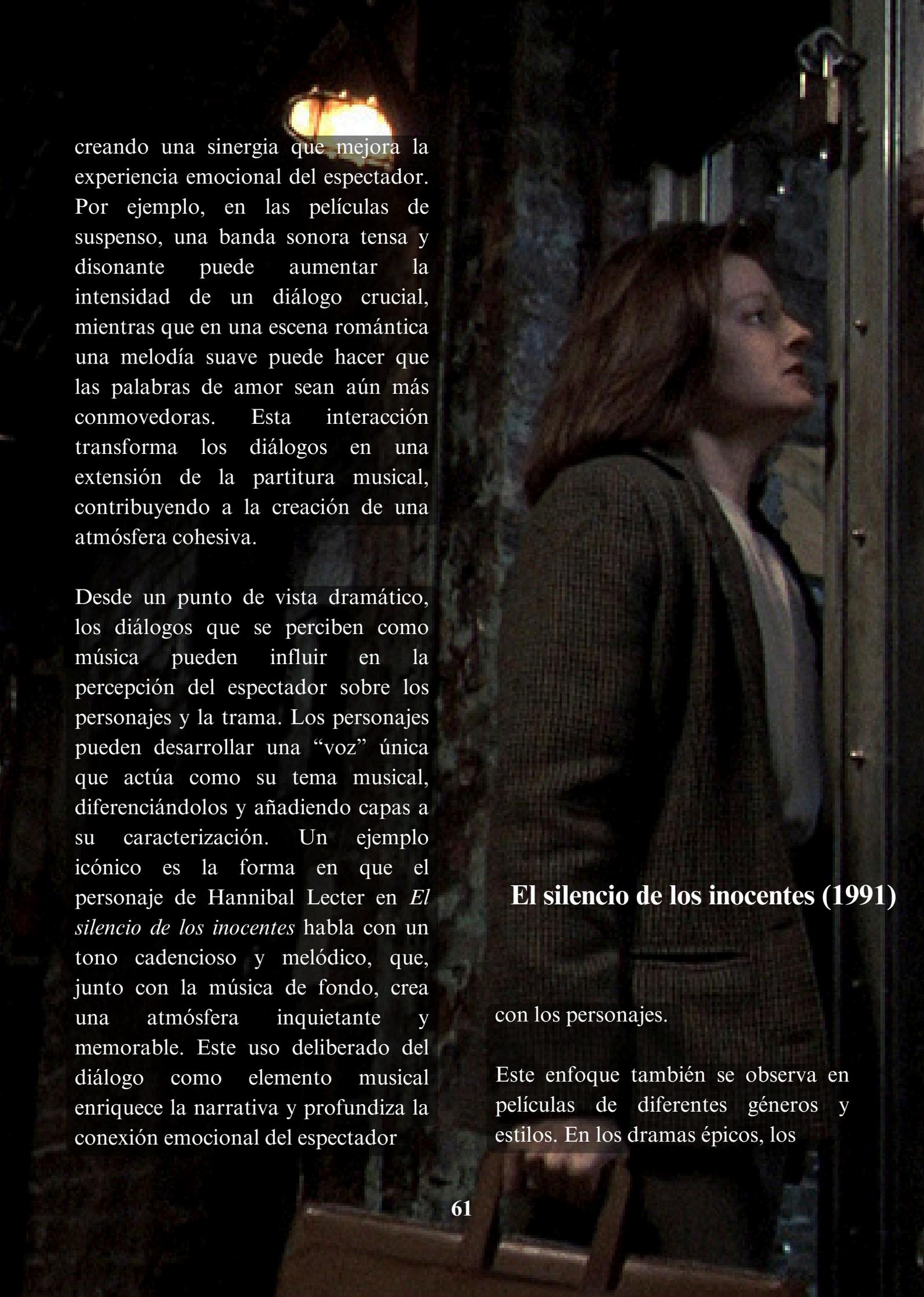
Ahora bien, hablar de música en el cine no se limita únicamente a la banda sonora, sino que incluye también los diálogos, los cuales, además de proporcionar información, actúan como un componente musical en sí mismos. Esta idea puede parecer inicialmente contraintuitiva, pero cuando se desglosa y se analiza en profundidad, se revela una rica intersección entre el habla y la música, que enriquece la experiencia cinematográfica de maneras únicas.

En primer lugar, consideremos el ritmo y la cadencia de los diálogos en una película. Los guionistas y directores prestan especial atención a cómo se entregan las líneas, similar a cómo un compositor considera el ritmo en una pieza musical. Los diálogos pueden tener un tempo rápido y urgente, o lento y deliberado, estableciendo el tono y el ritmo de una escena de manera similar a una

pieza musical. Por ejemplo, en los filmes de Quentin Tarantino, los diálogos son a menudo rápidos, rítmicos y llenos de energía, creando una sinfonía verbal que complementa la acción y el ambiente visual.

Además del ritmo, la modulación y el timbre de las voces de los actores juegan un papel crucial en cómo se perciben los diálogos como música. Las inflexiones vocales, los acentos y las tonalidades pueden evocar diferentes emociones y atmósferas, similar a cómo diferentes instrumentos y tonalidades pueden alterar la sensación de una pieza musical. Un diálogo suave y melódico puede crear una sensación de calma y serenidad, mientras que una voz grave y tensa puede generar suspense y tensión. Este uso musical de la voz permite a los diálogos transmitir más que solo información, comunican emociones y subtextos complejos que enriquecen la narrativa.

La relación entre la banda sonora y los diálogos también es fundamental para entender cómo los diálogos pueden considerarse música. En muchas películas, la música de fondo está cuidadosamente compuesta para complementarse con los diálogos,

A woman with long, wavy brown hair is shown in profile, looking upwards and to the right. She is wearing a dark, textured cardigan over a light-colored top. The background is dark and indistinct, with a warm, glowing light source visible in the upper left corner, possibly a lamp or window. The overall mood is somber and tense.

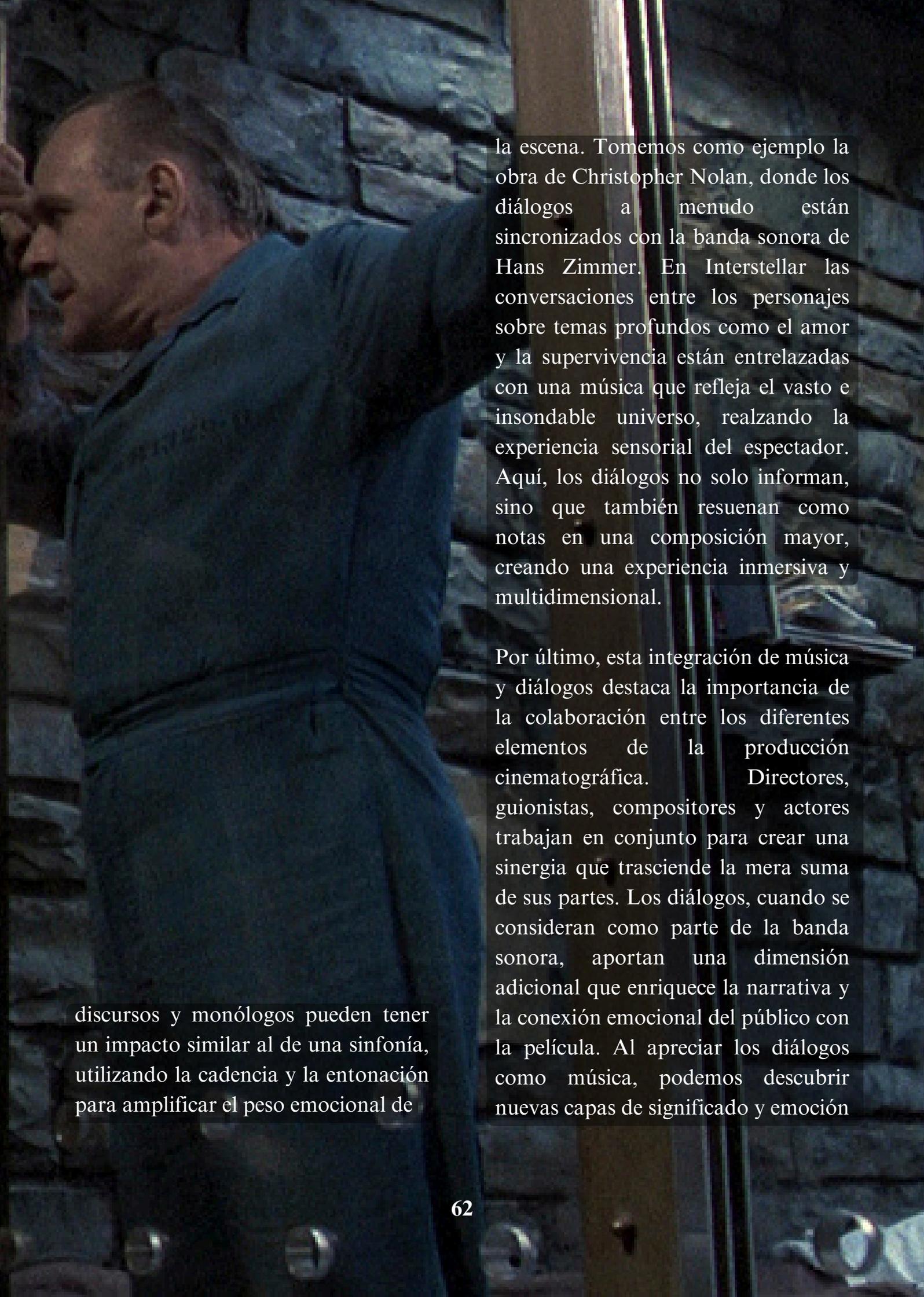
creando una sinergia que mejora la experiencia emocional del espectador. Por ejemplo, en las películas de suspenso, una banda sonora tensa y disonante puede aumentar la intensidad de un diálogo crucial, mientras que en una escena romántica una melodía suave puede hacer que las palabras de amor sean aún más conmovedoras. Esta interacción transforma los diálogos en una extensión de la partitura musical, contribuyendo a la creación de una atmósfera cohesiva.

Desde un punto de vista dramático, los diálogos que se perciben como música pueden influir en la percepción del espectador sobre los personajes y la trama. Los personajes pueden desarrollar una “voz” única que actúa como su tema musical, diferenciándolos y añadiendo capas a su caracterización. Un ejemplo icónico es la forma en que el personaje de Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes* habla con un tono cadencioso y melódico, que, junto con la música de fondo, crea una atmósfera inquietante y memorable. Este uso deliberado del diálogo como elemento musical enriquece la narrativa y profundiza la conexión emocional del espectador

### **El silencio de los inocentes (1991)**

con los personajes.

Este enfoque también se observa en películas de diferentes géneros y estilos. En los dramas épicos, los



la escena. Tomemos como ejemplo la obra de Christopher Nolan, donde los diálogos a menudo están sincronizados con la banda sonora de Hans Zimmer. En *Interstellar* las conversaciones entre los personajes sobre temas profundos como el amor y la supervivencia están entrelazadas con una música que refleja el vasto e insondable universo, realizando la experiencia sensorial del espectador. Aquí, los diálogos no solo informan, sino que también resuenan como notas en una composición mayor, creando una experiencia inmersiva y multidimensional.

Por último, esta integración de música y diálogos destaca la importancia de la colaboración entre los diferentes elementos de la producción cinematográfica. Directores, guionistas, compositores y actores trabajan en conjunto para crear una sinergia que trasciende la mera suma de sus partes. Los diálogos, cuando se consideran como parte de la banda sonora, aportan una dimensión adicional que enriquece la narrativa y la conexión emocional del público con la película. Al apreciar los diálogos como música, podemos descubrir nuevas capas de significado y emoción

discursos y monólogos pueden tener un impacto similar al de una sinfonía, utilizando la cadencia y la entonación para amplificar el peso emocional de

en el cine, entendiendo que cada palabra, cada inflexión y cada pausa es parte de una sinfonía cuidadosamente orquestada que busca resonar profundamente en el espectador.

GRAND PRIX  
PRIX DU PUBLIC  
**SUNDANCE**  
FILM FESTIVAL

QUINZAINE  
DES RÉALISATEURS  
CANNES 2014

GRAND PRIX  
PRIX DU PUBLIC  
**DEAUVILLE**  
FESTIVAL DU CINÉMA AMÉRICAIN

UN GROOVE HALETANT  
UN DUEL INOUBLIABLE  
UNE RÉVÉLATION  
**JOUISSIF ★★★★★**

MILES TELLER J.K. SIMMONS

# WHIPLASH

UN FILM DE DAMIEN CHAZELLE



BOLD FILMS PRESENTS A PRODUCTION OF BOLDHOUSE / RIGHT OF WAY IN ASSOCIATION WITH DAMIEN CHAZELLE "WHIPLASH" MILES TELLER J.K. SIMMONS PAUL REISER COSTUME DESIGNER TERRI TAYLOR, C.S.A. SUPERVISOR MICKEL ANDY ROSS MUSIC BY JUSTIN HURWITZ EDITOR MICKEL BRONKHORST AND SHANE JUSTIN HURWITZ EXECUTIVE PRODUCERS ANDY ROSS PRODUCED BY TIM SIMMONS COSTUME DESIGNER LISA NORDCA WRITER TOM CROSS EXECUTIVE PRODUCERS MELANIE PARIS JONES DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY SHARON MUEH PRODUCED BY JASON REITMAN CARY MICHAEL WALTERS COOPER SAMUELSON JEANETTE VOLTURNO BRILL PRESENTED BY JASON BLUM HELEN ESTABROOK MICHEL LITVAK DAVID LANCASTER COSTUME DESIGNER DAMIEN CHAZELLE

BOLD

BLUM HOUSE

AMERICAN

PRODUCTION

AMERICAN

PRODUCTION

AMERICAN

PRODUCTION

AMERICAN

PRODUCTION

AMERICAN

PRODUCTION

**¿Qué nos dice la  
muerte del cine  
musical  
hollywoodense  
sobre Estados  
Unidos como  
nación?**



## Sebastián Rodríguez Estrada

El cine musical Hollywoodense cumple casi cien años. Género que coincide con el mismo nacimiento del cine sonoro en 1927, cuando en El cantante de jazz (The Jazz Singer), de Alan Crosland, es la primera película que sincronizó los labios de los actores con sonido de diálogo y canto, demostrando así el potencial de las “talkies” y abriendo un mundo de posibilidades para una industria que recién encontraba una nueva gallina de los huevos de oro. El cantante de jazz se estrenó el 6 de octubre de 1927 y, con un presupuesto estimado de \$422,000, logró recaudar \$1,522,000 en los Estados Unidos. Es decir, triplicó su inversión. Además, consiguió entrar en un par de categorías de la primera edición de los premios de la academia, quienes consideraron como rompedor el uso

del sonido al otorgar a la película un premio honorífico por revolucionar la industria del cine. El sonido permite el nacimiento de un género que irá aumentando no solo en presupuesto y taquilla, véase el caso de Gold Diggers (1933) o Top Hat (1935), ambas cuadruplicando su presupuesto inicial en la taquilla, pero también en nivel de espectáculo y destreza cinematográfica y musical.

Asumiendo que todos estamos al tanto del declive del género casi década a década, incluso llegando a tal punto que hoy en día los estudios prefieren no mencionar la palabra musical a la hora de promocionar sus nuevas películas de este género, apenas dando alguna atisbo en los trailers, reciclando proyectos o incluso no haciendo musicales en lo más mínimo, es pertinente entonces preguntarnos ¿Qué paso con la hegemonía del cine musical vista en las décadas del cine clásico de Hollywood (1928 - 1958) y qué nos dice la muerte del género sobre Estados Unidos como nación?

Es precisamente durante casi un siglo que la nación más poderosa del mundo, tanto en términos económicos como militares, logró calar e

impregnar en el resto de nosotros un imaginario que, aunque parece cotidiano, no es para nada el que nos corresponde como nación hispano hablante. Y fue precisamente el musical uno de los encargados de vender la cultura e ideología “Yankee” al resto del mundo. Y es que, al igual que el poderío de una nación que no se construye de la noche a la mañana, el musical ha tenido ires y venires, reconstrucciones y un arduo trabajo en frente y detrás de cámaras durante sus casi cien años de existencia. El musical surge en gran medida gracias a la captación de talento que el cine pudo obtener de los años dorados de las tablas de Broadway, donde había personas que podían cantar, bailar y actuar de una manera excepcional y que se dejarían seducir por las cámaras y el hecho de llegar a la mayor cantidad de gente posible a través de la pantalla, también tener acceso a los decorados y los grandes presupuestos y, por supuesto, estaba la posibilidad que implicaba poder adaptar el sonido al cine.

Al inicio, gran parte de las tramas de los musicales vienen del *backstage* del teatro: *42nd Street*, (1933), *Footlight Parade* (1933) o la misma *Gold*

*Diggers*. En ellos los números musicales eran diegéticos, por lo que ocurrían literalmente en la trama sin tener casi nunca la intención de hacer avanzar el argumento o dar más información al espectador. Por supuesto, entre las décadas de los veinte y los cuarenta fue la rítmica y el swing del Jazz el género musical que cargarían con toda esta filmografía y que usarían inicialmente Fred Astaire y Ginger Rogers como las primeras grandes estrellas del género. Ellos contribuyeron a establecer el star system hollywoodense, siendo compañeros de baile en hasta diez películas entre 1933 y 1939 y dejando innumerables ganancias para la entonces ultra poderosa RKO Radio Pictures.

La máquina de los sueños y su expansión ya contrastaba entonces con la turbia realidad del país: La gran crisis financiera de 1929, prolongada durante casi toda la década de los años treinta y causada por la caída de una inmadura bolsa de valores de Nueva York, sus efectos fueron devastadores para la nación y el mundo, generando inseguridad y miseria y, como consecuencia, la caída de la renta nacional y los ingresos, el comercio internacional y



## The jazz singer (1927)

el aumento del desempleo en hasta un veinticinco por ciento en los Estados Unidos. Entender estos vaivenes político-económicos es fundamental para comprender el género musical, pues este se presentaba en tal contexto como el escapismo a los problemas que enfrentaban los estadounidenses en el día a día en sus vidas. El musical, era el género más evasivo y escapista de todos, allí las personas eran más felices y siempre alcanzaban sus sueños. El espectáculo era el gran protagonista y la grandilocuencia de la producción pesaba más que la

trama o cualquier tipo de reflexión de la realidad que vivía el espectador.

The Broadway Melody (1929), The Great Ziegfeld (1936), Going My Way (1944) y An American In Paris (1951) darían cuenta del éxito de los musicales en la industria durante sus primeros veinte años, al obtener todas ellas éxito en taquilla y, además, la estatuilla a mejor película en la aún muy inmadura Academia de Cine de Hollywood. Los años cuarenta siguieron una tendencia de crecimiento en la taquilla con

películas aun obteniendo rentabilidad de hasta el doscientos por ciento, como *Yankee Doodle Dandy* (1942) u *On The Town* (1949). Claro, durante esta década, se veían indicios de una mejora económica post gran depresión, pero se entraría en un nuevo periodo de turbulencia debido a la segunda guerra mundial, que volvió a sumir a la nación en gran tragedia y desesperación. Los directores y productores entendieron entonces que, aparte de escapista, los musicales también podían ser una gran fuente de propaganda entre sus soldados, elevar el nivel de nacionalismo al momento de llevar las armas y extender su folclor a casi cada rincón del mundo una vez se terminara la guerra en 1945 y ser declarados ganadores. El musical se convirtió entonces en una extensión grandilocuente, no solo de Hollywood sino de los Estados Unidos y su poderío militar y económico, permitiendo mantener un star system del cual en este punto se aprovecharían actores como Judy Garland, Gene Kelly o Leslie Caron.

Pero como todo lo que sube tiene que bajar, después de dos décadas de auge potenciada por la triste realidad socioeconómica, el género se



enfrentaría a un primer gran enemigo: El rock 'n' roll, se presentaba altamente disruptivo del hasta ahora conservador Jazz, con su propia energía, su actitud rebelde y su ritmo frenético. Ahora a los ya bien conocidos códigos del género, como la creatividad, el movimiento y el entusiasmo, se le sumaba el erotismo y lo ruidoso. Durante esta época los magnates de Hollywood se vieron obligados a incluir en sus filas de casting a super estrellas e ídolos juveniles de la música como Elvis Presley, The Beatles o grandes y emergentes divas del pop como Barbra Streisand. Esta reinención por parte de los estudios, permitió que el género continuará su reinado resultando en algunas de sus mejores



## West side story (1961)

y más populares obras: *Gigi* (1958), *West Side Story* (1961), *My Fair Lady* (1964), *The Sound of Music* (1965) y *Oliver* (1968). Todas ellas también ganadoras del Oscar a la mejor película. En marzo de 1965, bajo el mandato de Lyndon B. Johnson, se da la intervención directa de los Estados Unidos en Vietnam, desencadenando una oleada de protestas en las calles y presionando hasta una retirada progresiva de las tropas en 1969, casi cinco años más de guerra y más de quinientos mil muchachos estadounidenses enlistados.

Los años setenta se presentaban, entonces, como una década para hacer de la nación y el arte un nuevo comienzo. Ya para estos años el

musical clásico venía en decadencia entre un gran público ya no tan conservador y mucho más machacado. Lujosas cintas como *Funny Girl* (1968), *Hello Dolly* (1969) o *Fiddler on The Roof* (1971) se estrellaron estrepitosamente en la taquilla, obligando al género a buscar nuevas formas y narrativas y entendiendo que ya no solo podía valer el espectáculo.

Después de años de guerras y turbulencias político-económicas, el público se sintió engañado con el género que le dijo que todo siempre iba a estar bien y que los sueños siempre se cumplen. Ahora los millones de jóvenes buscaban identificarse con historias mucho más disruptivas, inconformistas y existencialistas. Así el musical se une a la ola setentera de lo transgresor y nacen obras como *Cabaret* (1972), *Jesus Christ Superstar* (1973) o *Nashville* (1975), y aunque el Jazz seguía siendo fundamental en el género, el rock, el pop y la música disco enriquecían los cada vez más pocos musicales producidos en Hollywood. Y a pesar de grandes esfuerzos para sacar adelante el musical en los años ochenta con películas como *Fame* (1980), *Victor/Victoria* (1982) o incluso *The*

Little shop of Horrors (1986), esta fue una década bastante olvidable para el género, que luchó contra superproducciones de ciencia ficción, aventuras y fantasía, un cine que extendería su dominio en la taquilla con el nacimiento de los llamados blockbuster y las rentables sagas cinematográficas, sin mencionar que fue una época de considerable estabilidad política y económica para la nación.

El cine musical siempre se caracterizó por ser sumamente costoso, ya que hay un apartado puramente musical separado del cinematográfico, por lo que Disney se lanzó en una cruzada de más de diez años, liderada por el talentoso compositor Alan Menken, quién creó innumerables piezas musicales para generaciones de niños y niñas en los Estados Unidos y alrededor del mundo. Este resurgimiento de Disney comenzó en 1989 con presupuestos de menos de cuarenta millones de dólares en películas como *The Little Mermaid* (1989), *Beauty And The Beast* (1991) o *Aladdin* (1992). El éxito de estas en las salas de cine y su distribución en vídeo casero y televisión, permitiría a Disney construir un super imperio en la industria audiovisual y juntar la alegría y el ensueño del género

musical con las infinitas posibilidades de la animación. Ahora se necesitaban menos extras, menos bailarines, menos decorados y menos vestuarios. Esta regencia de Disney estudios de casi diez años de duración acabaría a finales de los años noventa con producciones de menor calidad como *The Hunchback Of Notre Dame* (1996), *Hercules* (1997) o *Mulan* (1998) pues estas no solo intentaban reciclar la gloria de los éxitos musicales de inicio de la década, sino que su presupuesto medio llegaría hasta los inaudibles cien millones de dólares. Es importante recalcar que esta especie de éxito “sing along” que logró conseguir la animación de Walt Disney Pictures no se vio en los live action de los años noventa, y



**Nashville (1975)**

superproducciones como *Evita* (1995) o musicales ambiciosos como *Everyone Says I Love You* (1996) o *Let It Be Me* (1995) fracasaron entre el gran público.

Terminando este breve recorrido histórico, el nuevo milenio tampoco logró permitir al musical volver a sus anhelados niveles de esplendor. Aunque hubo pequeñas historias de éxito, como la creación del musical post-moderno *Moulin Rouge* (2001); una nueva ganadora del Oscar, que aportaba este premio el género después de más de treinta años, *Chicago* (2002), con gran resultado en taquilla; o una super sorpresa generacional como *Mama Mía* (2008). En estos últimos años, el musical se

ha aferrado más a los remakes y adaptaciones de Broadway: *Phantom Of the Opera* (2004), *Hairspray* (2007), *Les Misérables* (2012) y, ya directamente con pérdidas en época post pandemia, *In the Heights* (2021), *West Side Story* (2021) y *The Color Purple* (2023).

Parece que, en el mundo actual, lleno de incertidumbre y división, el musical se queda corto para atraer y hablar a las nuevas generaciones, generaciones que sucumben a otro tipo de entretenimiento, como el internet o las experiencias en conciertos. La industria musical ya no va de la mano con el cine y ya las divas no protagonizan películas de musical. El género se mueve en un mundo donde la ingenuidad intrínseca del género no es capaz de explicar problemáticas actuales nacionales como el racismo, la identidad de género, la migración o la indecisión entre la izquierda y la derecha. Estados Unidos es una nación que hoy en día no sabe qué es ni qué quiere ni para dónde va. No hay canción o coreografía cinematográfica que pueda servir de pegamento ante un mundo altamente cruel, sensacionalista y con alto grado de desequilibrio de salud mental. El musical que sirvió como *proxy* del poder de una nación durante tantos





Chicago (2002)

años, hoy en día, al igual que la misma influencia de los Estados Unidos de América en el resto del mundo, ha perdido completa relevancia.

# Música y cine: Construcción de un paisaje sensible



Mariana Sofía Gómez  
Rincón

## **Obertura: Introducción a la sinfonía cinematográfica**

Cuando un espectador va hoy a la sala de cine, se dispone a ser parte de una experiencia proporcionada por un espacio aislado de la realidad cotidiana. Este espacio, compuesto por una pantalla grande y una iluminación específica, se enriquece y se transforma por el sonido y la música, los cuales juegan un papel crucial en la inmersión del espectador y en la comprensión de la intención de la película. Al ubicarnos en una relación de receptor y sensibilidad, nos permitimos ser permeados por la obra de arte cinematográfica. Además, es importante reconocer cómo otras artes se entrelazan para complementar la experiencia mental y

sensorial del cine, despertando y conectando patrones sensibles en quienes deciden asistir.

Al entender la música en términos básicos, se reconoce como un espectro de ondas que contribuyen significativamente a la acentuación e intensificación del sentir del espectador. La música, con su tonalidad, melodía, ritmo, tiempo, dinámica, instrumentos, formas y colores sonoros, va más allá del hecho de decorar o acompañar la imagen; la música es significante y es parte integral de la práctica cinematográfica. Este ensayo explora cómo estos conceptos musicales no solo apoyan al cine, sino que constituyen su esencia. Se analizarán ejemplos específicos y se discutirán nociones de esta práctica artística, demostrando su papel fundamental en la creación de paisajes sensoriales y en la experiencia cinematográfica en su totalidad.

“Antes del sonido incorporado a la cinta de celuloide, haciendo abstracción de la música interpretada directamente en las salas; el lenguaje cinematográfico, en su sola sucesión de imágenes secuencializadas, es arte

del tiempo, como la música, cuya duración se distribuye en unidades rítmicas, es ritmo.” (Caicedo J, 1996 P.107) Así, al comparar las formas de la música y su simbiosis con la imagen, serán las asociaciones para discutir como referencias intermedias del cine global.

## **Interludio: La música como vibración directa de sentido**

La música afecta al sentido, a diferencia de otras artes, en la medida en que da la connotación emocional a la escena. La disposición y orden de los acordes (diferentes notas tocadas de manera simultánea) crean diferentes atmósferas dependiendo de la armonía o disarmonía que contengan, generando vibraciones que concuerdan con la intención del director de la obra. Esta se interpreta directamente y tiene el poder de reverberar en un espacio. Desde la antigüedad, la música sirvió a la evolución, no solo desde un espectro ritual como en las comunidades primitivas, sino también como una expresión de voluntad que transmite sin códigos o mensajes complejos de leer. Se volvió una matriz de

representación directa de lo que la sociedad quería evocar, y el cine la implementó en distintos temas. En un comienzo, los más citados y revisados como la ciudad - campo, los conflictos y el amor.

Un ejemplo notable es la famosa película *In the Mood for Love*. El espectador entra a la sala, y además de los pequeños gestos que señalan el secreto entre los dos personajes, la música es ese componente que dinamiza y tensiona las escenas, e incluso las vuelve memorables. Su banda sonora, una mezcla combinada entre canciones orientales y occidentales, no solo presenta variedad, sino que los boleros tienen una connotación romántica en sí misma, ya que desde su propia lírica se cantan poemas y estrofas que se relacionan con el amor y el romance. De esta manera, el tema se refuerza en esa misma connotación del género mencionado. *Quizás, quizás, quizás* (Nat King Cole), una de las canciones, nos hace entender en el volumen y crecimiento de la película la afectividad directa de los personajes y, sobre todo, ser una guía de lenguaje universal que transmite la melancolía, la conciencia de un amor que no

puede ser. La música cruza fronteras entre espectadores a partir del uso del idioma. La música es una llave para contar y conectar una historia, para transmitir lo que los diálogos y narrativas visuales dejaban entre medias. En sentido ilustrativo, caracteriza y hace pertenecer, rompe las barreras en el espectador, predice y acontece a sí misma.

## **Contrapunto: La música como mezcla de reglas y convenciones**

Otra de las nociones de la música es que trasciende más allá de la representación en su sentido de literalidad en lo visual, posibilitando así metamorfosear la realidad que se lee en la pantalla e inferir contextos desubicados y, sobre todo, no relacionados con la imagen en algunos casos. Esto implica la contradicción y el giro en las escenas, incluso desde lo incoherente o poco conexo, lo que permite romper una convención y acercar al espectador a sugerir e interpelar lo que ve. Un ejemplo de esto en *In the Mood for Love* es el uso repetitivo de la pieza Yumeji's Theme, de Shigeru Umebayashi. Esta melodía se asocia a los momentos más íntimos y cargados de emoción entre los protagonistas, Chow Mo-wan y Su Li-zhen. La música, con su ritmo de vals lento y su tono melancólico, no solo acompaña la imagen, sino que transforma la percepción del espectador sobre la relación entre los personajes. Aunque las escenas pueden mostrar interacciones cotidianas y discretas, la música infunde una profundidad emocional y una tensión romántica que no siempre está explícita en el diálogo o la acción.



In the mood for  
love (2000)

“Como sabemos, uno de los grandes efectos de la ópera (utilizable tanto para la pura emoción, como con una intención crítica, didáctica y política), consiste en la utilización del contraste por simultaneidad. Dicho de otro modo, utilizar la representación simultánea de dos elementos que contrastan por el sentido, la masa y el ritmo.” (Chion, M. 1999. P.88)

Por ejemplo, durante los paseos nocturnos de los personajes por las calles lluviosas, la música crea nostalgia y anhelo que sugiere un amor imposible y reprimido, aunque visualmente solo caminan juntos sin contacto físico. Esta superposición de una música emocionalmente cargada sobre una acción cotidiana ilustra cómo la música puede desafiar las convenciones narrativas y añadir capas de significado más allá de la imagen directa. De esta manera, *In the Mood for Love* utiliza la música para cuestionar y expandir la narrativa visual, ofreciendo una experiencia cinematográfica que interroga y profundiza la comprensión del espectador sobre la psicología de los personajes y su historia.

## La música como parte transversal de la experiencia cinematográfica

La música, además de acompañar y contradecir, es transversal en la experiencia cinematográfica. La música y el cine, a través de su evolución, han demostrado ser una combinación poderosa que transforma la experiencia sensorial del espectador. Su manera de ordenar y disponer una experiencia estética no es solo una representación, sino más bien un acuerdo de sentido que engrandece la experiencia artística. Un ejemplo de esto es la película *Inception* (2010), donde el compositor Hans Zimmer emplea una banda sonora sintetizada que, con la composición *Time*, desencadena el relato de sucesos ordenados, dando sentido y coherencia final a la trama. Este enfoque culmina en un punto alto de encuentro entre el intermedio y la secuencia final, logrando una experiencia cinematográfica cohesionada que agrupa los sucesos más relevantes del montaje.

Siendo una de las nuevas propuestas que emplean el uso de “el sintetizador instrumental considerado a priori como 'moderno y por tanto adaptable a narraciones futuristas' continúa siendo poco utilizado. Es cierto que su uso abusivo o por razones económicas como orquesta barata en filmes y series de bajo presupuesto, o por ser folletín sentimental” (Chion, M. 1999. p.167).

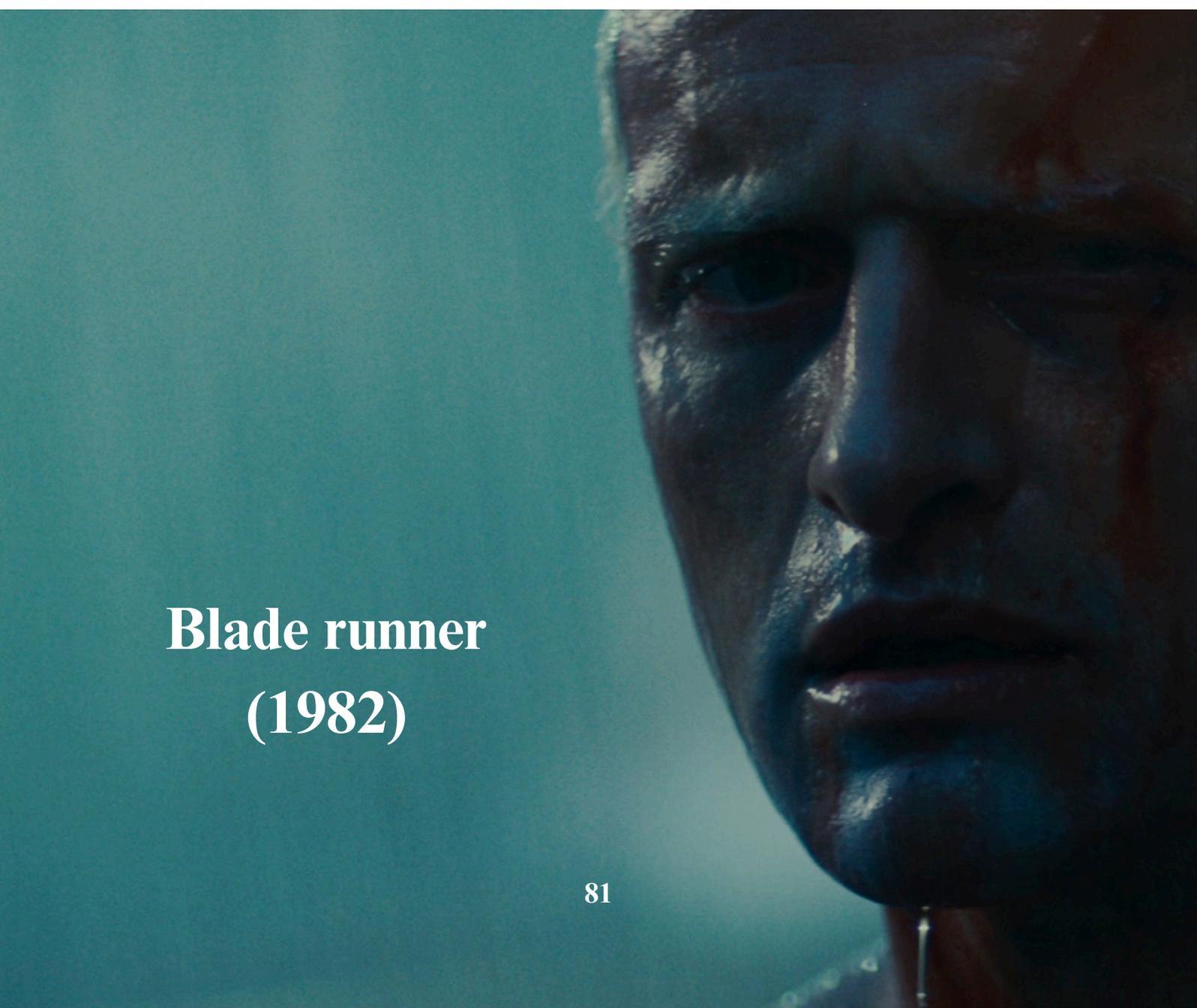
Podemos entonces notar que siempre se cuestiona el aspecto emocional y su uso. Es importante decir que los tiempos en los que la música era condicionada a una dirección representacional ya no existen, menos desde una academia que revisa la relevancia para entablar relaciones de aspecto ideológico y tangibles. La representación escenográfica de la música trasciende más allá de una herramienta o llave visual. La no direccionalidad, y más bien lo oblicuo del cine y la música, permiten la confrontación de lo real, de lo sinestésico y de los distintos contextos que habitan incluso en un mismo proyecto.

La dirección actual de una película debe buscar la no jerarquización, sino

más bien una igualdad entre pares que complemente las piezas audiovisuales. La distinción entre la música de cine que aportaba significado desde la misma imagen y la película musical-audiovisual ahonda una constitución de la práctica que se sigue construyendo, sumado a temas tecnológicos para entender o tratar de que las nuevas experiencias correlacionadas de la música se cuestionen constantemente. Un claro ejemplo de esto es Blade Runner (1982), donde la banda sonora de Vangelis no solo acompaña la narrativa visual, sino que también construye una atmósfera única y envolvente que trasciende la imagen, destacando la importancia de la música en la creación de un paisaje sensorial completo. En conclusión, la música en el cine no es simplemente un acompañamiento, sino una herramienta poderosa que puede transformar y elevar la narrativa visual. La evolución de la música cinematográfica demuestra su capacidad para añadir profundidad emocional, desafiar las convenciones narrativas y expandir la experiencia sensorial del espectador.

Otro ejemplo sería la música en la

película *La región central* (1971), donde la banda sonora abstracta establece texturas atmosféricas que, usa los silencios para que concuerden con las secuencias de desplazamientos. Así, las bandas sonoras contemporáneas siguen explorando y redefiniendo su papel en el cine, asegurando que cada componente audiovisual trabaje en armonía para crear obras maestras cinematográficas.



## **Blade runner (1982)**

## Filmografía

In the Mood for Love (Dir. Wong Kar-wai, 2000.)  
Inception (Dir. Christopher Nolan, 2010)  
La región centrale (Dir. Michael Snow, 1971)  
Blade Runner (Dir. Ridley Scott, 1982.)

## Bibliografía

Álvarez, L. A. (2010). Conversación con Luis Bacalov: La música es más importante de lo que nosotros sabemos. Páginas de Cine. Colección literaria Universidad de Antioquia.  
Caicedo Gonzales, J. D. (1995). Acerca de la indisolubilidad de los vínculos entre la música y el cine. Instituto de Investigaciones Estéticas, Ensayos 1995. Universidad de Antioquia.  
Chion, M. (1999). La voz en el cine. (Traducción de J. A. Álvarez). Ediciones Paidós.  
Kalinak, K. (2010). Film Music: A Very Short Introduction. Oxford University Press.  
Radiagles, J. (2005). La música en el cine. Editorial Cátedra.

# La música en el cine: un juego de emociones



## Estefanía Posso Soto

Cómo se podría apreciar aquella escena de la serie *Stranger Things 4* en la que un monstruo estaba destruyendo todo Hawkins, sin la adrenalina de la guitarra de Eddie Munson, interpretado por Joseph Quinn, tocando *Master of Puppets*, de Metallica. O cómo no conmoverse hasta llorar viendo a Joel Barish (Jim Carrey) intentando proteger sus recuerdos sobre Clementine Kruczynski (Kate Wislet) antes de que se borren de su mente por completo en *Eternal sunshine of the spotless mind*, mientras se escucha *Everybody gotta learn sometime* interpretada por el músico, cantante, compositor y multinstrumentista estadounidense Beck. O incluso, cómo no sentir ganas de bailar cuando se escucha ese mento tradicional jamaiquino en la escena de la cena en

*Beetlejuice*. Pero, ¿por qué pasa esto? No solo por la gran actuación de los personajes o por los perfectos planos y encuadres, sino por ese elemento sonoro que va de la mano de la imagen, un elemento que se mete por tus oídos pero que te mueve hasta el alma.

La relación entre el cine, la música y las emociones es el tema que en estas letras se quiere tratar, porque hoy en día es realmente difícil separar estos componentes. Tanto el cine como la música son piezas artísticas impregnadas de las emociones de quienes las crearon y, en ese mismo sentido, buscan descargar todo ese sentimiento en quienes las aprecian, las ven, las escuchan y las interpretan.

Para entender la importancia de esta sinergia, es necesario conocerlos desde su individualidad, empezando por las emociones descritas por Aristóteles, en su obra *Rhetoric*, como una forma de evaluación de la realidad y una forma de tomar decisiones. Y todo esto ocurre en el cerebro, que percibe imágenes y sonidos y genera unas reacciones o respuestas a estas. Científicamente se sabe que el cerebro cuenta con el sistema límbico para

procesar estas emociones, activando diferentes zonas de este dependiendo de la respuesta que se estimule en ese momento.

El cine, compuesto por imágenes, luces y sombras, personas y diálogos, escenarios y movimientos de cámara, historias y sonidos, pretende básicamente entregar al espectador una experiencia que le permita alejarse o acercarse a la realidad, soñar, conocer, reflexionar o simplemente entretener su mente. Para lograr ese objetivo, combina un sinnúmero de elementos, antes mencionados, para generar emociones en quien ve las películas, series o documentales.

Teniendo claro cuál es la intención de las emociones, entendidas desde la ciencia del cerebro, y la meta del cine, entendido desde la magia del arte, ahora el foco será en la música. Para ser sinceros, la música no es más que otro elemento del cine. Se parte del hecho de que la música llega para intensificar el mensaje del cine, un mensaje que tal vez con solo imágenes no podría impactar de la forma en que lo hace. Con la música en el cine se está apuntando a lograr un mayor

impacto en las emociones de los espectadores; es como cuando dos ríos se unen, aumentan su caudal y, por ende, su fuerza.

A veces el cine puede ir acompañada de música inédita, creada para esa película o serie en especial, pero también se pueden utilizar canciones de bandas reconocidas para amenizar momentos, para contar esa parte de la historia y ahí, por más que ya conozcas esa canción, su sonido toma una nueva interpretación gracias a las emociones que te generó ese encuentro de imagen y canción. Este fue el caso de la comedia romántica de los años noventa *10 Things I Hate About You*, en la que su protagonista interpretó la canción *Can't take my eyes off of you* (original de Frankie Valli) junto a la banda escolar. Esta escena no solo generó felicidad por su comedia y actuación divertida, sino por su idealización del amor romántico, y cómo un joven rudo, frío e inexpresivo, es cautivado por una mujer a tal punto de cantarle públicamente.

Pero para no quedarnos en las banalidades del amor juvenil, rosa y hollywoodense, vamos al otro



## Beetlejuice (1988)

extremo, uno en el que es la música la que busca al cine para expandir su mensaje y sus emociones. Es el caso de *The Wall* (1982), entendiéndolo incluso como una obra musical de difícil clasificación, que muestra la crudeza del camino de un hombre que inicia como un niño que tiene que crecer sin su padre, caído en guerra, y bajo la sombra de una madre sobreprotectora, y todas las peripecias que los convierten en el músico que es hoy. Seguramente, si el álbum del mismo nombre, de Pink Floyd, es escuchado sin ver las imágenes del filme, los sentimientos y emociones serán diferentes para quienes sí vieron la película, en los que predominan emociones de tristeza, ira, frustración,

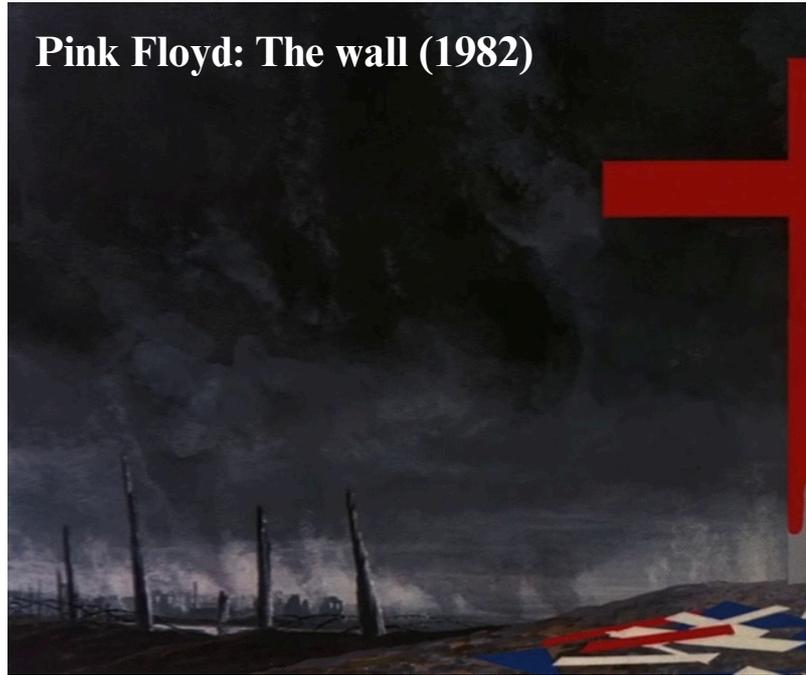
aunque con un poco de rebeldía.

Siguiendo por esas emociones oscuras, aparece el cine de terror, suspenso o psicológico. En estas películas es común encontrar canciones marcadas por patrones repetitivos que se quedan en la cabeza y que siempre te están diciendo que ahí va a pasar algo, que ahí hay alguien, y que en cualquier momento vas a gritar, saltar o esconderte. Así se percibe al ver la escena del pasillo en el Overlook Hotel en *The Shining* (1980), que pone los pelos de punta y los ojos a mirar de un lado para otro esperando que de alguna de esas puertas salga alguien. Así mismo, en *Annabelle* (2014), una canción que no

es para nada siniestra u oscura, sino todo lo contrario, pero que es usada en los momentos de mayor suspenso en la película, permite despertar esas emociones de preocupación, miedo e incluso ansiedad, por saber qué va a pasar en la imagen que sigue, siempre expectantes a lo que se vaya a romper en el siguiente cuadro. Es una sensación de no querer mirar, pero no poder dejar de hacerlo.

La música en el cine puede hacer sentir a las personas poderosas también. Es el caso, por ejemplo, de la serie protagonizada por Cillian Murphy, *Peaky Blinders* (2013-2022), la cual cuenta con una banda sonora muy británica, respaldada por canciones de agrupaciones bastante conocidas como Nick Cave & The Bad Seeds, Radiohead, Arctic Monkeys, David Bowie, Foals o Laura Marling, entre muchos otros; canciones que, sin serlo, parecieron estar escritas para esta serie. Tal fue el caso de su canción principal *Red Right Hand*, de Nick Cave and The Bad Seeds, cuyo ritmo y letra encajan más que bien en la atmósfera retratada en la Gran Bretaña posterior a 1919.

## Pink Floyd: The wall (1982)



Sin embargo, los *Peaky Blinders* también contó con el talento de músicos como Thom Yorke, Jonny Greenwood y Anna Calvi, compositores del soundtrack de las últimas dos temporadas de esta serie. La banda sonora sin duda fue pensada en detalle, parece hecha como un traje a la medida, y logra generar esa emoción, ese sentimiento necesario para acompañar las escenas y los personajes. Aquellas que son tristes, como la del bar en la primera temporada en la que Thomas y Grace se conocen, es realmente una canción trágica, que marca la ruta gris que llevará esa relación. También el uso constante de *Requiem en d menor*, de Mozart, en sus momentos más



dolorosos hace que la piel se te erice y que los ojos se llenen de lágrimas. Pero luego, pasan a una escena de pelea donde la música llega cargada con toda la fuerza de la historia, generando una sensación de poder, coraje, valentía. Así mismo, se encuentran escenas esperanzadoras en las que la música da pequeños toques de resiliencia, como fue la escena en la que reabren el pub, que es acompañada por la canción *I Want Some More*, de Dan Auerbach.

Desesperanza, otro sentir que se puede experimentar fácilmente en las producciones audiovisuales. Un ejemplo de esto lo encontramos en la película *The Boy in the Striped*

*Pyjamas* (2008), especialmente en esa escena en la que se ve a los judíos caminar sin saber a dónde y en paralelo a la familia de Bruno, buscándolo desesperadamente por los alrededores de casa, llegando al campo de concentración. Aquí James Horner compuso una canción que producía desasosiego, ansiedad, estrés. Era evidente lo que iba a pasar, pero los latidos del espectador se aceleraban conforme al ritmo de las cuerdas y el piano de *Strange New Clothes, an Impending Storm*. Esa melodía que, durante nueve minutos, fue agobiante e intensa. Haciendo creer por unos minutos que se lograría parar la incineración.

Pero no toda la música transmite emociones negativas, también hay las que generan felicidad, optimismo y satisfacción. La película francesa *Amelie* (2001) es un ejemplo de esto, su canción principal, *El vals de Amelie*, suena constantemente en la película. Pero es en esa escena final en la que esta pista es más representativa, porque transmite la sensación idílica de que los sueños se hacen realidad, que luego de superar algunos obstáculos todos los personajes alcanzan un estado de

plenitud, y que quienes vean la película sientan la misma emoción y crean que también sus sueños se pueden hacer realidad.

Ejemplos de cómo la música genera todo tipo de emociones hay miles. Seguramente en este texto se olvidan películas de mayor renombre, o tal vez, las películas mencionadas no son de tan alto significado para la audiencia. Pero lo que se quiere resaltar acá es que, sea una obra de autor, una película comercial, animada o incluso muda, la música siempre está presente, no como un simple acompañamiento, sino como un componente esencial que potencia y transforma la experiencia visual en una vivencia profundamente emocional que busca impactar en los espectadores. Una escena no tendría el poder para hacer a alguien llorar, reír, empuñar las manos, acelerar el pulso sin el detonante de una buena banda sonora de fondo, que no está al fondo, sino que se instala en lo más profundo del sistema límbico de cada cerebro.

La capacidad de la música para evocar y amplificar emociones es lo que convierte al cine en el séptimo

arte y en una herramienta poderosa y memorable, haciendo que las historias se sientan más reales y los personajes más cercanos. Así, la música en el cine seguirá siendo ese ingrediente mágico que nos permite soñar, reflexionar, temer y, sobre todo, sentir.



## Cibergrafía

[https://www.publico.es/psicologia-y-mente/psicologia-de-cine-asi-invaden-tu-cerebro-las-bandas-sonoras/#google\\_vignette](https://www.publico.es/psicologia-y-mente/psicologia-de-cine-asi-invaden-tu-cerebro-las-bandas-sonoras/#google_vignette)  
<https://emaescuelademusica.com/composicion-audiovisual/los-efectos-de-la-musica-en-el-cine-y-las-series-desde-psicosis-hasta-the-mandalorian/>

chrome-  
extension://efaidnbmnnnibpcajpcgcle  
findmkaj/https://repository.javeriana.  
edu.co/bitstream/handle/10554/11690/  
MunozMillanNicolas2012.pdf?  
sequence=1&isAllowed=y  
[https://macguffin007.com/2019/03/14/  
bandas-sonoras-y-emociones/](https://macguffin007.com/2019/03/14/bandas-sonoras-y-emociones/)  
[https://followyourdreamssisi.wordpres  
s.com/2016/10/17/las-emociones-de-  
10-bandas-sonoras/](https://followyourdreamssisi.wordpress.com/2016/10/17/las-emociones-de-10-bandas-sonoras/)  
[https://www.dacer.org/entendiendo-  
el-cerebro-que-parte-se-ocupa-de-las-  
emociones/](https://www.dacer.org/entendiendo-el-cerebro-que-parte-se-ocupa-de-las-emociones/)  
[https://conceptopedia.de/definicion-  
de-emociones-segun-autores-  
significado-ejemplos/](https://conceptopedia.de/definicion-de-emociones-segun-autores-significado-ejemplos/)  
[https://es.rollingstone.com/arg-peaky-  
blinders-cillian-murphy-10-  
momentos-musicales/](https://es.rollingstone.com/arg-peaky-blinders-cillian-murphy-10-momentos-musicales/)  
[http://www.bsospirit.com/comentario  
s/boystripedpyjamas.php](http://www.bsospirit.com/comentarios/boystripedpyjamas.php)

**Amelie (2001)**

Danzando entre los  
límites de la diégesis:  
la música en Tres Colores: Azul



## Camilo Alejandro Pinto

Dos ataúdes de madera, uno de tamaño adulto y, a su lado, uno más pequeño. Un viejo dispositivo de reproducción digital nos indica nuestra posición en un plano subjetivo. Julie, la única sobreviviente de un accidente de auto en el que viajaba con su esposo y su hija, observa el funeral de su familia.

Por primera vez suena la música: una trompeta solemne sobre una orquesta sutil. Julie escucha, en su dolor, el honor que se le rinde a su familia perdida. Sin embargo, Krzysztof Kieślowski tiene otras intenciones con lo que nos muestra: Julie (y nosotros, ya que todo se ha construido para que, como audiencia, estemos en su punto de vista) ha sido expuesta a un leitmotiv. Extraído de la pieza musical

que debía componer su esposo, esto la (nos) va a perseguir durante el resto de la película.

En la siguiente escena, Julie, sentada y deseando morir, es interrumpida por el color azul (en un sentido literal). Sin embargo, es la instrumentalización de la pieza musical lo que la saca de su estado inmóvil: Julie, como nosotros, está escuchando la música.

El título del filme polaco-francés *Tres Colores: Azul* (Francés: *Trois couleurs: Bleu*, Polaco: *Trzy kolory: Niebieski*, 1993) nos remite inmediatamente a la arena visual. Incontables han sido los análisis sobre cómo el color es representado en cada uno de los capítulos de la serie: aquí, el azul es tanto calma como dolor, soledad como conexión, depresión y la promesa de la liberación en el futuro. Pero en este texto quiero prestar especial atención a cómo la banda sonora de Zbigniew Preisner fue utilizada por el director para expandir el mundo interno de Julie, haciendo partícipe a la audiencia en su búsqueda de la libertad.

## Los juegos de Kieślowski con el montaje y la diégesis

El montaje interno se puede definir como todos los elementos que son parte propia del plano, es decir, consecuencias directas de la puesta en escena, la colocación de la cámara y su movimiento. Esto incluye la profundidad de campo, las líneas de nitidez de enfoque, las acciones y movimientos de personajes u objetos, la composición y el fuera de campo.

En la construcción del universo narrativo, la música forma parte de la puesta en escena si es un asunto diegético (que normalmente construye el fuera de campo, es decir, aquello

que sabemos que está presente en el espacio narrativo y cinematográfico, aunque no lo veamos directamente en la cámara) y, por ende, se hace parte del montaje interno. En este aspecto, podemos ver, a modo de ejemplo, la escena en la que Julie escucha al flautista mientras come su helado en un café. Aquí hay una construcción tradicional de significado, donde los propios elementos de la narración nos describen un estado mental interior, en este caso, cómo la música es aquello de su vida pasada de la que Julie no va a lograr escapar.

Más que el color azul, la música es el elemento al que el realizador vuelve una y otra vez para narrar el viaje de Julie. Ella, viuda de uno de los



### Tres colores: Azul (1993)

mayores compositores de Europa, quien secretamente escribía música bajo el nombre de él, intenta escapar de una vida pasada en su etapa de duelo. Pero el anhelo de libertad no es fácil. Una y otra vez, Julie se enfrenta a su vocación como artista, siendo delatada por su inconsciente, como la vez que zarandea una cuchara al ritmo de un compás en una botella de agua. En este caso, el realizador usa un elemento diegético y explícito (los movimientos de la actriz) para crear significado.

Ahora, el asunto novedoso que nos convoca, se revela cuando Julie escucha música que nadie más escucha, pero la audiencia es partícipe y los elementos del montaje tanto interno como externo sirven para narrarnos qué ocurre en la mente de ella.

## Primer juego: La partitura

Julie se enfrenta a una vieja composición atribuida a su difunto esposo. En un plano detalle, con una delgada línea de nitidez, “leemos” junto a Julie las notas de la línea de partitura. El sonido nos regala las

inotas de un triste piano y allí caemos en cuenta del juego que Kiesłowski quiere que seamos parte. Mientras Julie lee la partitura, la banda sonora de la película se sirve para describirnos qué es lo que escucha. En un momento, la partitura se agota... pero el movimiento de cámara sigue, y las notas del piano no se detienen. Ahora estamos escribiendo la siguiente parte de la obra, así como hace Julie, rellenando los espacios designados para las siguientes notas. Sin textos ni diálogos, de una manera muy sutil, nos confirma lo que otros personajes vociferan: Julie, en efecto, escribía bajo el nombre de su esposo. Un significado transmitido usando tan solo elementos del lenguaje cinematográfico, una experiencia de la que no podríamos ser partícipes en ningún otro contexto.

Por desgracia, este es el detonante por el que Julie decide abandonar su vieja vida. En la siguiente escena, una bibliotecaria que cuida la partitura que Julie escribía junto a su esposo antes de su muerte, la *Canción para la Unificación de Europa*, señala un punto en la página describiendo el coro. Sin demora, Julie escucha ese coro, y nosotros también lo hacemos.

La música la agobia hasta que decide tirar el documento a un camión de basura, y aquí los efectos sonoros acompañan la destrucción del documento.

## Segundo juego: La elipsis

Hay un elemento visual repetitivo que nos remite a momentos claves del estado mental de Julie: los tres fundidos a negro, donde una pieza musical (aptamente titulada como *Elipsis I-III* en la banda sonora) irrumpe y llama especial atención a lo que ocurre en la mente de nuestra protagonista. Aquí hay varios elementos de los que Kieślowski se sirve para jugar con las expectativas de la audiencia: si bien el fundido a negro nos lleva a pensar que, efectivamente, ocurre una elipsis en la película (una supresión de la línea espacio-temporal), cuando regresamos del fundido a negro nos vemos en la misma escena. Es decir, estas elipsis mentales son solo la manera en la que se crea el significado de momentos claves del viaje de Julie.

Una de estas elipsis ocurre cuando el joven, que fue testigo del fatídico

accidente de tránsito al inicio del filme, le pregunta a Julie si desea saber qué fue lo que vio. Julie solo puede responder con un rotundo “No”, nos vamos a negro y la música interrumpe... pero regresamos a ella, en el mismo momento de la línea temporal, disculpándose por su respuesta. Lo mismo vuelve a ocurrir cuando, en una piscina, intenta huir de la realidad de su apartamento de paso (un gato está cazando a un ratón), pero es “rescatada” por su amiga, la prostituta de su edificio en quien elige confiar. En momentos emocionales críticos para Julie, ella se rehúsa a ser partícipe de su realidad, y se oculta en un espacio mental representado por este fundido a negro. La música, como vemos, es ese leitmotiv que hace parte de los puntos de inflexión necesarios para la evolución del estado mental de Julie.

## Tercer juego: La composición

En el clímax del filme, Julie finalmente acepta que su nueva libertad existe porque debe retomar su pasado y decide trabajar junto con Olivier en la finalización de la

partitura. Usamos los métodos que ya el director ha empleado antes: los planos detalles, líneas delgadas de nitidez y una banda sonora que, si bien no tiene un origen táctil en la diégesis, existe en el espacio narrativo de la película porque lo escuchan nuestros protagonistas (producida en una diégesis interna).

Seguimos el dedo índice de Julie navegando por las notas, mientras una grandilocuente orquesta toca la música. Pero Julie toma las riendas y empieza a modificarla: ¿y si removemos la percusión, las trompetas? ¿Mejor con un piano... y una flauta?

El director decide que la audiencia debe extraerse del espacio visual para que la compositora haga su labor. Perdemos completamente la nitidez de ambos personajes trabajando en el estudio de Olivier, mientras que escuchamos, a la par que Julie propone los cambios, cómo la gran *Canción para la Unificación de Europa* toma forma. Somos testigos de una maestra compositora trabajando, deleitándose en ello, finalmente encontrando, a pesar de la tragedia, un nuevo significado a su vida.

## De la música en el cine

Como audiencia, estamos educados para reconocer que en el cine la música desempeña un papel crucial al enriquecer la narrativa y profundizar la experiencia emocional del espectador. A través de la música, se pueden transmitir sentimientos y atmósferas que las imágenes por sí solas no pueden alcanzar. Si bien los elementos de guion, actuación y fotografía pueden (y deben) determinar lo que la audiencia “debe sentir”, el uso de la música es el método fácil y directo para elaborar directrices sobre lo que es el “sentimiento” de una determinada secuencia.

Kieślowski va más allá: un director creativo y hábil puede utilizar la banda sonora no solo como un acompañamiento, sino como un elemento diegético esencial que interactúa con los personajes y la trama, potenciando la experiencia de la audiencia y elevando el lenguaje del cine.

La música en el cine no es simplemente un accesorio, sino una

**Tres colores:  
Azul (1993)**



---

herramienta narrativa poderosa que contribuye drásticamente a la articulación y composición del significado cinematográfico.

M A R I N K A R M I T Z P R O D U C T I O N

WINNER  
BEST PICTURE  
**JULIETTE BINOCHÉ**  
BEST ACTRESS  
(1993 VENICE FILM FESTIVAL)

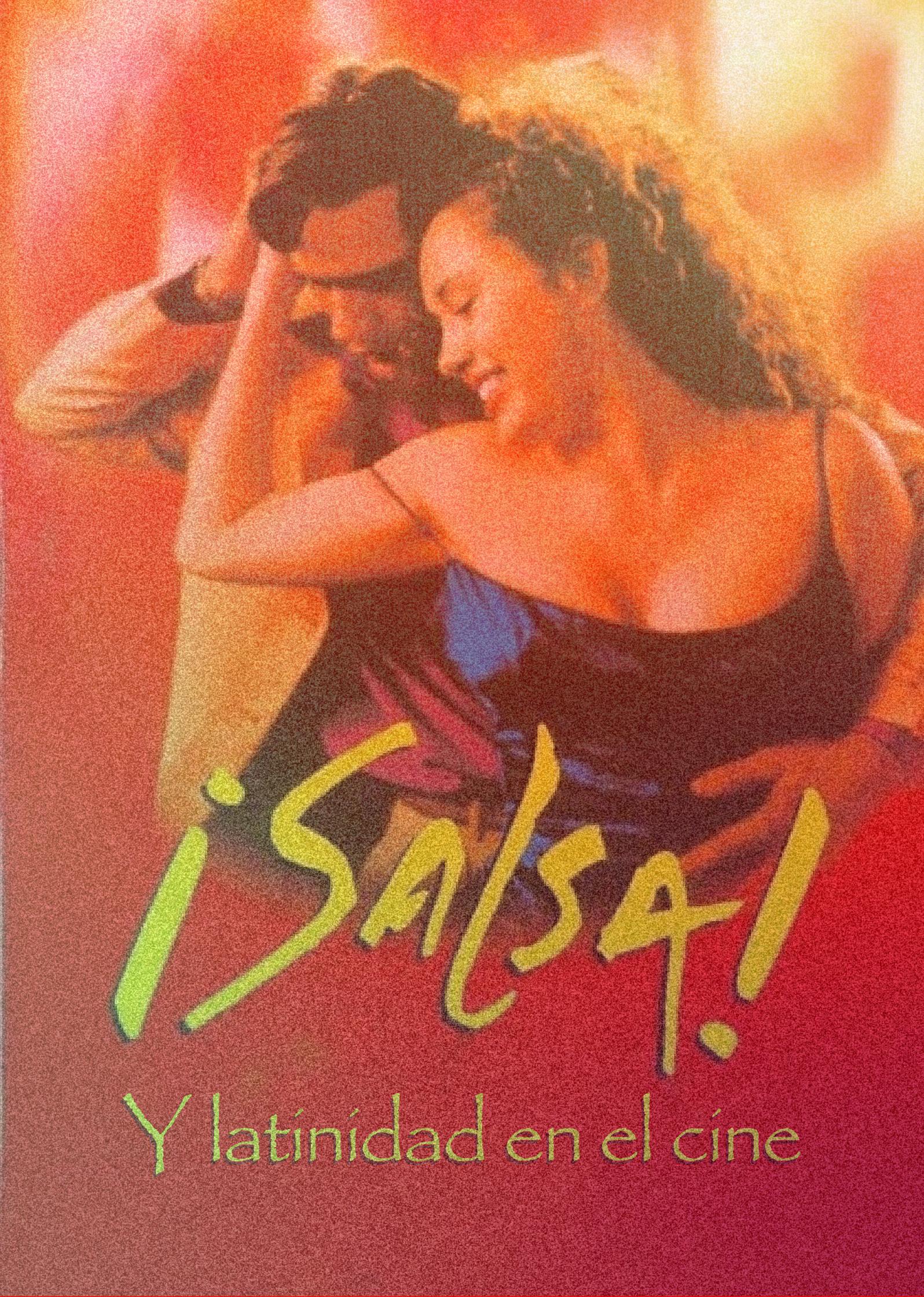
# BLUE

A FILM BY  
**KRZYSZTOF KIESLOWSKI**



MIRAMAX FILMS PRESENTS A MARIN KARMITZ/MK2 PRODUCTIONS SA PRODUCTION JULIETTE BINOCHÉ BENOIT REGENT "BLUE" WITH HELENE VINCENT  
FLORENCE PERNEL CHARLOTTE VERY AND EMMANUELLE RIVA SCREENPLAY BY KRZYSZTOF KIESLOWSKI AND KRZYSZTOF PISIEWICZ ORIGINAL MUSIC BY ZBIGNIEW PREISNER DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY SLAWOMIR IDZIAK  
PRODUCTION DESIGNER CLAUDE LENOIR EDITOR JACQUES WITTA SOUND JEAN-CLAUDE LAUREUX PRODUCTION MANAGER YVON CRENN ASSISTANT DIRECTOR EMMANUEL FINKIEL DIRECTED BY KRZYSZTOF KIESLOWSKI  
A CO-PRODUCTION OF MK2 PRODUCTIONS SA - CSD PRODUCTIONS - FRANCE 3 CINEMA - CAS PRODUCTIONS - TOK STUDIO PRODUCTION - THIS FILM BENEFITS FROM THE EURIMAGE FUND OF THE COUNCIL OF EUROPE WITH THE PARTICIPATION OF CANAL  
ARTYDOK © 1993 ALL RIGHTS RESERVED. VSTI - ADDITIONAL NETWORK © 1993 ALL RIGHTS RESERVED. MIRAMAX FILMS





**¡SALSA!**

Y latinidad en el cine

## Simón Carmona

### Lopera

El silencio es absoluto, la oscuridad también. Solo un leve murmullo empieza a elevarse en el aire. Entonces, con estruendo, un reflector se enciende. Ilumina una silueta extraña, parece tratarse de un hombre con traje y gafas, ¿Será acaso Izzy Sanabria? Se ilumina otro reflector, ahora su haz da a parar en un par de manos sobre una conga. “¡Ruido!” vocifera energética la enigmática silueta. Las palmas empiezan a golpear la membrana con ritmo y parsimonia. El interlocutor da pie a su discurso, “Ladies and gentleman” proclama. El resto de reflectores son encendidos, iluminan a todo el escenario y al resto de la banda, pero deja en penumbras al análogo de Sanabria. Al son de la conga se van juntando uno a uno el resto de la orquesta, encajando sobre la base

como piezas de rompecabezas. El bongó, la clave y el timbal alimentan la percusión. A ellos se les suma el güiro y las maracas. Adicional, el bajo llega a condimentar la sazón, mientras hábiles dedos danzan con maestría sobre las 88 teclas de un piano marrón. Y por fin, cerrando con broche de oro, la trompeta, el trombón y el saxofón expulsan a presión bocanadas de aire y notas musicales, marcando el colofón. La orquesta se detiene, el silencio vuelve a reinar en el ambiente. “ejem” expresa la silueta, la cámara panea en su dirección, sobre ella la atención vuelve, y concluye esta secuencia cinematográfica preguntándole a la gente: ¿What is Salsa? Los vientos coronan con unas breves notas de cierre, y terminamos esta escena con un lento y pausado fundido a negro... y se acabó.

Salsa, ¿Qué es la Salsa? Retomando a Sanabria: “Salsa es sabor y especia, salsa es alma latina”<sup>1</sup> No es la expresión de un solo pueblo, o de una sola cultura, es la expresión de varios de ellos bajo una misma nomenclatura. Es la unión de la guaracha, el porro, el son cubano, el mambo, la pachanga, el chachachá, la

cumbia, el guaguancó ¡y mucho más sabor! Una mixtura cargada de pique y dulzura, con un nombre nacido por accidente y locura<sup>2</sup>.

Su origen es indescifrable, ¿Es cubana, panameña, venezolana, colombiana o puertorriqueña? Sinceramente, su génesis es lo menos relevante. La salsa es una lengua universal, la expresión de los pueblos unificada bajo un tempo, es el grito del Caribe, aceptando y adoptando su mestizaje –tanto rítmico como racial– para crear con sincretismo su propia identidad.

Si nos detenemos a pensar en la imagen icónica del latino, es común que en el fondo esté sonando por consecuencia una salsa. Puede este imaginario tomarse como un estereotipo denigrante por parte de una mirada extranjera, o puede ser visto también bajo el entendimiento de un arquetipo que no necesariamente ha de tornarse peyorativo. Por ejemplo, en *¡Salsa!* (1999) Joyce Sherman Buñuel retrata a la cultura cubana y su música bajo una clara fascinación por esta –al igual que su protagonista, Rémi Bonnet– en un relato donde la salsa y



el baile se desentiende de cualquier tipo de barrera, ya sea geográfica o étnica.

Es necesario aclarar que el ser latino no lo hace a uno salsero por defecto, pero ello no quita que la salsa es un sello de identificación y representación, tanto para el extranjero como para el mismo latino. Sin embargo, la salsa es más que la representación de un pueblo, es también un medio de expresión. A través de este género musical, los músicos no solo han conseguido expresar la idiosincrasia de sus raíces,

1 Izzy Sanabria presenta la orquesta de  
Ray Barreto:

[https://youtu.be/PZCet\\_iGk6U?  
si=J4xH3U2h0nwiL1Nr](https://youtu.be/PZCet_iGk6U?si=J4xH3U2h0nwiL1Nr)



sino que, a su vez, han hallado un potente medio de denuncia y proclamación, un medio por el cual, producto de la opresión, la colonización y la hibridación –al igual que sus artistas– es perfecto para proyectar la rabia e indignación latinas.

¿Acaso no es esta la misma naturaleza del cine? ¿No ha sido a través de la mirada de la óptica que las voces protestantes han buscado denunciar la barbarie? ¿No ha servido el cine como megáfono para la manifestación de las minorías silenciadas e

ignoradas (aunque también ha sido empleado como medio para la marginación de esta, claro está)?

Siguiendo esta premisa ¿No sería entonces una grandiosa idea juntar la salsa y el cine? Frente a esta propuesta, resulta cuanto menos curioso hallarnos ante el hecho del poco cine con temática salsaera que ha llegado a producirse, pero aún más que ello, está el darse cuenta que este ha sido mayoritariamente de producción extranjera –principalmente estadounidense– Así que antes de continuar con la proposición de un cine salsaero, vale la pena hacer un breve estudio y preguntar: ¿Cómo ha sido representada la música y la cultura latina dentro del séptimo arte?

## **Los latinos dentro del cine extranjero: Entre criminales y amantes**

No es un secreto para nadie la tendencia por parte de los países hegemónicos de tender a buscar el exotismo en los países subdesarrollados, siendo

Latinoamérica uno de los más fetichizados a causa de sus amplios movimientos migratorios a lo largo de la historia. Y ¿Cómo no? El cine es un espejo de dicha tendencia cargada de xenofobia y xenofilia a partes iguales.

Al estar asociado al latino con la figura del inmigrante, o incluso del invasor –pues este no solo proviene de una región y cultura distintos a los locales, sino que, peor aún, también es pobre– provoca una reacción de rechazo por parte de los sectores más conservadores. Al fin y al cabo, el inmigrante representa para estos una transgresión a las costumbres establecidas.

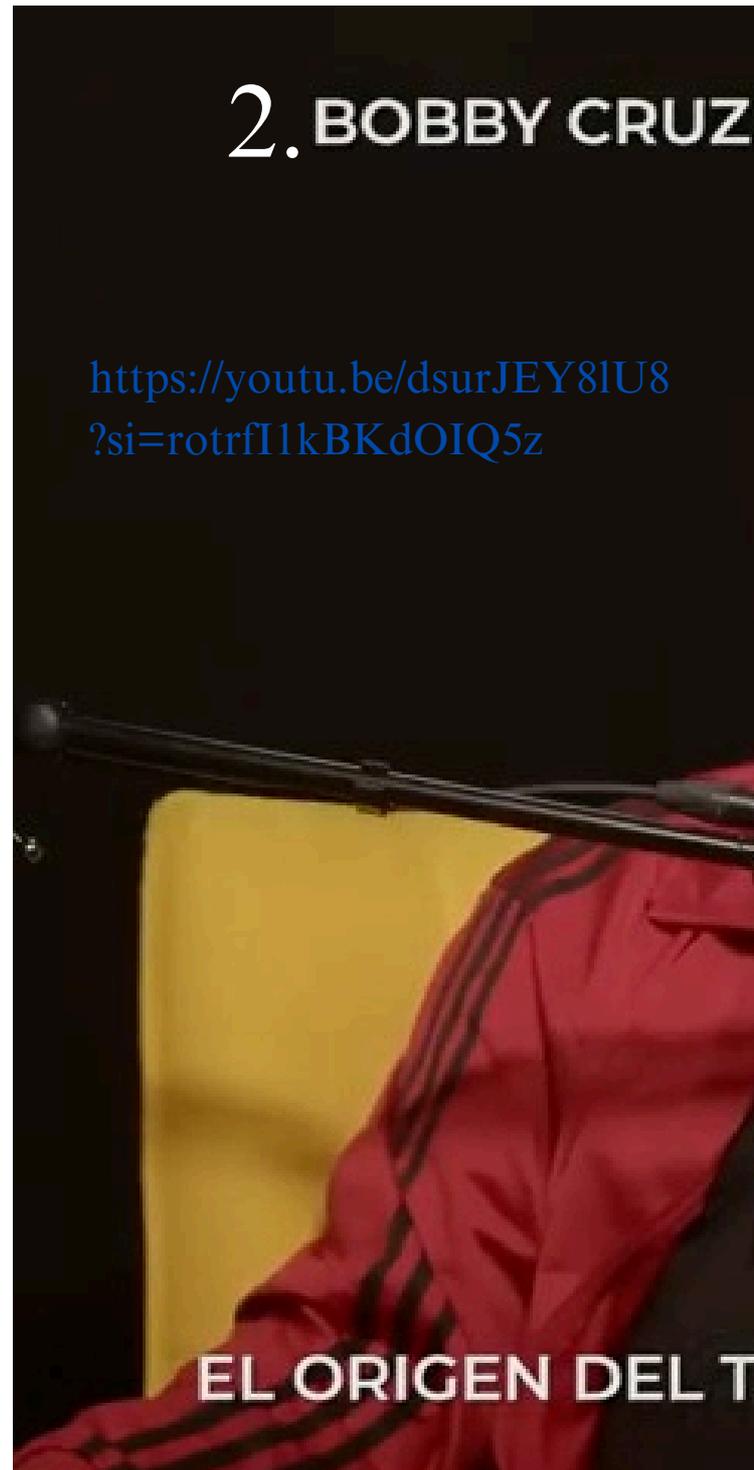
Esta percepción intrusiva hacia el latino, suele ser provocadora de dos reacciones comunes. Bien sea la criminalización y el repudio hacia este, o, por el contrario, caer en una sobre fascinación ingenua respecto a los mismos. La asociación de Latinoamérica con la criminalidad no es un misterio, figuras (desgraciadamente) icónicas como Pablo Escobar y el Chapo Guzmán, e incluso personajes revolucionarios como Fidel Castro, alimentan la xenofobia por parte de los países

capitalistas y de falsa superioridad moral.

Por ello no es extraño la encarnación

## 2. BOBBY CRUZ

<https://youtu.be/dsurJEY8IU8?si=rotrfI1kBKdOIQ5z>



de latinos como criminales frente a la gran pantalla. Si no, díganle hola a mi pequeño amigo, frase icónica del malhumorado jeque de la mafia en



Miami, el cubano Antonio Montana, o como mejor se le conoce, Scarface, por la película del mismo nombre (1983), la encarnación del inmigrante cubano (criminal) que llega a los grandiosos Estados Unidos de América a cumplir el idílico sueño americano.

Sin embargo, vale la pena resaltar también la participación de una de las grandes estrellas de la salsa en la consolidación del estereotipo criminal. En el año 1983, la Fania Records lanza, bajo la colaboración del binomio de oro Willie Colón-Hector Lavoe, el disco *Vigilante* (1983), LP cargado de grandes clásicos del legendario dueto, como *Triste y vacía*, *Juanito Alimaña*, o el propio tema homónimo *Vigilante*. Pero, a su vez, dicho vinilo habría de servir como “banda sonora” para la película *Vigilante* (1983) protagonizada por Robert Forster. En esta película la única canción del disco que aparece es la canción de traición sentimental *Triste y vacía*, funcionando como música diegética para adornar el fondo de dos escenas dentro de la cinta. Quién sí llega a destacar en la película es el propio Willie Colón, interpretando el papel

de Rico, un matón –muy seguramente puertorriqueño, pues para los gringos todos los puertorriqueños se llaman Rico– responsable del asesinato tanto de la esposa como el hijo del protagonista, pues este es un sádico, violento e iletrado criminal, caracterizado por su tendencia natural al crimen y la violencia.

Curiosamente, revisando los inicios de la discografía de Colón, se puede hallar en las portadas de sus primeros trabajos, cierta tendencia a la adopción de una estética criminal –propia de un *gangster*– evidente en álbumes clásicos de la salsa, por ejemplo, *Cosa nuestra* (1969), *Crime Pays* (1972) y el legendario *Lo mato* (1973). Resulta intrigante analizar la apropiación que muchas veces realizamos los latinos de aquellas imágenes de criminalidad y peligro con la que solemos ser encasillados ante los ojos colonialistas. Por algo, en sus inicios el propio Willie Colón, se hacía llamar “El malo del Bronx”.

En la antípoda de la representación delincuencia, el otro lugar común dentro del cual suelen ser colocados los latinos, radica en la idea del sexy amante moreno proveniente del

caribe. La salsa, junto al resto de los ritmos afrocaribeños, posee implícita la idea del baile y la sensualidad, al tener unas bases rítmicas tan dinámicas y gozosas, es asociada con frecuencia hacia la alegría y la embriaguez. Por consecuencia, los europeos y gringos suelen ver a la cultura latina bajo una fascinación morbosa, que no deja de tener ciertas ideas de salvajismo, analfabetismo y lástima implícitas.

A causa de ello, el canon del amante latino se popularizó en el cine hollywoodense. Tómense por ejemplo películas como *Salsa* (1988), en la cual un joven Robi Draco Rosa (Así es, el músico), interpreta a un bailarín de salsa de origen puertorriqueño llamado Rico (¿Coincidencia?), cuyo mayor anhelo es convertirse en el nuevo rey de la salsa, por lo cual, va todas las noches a la discoteca a lucir sus pasos al ritmo de la orquesta de Tito Puente, Celia Cruz, y el propio Willie Colón –quienes aparecen en la película– a su vez que seduce a la damas con sus espectaculares –y seductores– pasos de baile. Esta sería una de las primeras encarnaciones de un latino de acento exótico, gran habilidad de baile y excelente

desempeño con las mujeres, que habría de convertirse en tendencia dentro de Hollywood, a su vez que catapultaría la popularidad de distintos artistas latinos a nivel mundial, como es el caso del joven Draco Rosa.

Sumado a la lista de estrellas latinoamericanas, quien también interpretó a un seductor latino, fue el cantor puertorriqueño Chayanne en la cinta *Dance With Me* (1998)], en dónde hace el papel del cubano (porque el amante latino solo puede ser puertorriqueño o cubano) Rafael Infante, quien llega a California para encontrarse por primera vez con su padre, al mismo tiempo que conquista la pista de baile (porque por el simple hecho de ser latino, sabe bailar, y muy bien) y el corazón de Ruby (Vanessa Williams), una bailarina profesional perteneciente a la academia de danza de su papá. Esta cinta en especial, se convertiría en un clásico para los jóvenes de los finales de los años noventa, y que, a su vez, terminaría de consolidar la imagen de Chayanne como amante latino tierno y carismático, siendo un claro producto de esa concepción cándida respecto a la música y las sociedades del caribe,

en dónde todo el mundo sabe bailar por defecto y la fiesta es una constante de todos los días.

Otro tropo común, presente en estas películas, está en la traumática proveniencia del protagonista. Usualmente, el latino se encuentra huyendo, ya sea de la pobreza extrema o de la violencia de su tierra. Es por esto que debe realizar su viaje rumbo a la “civilización desarrollada” en busca de hallar nuevas oportunidades. En *The Mambo Kings* (1992) Antonio Banderas y Armand Assante encarnan a los hermanos Néstor y Cesar Castillo, dos talentosos músicos cubanos (ojo al detalle de que ningún actor que interpreta a un cubano en la gran pantalla, es realmente cubano), obligados a huir de su país tras las amenazas por parte de la mafia de La Habana hacía Néstor, debido a su amorío con Beautiful María, el amor de su vida y esposa del dueño del club en el cual el dueto solía tocar todas las noches. Así, los hermanos Castillo llegan a Nueva York, listos para convertirse en la sensación de los clubes nocturnos y (obviamente) también de las damas. Sin embargo, esta producción en particular, cuenta

con la ventaja de estar basada en la novela ganadora del premio Pulitzer *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989), del escritor Oscar Hijuelos. Permitiendo a sus personajes superar los puntos comunes del amante latino, para destacar la alegre y compleja relación fraternal que comparten los protagonistas, mientras continúan con su búsqueda del éxito. A su vez, volvemos a contar con el gusto de tener frente a la cámara a Tito Puente y a Celia Cruz, incluso con esta última interpretando a un personaje dentro de la trama.

Pero, ¿Y si la fascinación por la cultura latina llega hasta el punto de querer ser parte de ella? Ese es el dilema de Rémi Bonnet en *Salsa* (1999), un pianista de música clásica tan fascinado por esta música y la cultura cubana, que decidirá crear un alter ego cubano llamado Mongo, para así poder ser parte del movimiento musical latino de París y, además, llegar al corazón de una chica. A pesar de evidenciarse en la obra aquella fascinación fetichista respecto a los inmigrantes y su música –tómese de ejemplo a Felipe, el amigo cubano (interpretado por un cubano)



## Vigilante (1983)

bailarín y seductor– llega a ponerse también en escena el racismo y la xenofobia por parte de la sociedad francesa, principalmente ejemplificado en el cuerpo policial y la familia del personaje de Christianne Gout, el interés romántico de Mongo/Rémi. Mostrando en la cinta un entendimiento –así sea exiguo– de la complejidad que significa provenir de otro país, y aún más si se cuenta con la común desdicha de ser pobre. Como le dijo Felipe a Rémi: “Podrás broncearte todo lo que quieras, pero nunca sabrás lo que es realmente ser negro”.

Continuando con la naturalización de



los clichés extranjeros dentro de la propia idiosincrasia latina. Vale la pena traer a colación la producción colombiana *Ciudad delirio* (2014), una comedia romántica que sigue la misma dinámica de *Salsa* (1988), *Dance With Me* (1998) y *Salsa* (1999). Con la sorpresa de hacer una inversión de roles, en dónde ahora Javier, un farmacéuta español, viaja a una conferencia a la ciudad de Cali, quedando perdidamente enamorado de la capital de la salsa, pero, sobre todo, hechizado por los encantos de Angie, una caleña y bailarina profesional, a quien conoce durante una noche de fiesta y delirio, viviendo juntos una historia de amor al ritmo

de la salsa caleña.

La convención del latino que viaja hacia el país “desarrollado” es invertida por la visita del europeo hacia el país del sagrado corazón, no eximiéndolo de ser un visitante con una mirada cargada de exotismo hacia la ciudad caleña. Véase la secuencia en cámara lenta de Javier caminando por las calles de Cali, mientras le sonríen coquetamente las mujeres con las que se topa en el camino, y de remate, acompañado por *Las caleñas son como las flores* de Fruko y sus Tesos. El hombre blanco ya no segrega ni marginaliza al moreno, tampoco lo fetichiza, sino que prefiere directamente idealizar la tierra del latino, por medio de un turismo extractivista, en donde puede experimentar las riquezas y delicias de la cultura, su gastronomía, su música e, incluso, sus mujeres, sin tener un claro entendimiento de las dificultades e injusticias a la que están expuestos dichos países. Si el latino deslumbraba por sus grandiosos pases de baile y tez morena, el español se roba las miradas a través de su tez blanca y elegante vestimenta.

Frente a este fetichismo, este exotismo

y encasillamiento y entendimiento superficial de la salsa y la identidad latina, ¿Qué se puede hacer?

## La necesidad de un cine salsero latino

Retomemos el inicio del texto, junto con las palabras de Sanabria: “Salsa is latin soul”. La salsa es alma latina, esencia latina, grito latino. No se trata simplemente de un baile pegadizo y vivaracho con el cual estar de fiesta de noche y de día. La salsa es rumba, pero también expresión. Es resistencia, es poesía, es denuncia, eso es lo que han luchado por demostrar los grandes artistas del género. Entendimiento que no poseen (y se espera que no lo hagan) las culturas externas a esta tradición.

Por ello sorprende el descubrir que la mayoría del cine con temática de salsa sea de producción gringa o europea, más no latina. Se han dado algunos intentos al respecto. En Colombia está la ya mencionada *Ciudad Delirio*, que por desgracia no supera el ser una burda comedia romántica cliché, superficial y cargada de estereotipos, lo cual se debe también a que es una

coproducción con España y la directora es de ese país. O el enrevesado biopic del ícono de la salsa brava Joe Arroyo, en la película *La rebelión* (2022), realizada por el talentoso director José Luis Rúgeles, quien realiza un retrato fragmentado de la vida y psique del astro.

Por otro lado, en el año 1984, la Fania Records produjo la cinta *Pedro Navaja* (1984), inspirada en el hit musical del mismo título, del autor panameño Rubén Blades (quién se negó a participar de la producción), dando como resultado una película para televisión que convierte al maleante matón de esquina en un galán de telenovela mexicana, interpretado por la estrella de pantalla chica Andrés García. La cinta se convirtió en un éxito tal, que concluiría con la producción de su secuela *El hijo de Pedro Navaja* (1986), obra que definitivamente no tiene nada que ver con la esencia de la canción originaria.

Pero unas pocas producciones no son suficientes, hace falta más. Lo que se necesita es un cine de producción latina que pueda apropiarse con severidad de las posibilidades

cinematográficas que brinda la salsa. No es sino revisar grandes clásicos del género para hallar inspiración en ello. Si se hizo una película sobre Pedro Navaja, ¿Por qué no hacer una de Juanito alimaña? Narraciones cargadas de un sentido crítico y social respecto a la violencia y la corrupción en las calles que viven las comunidades latinas. Y más aún, aprovechando que ambas canciones están conectadas. O hacer adaptaciones de discos enteros a películas, si Pink Floyd lo hizo con The Wall (1982) ¿Por qué no hacerlo de discos como Maestra Vida (1980) o Estampas (1986)? Discos conceptuales con grandes narrativas que perfectamente cabrían en un largometraje, con sus crudas y conmovedoras historias de pobreza y esperanza.

Y aún hay más, el día en que el cristo de la pared contempló el asesinato del Padre Antonio y su monagillo Andrés, la enredada historia de infidelidad de María Teresa y Danilo, las travesuras de Gan Gan y Gan Gon, el asesinato de Camilo Manrique por los golpes del mayoral Plantación Adentro camará, y muchas narraciones más, que son

espejo de la compleja historia latina. O bien sea con obras en donde la salsa no solamente sea un elemento decorativo que edulcora la escenografía, sino que esta sea entendida con toda la tradición de orgullo y resistencia que la envuelve.

Finalmente, estas no dejan de ser una serie de elucubraciones y desvaríos, pero que remiten al punto principal: Hace falta hacer un cine que realmente entienda qué significa para nosotros la salsa, que sepa lo que es verdaderamente conlleva ser latino. Un cine que no nos mire como un grupo de criminales, ni nos haga un objeto de exotismo y morbo, sino que nos entienda como un pueblo con una historia marcada por la desigualdad y la tragedia.

Ese es un cine que no lo podrán hacer ni los gringos, ni los europeos, ni los asiáticos o africanos, sino solamente los propios latinos crecidos y criados en Latinoamérica. Sólo así, se podrán narrar historias en la gran pantalla que entiendan nuestra música e idiosincrasia. Hacer un cine sin cabida a los estereotipos y fetiches, un cine que adopte a la salsa para exteriorizar la rabia y la bravura de nuestro



## Ciudad delirio (2014)

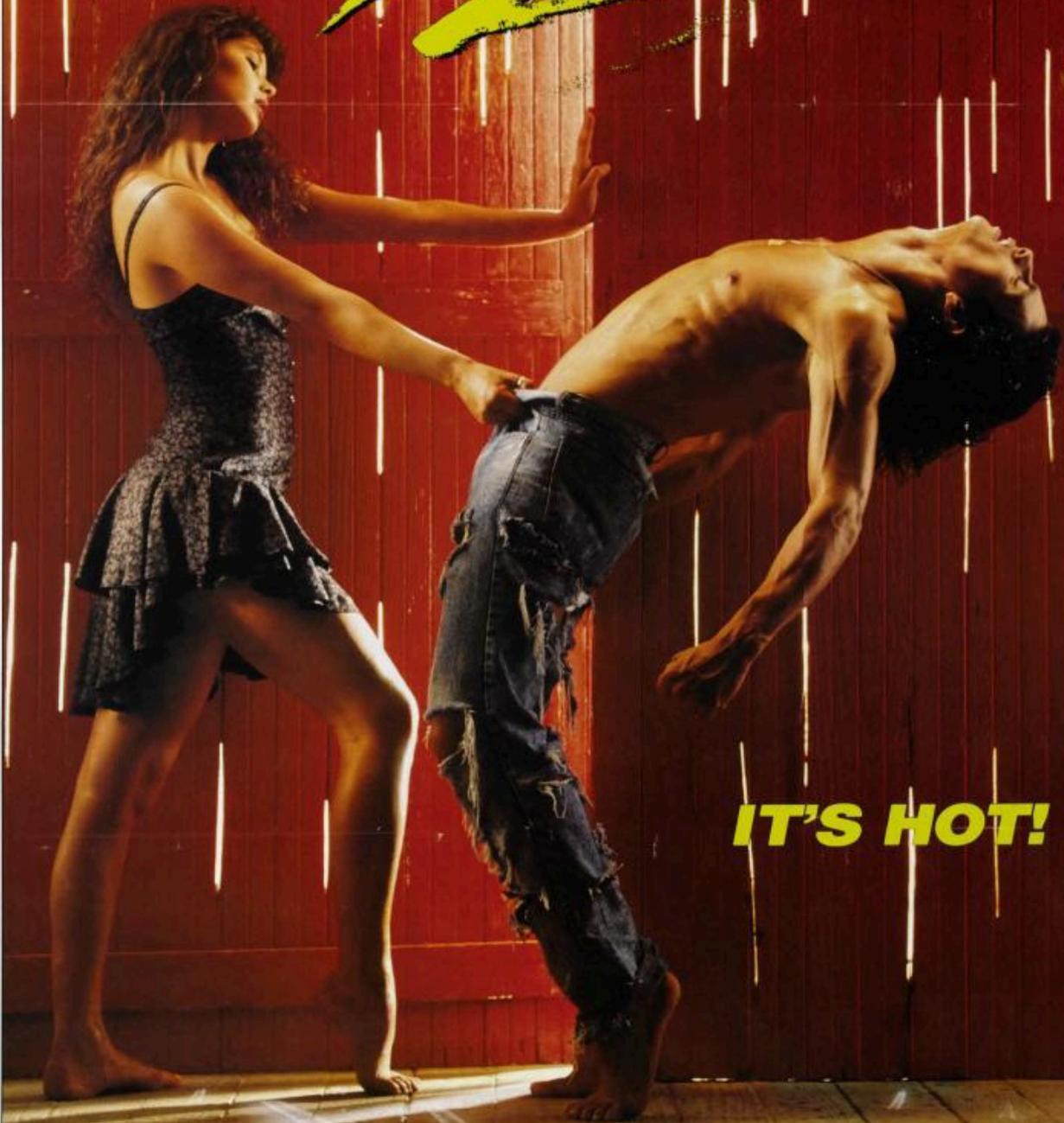
---

pueblo. Ese sería un cine verdaderamente salsero, y sobre todo, latino.

The Sun Goes Down  
The Lights Come Up  
The World Turns On To...

# Salsa

The Motion Picture™



**IT'S HOT!**

THE CANNON GROUP, INC. PRESENTS A GOLAN-GLOBUS PRODUCTION  
BOAZ DAVIDSON FILM SALSA STARRING ROBBY ROSA • RODNEY HARVEY ASSOCIATE PRODUCER KENNY ORTEGA EDITED BY ALAIN JAKUBOWICZ  
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DAVID GURFINKEL CHOREOGRAPHY BY KENNY ORTEGA BASED ON A STORY BY BOAZ DAVIDSON AND ELI TABOR SCREENPLAY BY BOAZ DAVIDSON AND TOMÁS BENTEZ AND SHEPARD GOLDMAN  
PRODUCED BY MENAHEM GOLAN AND YORAM GLOBUS DIRECTED BY BOAZ DAVIDSON

**CANNON**  
RELEASING CORPORATION

ULTRA-STEREO

ORIGINAL MOTION PICTURE DOLBY DIGITAL  
IF NO RECORD, CASSETTE AND VIDEO

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED  
SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

© 1994 BY CANNON FILMS, INC. AND CANNON INTERNATIONAL



# Wagner y el cine de Medellín

## Sigifredo Escobar Gómez

El teórico de cine y compositor de música experimental Michel Chion, después de afirmar que la partitura de *La guerra de las galaxias* (1977) es una recapitulación de temas wagnerianos, expresa, refiriéndose a la música de Hollywood: “Todo está en Wagner y Wagner está en todo” (Del Álamo, 2020, p. 27). Luego de leer esta frase y conocer un poco más sobre Richard Wagner, me asalta la pregunta: ¿Estará Wagner en el cine de Medellín?

### **Obra de arte total (Gesamtkunstwerk)**

Para empezar, hablemos del concepto de Gesamtkunstwerk, o en español: obra de arte total, formulado por Richard Wagner en 1849 en su ensayo titulado: *La obra de arte del futuro*. Para el autor, la obra de arte total, combina todas las formas de arte en una sola experiencia unificada y completa. La ópera era el medio ideal para alcanzar esta integración, ya que combina música, dramaturgia, poesía, artes visuales y actuación en un sólo espectáculo. La idea central de la obra de arte total es que, al fusionar estas diferentes formas de arte, se crea una experiencia más rica y completa para el espectador.

Para el compositor y director de teatro Richard Wagner la música tenía el poder de trascender barreras lingüísticas y emocionales, y combinada con las artes visuales, podía crear una experiencia única. En sus óperas, la experiencia sonora y visual tenían una fuerte correspondencia. Esta integración no sólo enriqueció la narrativa, sino que también creó una obra que era mayor que la suma de sus partes.

En el cine, esta visión se realiza a través de la combinación de narrativa

visual, actuación, música, efectos sonoros, diseño de producción y montaje. El cine, como forma de arte que integra diversas disciplinas de manera efectiva, puede lograr un efecto similar al que Wagner imaginaba para sus óperas. Por desgracia, para cuando se registra el nacimiento oficial del cine en 1895, han pasado años desde el fallecimiento del compositor, razón por la cual, este no establece una relación entre la obra de arte total y el cine. Sin embargo, no son pocos los estudios que han hecho una conexión entre estos.

## Cine en Medellín

La historia del cine en Medellín refleja tanto las influencias globales como las particularidades locales de la ciudad. Desde los primeros días del cine a principios del siglo XX, Medellín ha sido un centro de actividad cinematográfica en Colombia. Las primeras proyecciones de películas en la ciudad se realizaron en 1909, y a lo largo de las décadas siguientes, la ciudad vio la apertura de numerosos teatros y salas de cine, como el teatro Junín en 1924, que se convirtieron en

espacios icónicos para la proyección de películas.

En las décadas de 1940 y 1950, Medellín experimentó un auge en la construcción de teatros, incluyendo el teatro Bolívar, el teatro Lido y el teatro Ópera. La oferta cinematográfica durante estos años estuvo marcada por la popularidad de las películas de Hollywood, así como por una creciente producción cinematográfica local. En la década de 1970, la creación de cineclubes impactó positivamente en la producción nacional. Para Carlos Mayolo, estos espacios se convirtieron en escuelas de donde nació el cine latinoamericano de la época (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012, 17m58s). Adicionalmente, el cine del sobrepago permitió a los creadores obtener réditos económicos de la producción de cortometrajes exhibidos previo a la proyección de largometrajes, lo que incentivó la creación. Y finalmente, la fundación de La Compañía del Fomento Cinematográfico (FOCINE) en 1978 fue fundamental para revitalizar la industria, proporcionando financiamiento y apoyo a proyectos

locales hasta su disolución en 1993.

El resurgimiento del cine en Medellín en las últimas dos décadas ha sido impulsado por un renovado interés en la producción cinematográfica y un creciente apoyo gubernamental, por medio de la ley de cine de 2003 y las becas de creación artística a nivel local, departamental y nacional. Adicionalmente, la ciudad ha sido sede de varios festivales de cine importantes, como lo son: Miradas, Fantasmagoria, Cinemancia, Vartex, entre otros. Además, de uno de los más reconocidos en el país: Festival de Cine de Jardín, que si bien no se realiza en Medellín, si ha sido un espacio importante para los creadores de la ciudad. Estos espacios han servido como plataformas para que cineastas emergentes y establecidos den a conocer su trabajo y configuren un sector en crecimiento.

## La música en el cine de Medellín

La música ha jugado un papel crucial en el desarrollo del cine en Medellín, no solo como un elemento de acompañamiento, sino como una

parte integral de la narrativa. Desde los primeros días del cine sonoro, la música ha sido utilizada para realzar las emociones, establecer el tono y crear atmósferas específicas en las películas. En Medellín, la música ha sido especialmente significativa debido a la rica tradición musical de la ciudad, que incluye géneros como la salsa, el tango, el punk, y más recientemente, el reguetón y el rap.

Un ejemplo destacado y recurrente de la integración de la música en el cine de Medellín es el trabajo de Víctor Gaviria. Su película *Rodrigo D: No Futuro* (1990) utiliza la música no solo como banda sonora, sino como un elemento narrativo central que refleja las realidades sociales y culturales de la ciudad. En esta el punk juega un papel esencial en la construcción del mundo de los protagonistas, capturando su desesperanza y rebeldía en una Medellín marcada por la violencia y la marginalidad, una Medellín sin futuro para los jóvenes.

Otro ejemplo es la película *Los Nadie* (2016) de Juan Sebastián Mesa, que sigue la vida de un grupo de jóvenes que encuentran en la música y el arte una forma de escapar de la rutina y la

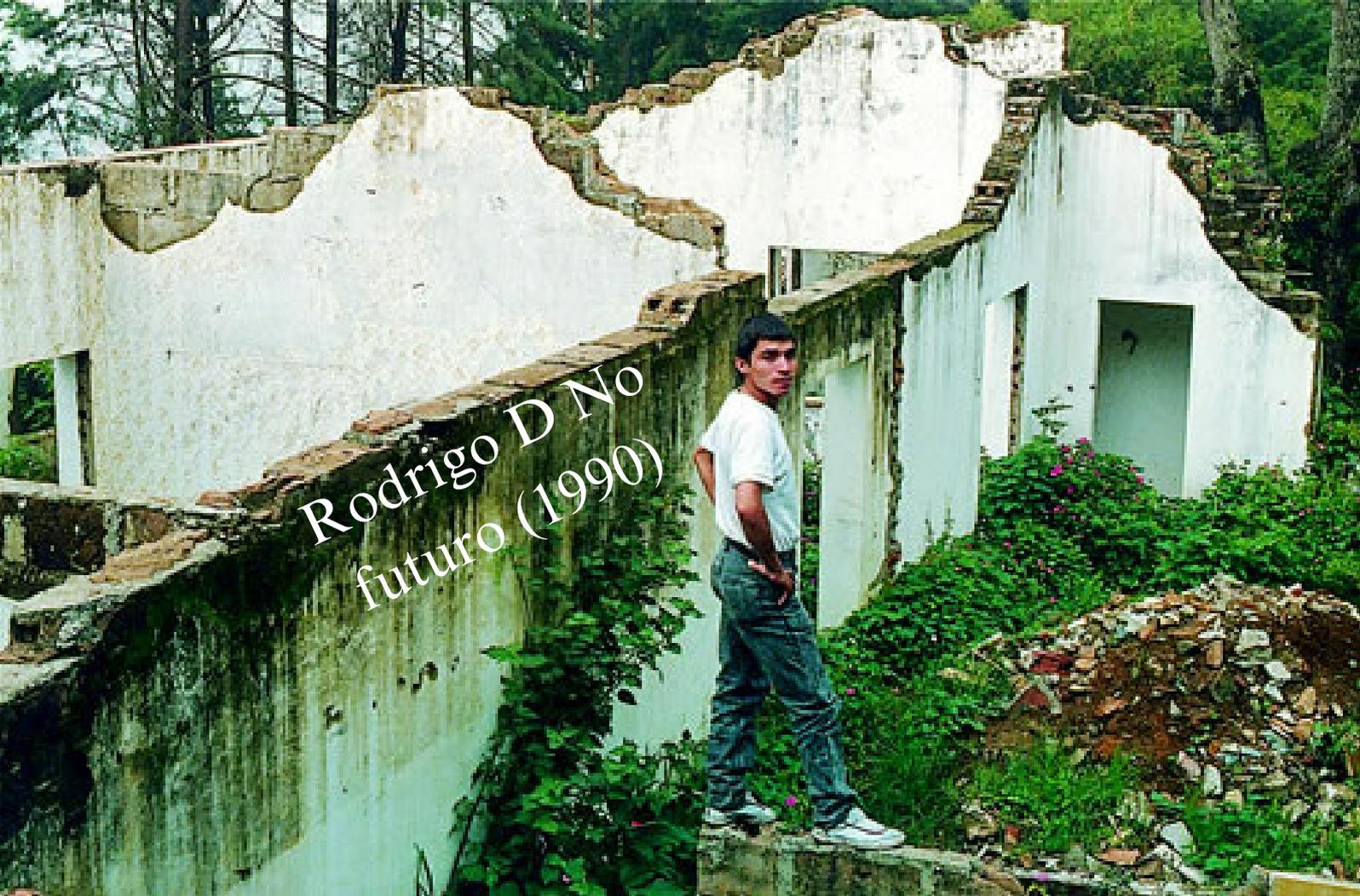
violencia. La película utiliza una banda sonora que incluye, al igual que Rodrigo D, música punk, y esta, junto con una cinematografía en blanco y negro, capturan la energía y el dinamismo de la juventud de Medellín. La música en *Los Nadie* no solo acompaña la acción, sino que también actúa como una voz que articula las aspiraciones y frustraciones de los personajes, logrando así una experiencia cinematográfica integrada.

La relación entre la música y el cine en Medellín es profunda y multifacética. En la ciudad, la música no solo actúa como un acompañamiento para las imágenes, sino que a menudo se convierte en un elemento narrativo en sí misma, enriqueciendo la historia y aportando una dimensión emocional adicional. Esta relación es especialmente evidente en el uso de géneros musicales locales y populares que reflejan las realidades sociales y culturales de Medellín.

El reguetón y el rap, por ejemplo, han surgido como géneros dominantes en la escena musical de Medellín, y su influencia se puede ver en el cine

local. Películas como *Los días de la ballena* (2019), utilizan estos géneros para captar la energía y la rebeldía de la juventud de la ciudad. La música en esta película no sólo acompaña las escenas, sino que también ayuda a construir el mundo de los personajes, reflejando sus aspiraciones, frustraciones y la realidad de sus vidas. Del Álamo nos cuenta que “Aristóteles pensaba que la música representaba directamente los estados del alma (ira, valor, templanza...), lo que llevaba a que, cuando alguien escuchaba una melodía que imitara cierta pasión, se viera contagiado por ella irremediamente” (pp. 36-37). Por lo tanto, la música utilizada para enriquecer la narrativa cinematográfica, proporciona una capa adicional de significado que debe ser leído a la luz del contexto.

En la violencia vivida en las décadas de 1980 y 1990 en Medellín, el punk se presentaba como un género musical contracultura y contestatario, respondiendo a la violencia ejercida por el estado hacia los jóvenes de las comunas de Medellín. Después del 2000, el rap aparece como un género musical que busca contar la realidad aún violenta, vivida por la nueva



---

generación de jóvenes, habitantes de las mismas comunas. Hoy estos géneros han evolucionado y sobre todo el último, ha tomado una posición más de resiliencia y memoria que antisistema.

## ***La Obra de Arte Total en Medellín***

La música es un componente esencial en la concepción wagneriana de la *obra de arte total*. Wagner creía que la música tenía un poder emocional

único que podía amplificar las otras formas de arte y crear una experiencia más completa y envolvente. En sus óperas, Wagner utilizaba la música para desarrollar personajes, establecer atmósferas y avanzar en la narrativa. Este enfoque ha sido adoptado y adaptado por los cineastas de Medellín, que han reconocido el poder de la música para transformar y enriquecer la experiencia cinematográfica.

Si bien los ejemplos anteriormente mencionados han hecho referencia a

la música previamente creada o preexistente y compuesta fuera del contexto de la película, como el caso de Equipo de carretera del grupo musical Alcolirykoz, usado en la película *Los días de la ballena*. También tenemos presencia de música original, a la cual llamaremos música de cine, la que Radigales (2008) define como “toda aquella música que aparece a lo largo de una proyección cinematográfica y que se ha escrito expresa y exclusivamente para la película” (p. 15). En la mayoría de los casos, esta música es instrumental u orquestal. Siguiendo con el ejemplo

de *Los días de la ballena*, aparte de incluir música preexistente, también cuenta con música de cine que acompaña los momentos relevantes con el objetivo de ayudar a conectar emocionalmente al espectador con la historia.

Igualmente, Laura Mora, en *Matar a Jesús* (2017), utiliza la música para intensificar las emociones y la atmósfera de la película. La banda sonora de la película incluye una mezcla de géneros musicales que reflejan la diversidad cultural de Medellín y añaden una capa adicional



## Los nadie (2016)

de profundidad a la narrativa haciendo una descripción de la ciudad desde sus sonidos. La música en *Matar a Jesús* no solo establece el tono y la atmósfera, sino que también actúa como una fuerza narrativa que define a los personajes y, acompañada con la imagen, crea escenas cargadas de dramatismo.

La integración de la música en las películas que se han mencionado a lo largo de este ensayo demuestra cómo el cine hecho en Medellín puede lograr la visión wagneriana de una *obra de arte total*, donde todas las formas de arte se combinan para crear una experiencia unificada y completa. Los cineastas de esta ciudad han desempeñado un papel crucial en la creación de experiencias cinematográficas que pueden ser consideradas *obras de arte total*. Al igual que Wagner, estos cineastas han reconocido la importancia de la integración de diferentes formas de arte para crear una experiencia completa y envolvente. Han utilizado la música, junto con otros elementos visuales y narrativos, para construir mundos cinematográficos ricos y complejos que capturan la esencia de este universo llamado Medellín.

En última instancia, el cine en Medellín no solo refleja la riqueza cultural y artística de la ciudad, sino que también cumple con la visión de Wagner de una obra de arte total que combina todas las formas de arte en una experiencia unificada y completa.

## Bibliografía

Álamo, del. (2020). *El cine y su música*. Ediciones Rialp, S.A.

Jaume Radigales, & Magda Polo Pujadas. (2008). *La música en el cine*. Uoc.

Wagner, R. (2017). *La obra de arte del futuro* (2a ed.). Universitat de València.



# **Del cine mudo al ¡Tango!:**

**El cine como reflejo cultural  
desde la música en Argentina**

## Jose Gómez

Una guitarra llora en manos de un amante que cuenta su historia. El grito del violín, envuelto de nostalgia, comparte el llanto del cantor, mientras el bandoneón incita a bailar sobre la desgracia del herido. La canta un hombre en un viejo smoking con el cabello engominado para atrás, en la primera vez que se podía ver cómo se escuchaba el tango, que más que ser música era una cultura. Se veían en blanco y negro las expresiones, la pasión al cantar, con una sonrisa en sus labios, pero unos ojos tristes al mirar la guitarra que abrazaba entre brazos. La vulnerabilidad de un galán de época llamado Carlos Gardel se ve y se escucha en unos viejos negativos grabados en 1930, en la primera producción sonora de corto metraje

en Argentina, donde se reflejaban sus costumbres, pasiones y música en manos de un Gardel que, según sus palabras, estaba dispuesto a defender su idioma, su cultura y sus canciones.

En el sur de América, un río separa dos países y los une en una misma cultura. Argentina y Uruguay limitan en sus capitales por el Río de la Plata. En Montevideo y Buenos Aires desembarcaban inmigrantes europeos, en su mayoría italianos y españoles, que durante el siglo XIX vestían sus costumbres, ideologías y su manera de vivir. Estos inmigrantes generaron un mestizaje con los gauchos campesinos de una ciudad en la que se mezclaba el campo y el asfalto, mientras seguían presentes los tintes de la cultura africana por los descendientes de esclavos. La convivencia de esta diversidad de pensamiento forjó la manera de pensar y de sentir de los porteños y montevidianos, en calles donde se hablaba un idioma único: un español acentuado con palabras propias de diferentes lenguas, en dos países que compartían costumbres, tradiciones y música que fluían a través del río que los separaba.

Las calles más oscuras de los

alrededores del Río de la Plata se escuchaban con guitarras y violines combinados en un sonido sucio, pero puro. Los burdeles, cafetines y cabarets fueron la cuna del tango, vista en sus inicios como una música impura y marginal, sonada por guitarras, flautas, violines y, a veces, acordeones. No se usaba el piano en estas agrupaciones por la dificultad para movilizarlo, pero algunas interpretaciones utilizaban este instrumento como solista. El bandoneón, como elemento más representativo del tango, no se tocó hasta principios del siglo XX. Las letras cantadas sobre este nuevo ritmo se dirigían al morbo, el doble sentido y las alusiones sexuales; era una música clandestina con un baile prohibido para las damas de la época.

El tango en sus inicios arrabaleros se conoce como la guardia vieja. Hasta que los uruguayos Alfredo Gobbi y Enrique Saborido, junto al argentino Ángel Villoldo, llevaron sus composiciones a París en 1905. Esto cambió la forma de escuchar el tango al usar ritmos más pausados y tonos más lánguidos que facilitaban el trabajo del cantor. También las letras abandonaron el sentido picaresco y se

adaptaron al estilo de canción con un carácter más dramático y profundo. Luego, en 1917, un joven poco conocido de Montevideo llamado Carlos Gardel grabó *Mi noche triste*, considerada la primera interpretación de un tango-canción que marcaría un antes y un después en la historia de la música y la cultura rioplatense.

Ese mismo año, se estrenó *Flor de durazno*, la primera vez de Gardel en el cine, lo que reflejaba la importancia de su música en el arte y la cultura de la región. Diversas películas de cine mudo, sin poder escucharlo, hablaban de tango y los cantores estrella se sumergían y convergían en el séptimo arte. Películas como *Milonguita*, *Los cuatro jinetes* o *La borrachera después de un tango* aludían a historias propias de los porteños y montevideanos, en narraciones de tangueros enamorados que cantaban sus relatos en una larga canción muda.

Se ve al cine como un reflejo del contexto, una herramienta de visibilización social de una cultura, desde propagandas ideológicas hasta historias cotidianas de una sociedad. Se evidencia en el cine soviético como símbolo de revolución, en el cine

italiano las penurias de la posguerra y en el latinoamericano de los años sesenta, con movimientos como el Cinema Novo y el manifiesto hacia un tercer cine, un cine comprometido. El arte y la cultura se han visto ligados como una extensión del otro, una inmunidad frente al tiempo para repasar lo que fuimos y entender lo que somos. Con esto, el cine asumió la responsabilidad de instrumento social para reflejar las historias de cada lugar, inmortalizar las ideas de las personas, su forma de pensar, de ver y de sentir.

Según lo anterior, al incorporarse el sonido a la imagen en movimiento, se continuaba con la necesidad de visibilizar las tradiciones de cada lugar con esta novedad. Así, en Estados Unidos, Alan Crosland y la Warner Bros. estrenaron el primer largometraje sonoro, llamado *El cantante de jazz* (1927), que presentaba un símbolo de la cultura de ese país, el jazz. Esta película era el murmullo de las calles estadounidenses desde el lenguaje y la música. El cine se abría a nuevas posibilidades que se adaptarían a cada región para escuchar su idioma y cantar sus canciones. En México se

inició un cine de rancheras con musicales románticos de mariachis y los rioplatenses no eran ajenos a este nuevo fenómeno.

En el año 1930, un joven actor y director llamado Eduardo Morera, que protagonizó *La borrachera después de un tango*, le propuso a un todavía joven, pero ya eterno Carlos Gardel, la grabación de una serie de cortometrajes sonoros, donde interpretara sus canciones. Gardel no quería participar como cantor de la producción por su mala experiencia en el cine con *Flor de durazno*. Aparte, había adquirido un prestigio y no quería arriesgar su reputación de cantante frente a una industria tan rudimentaria como lo era el cine de la época. Pero luego de algunas conversaciones, Gardel decidió hacerlos para que los argentinos y uruguayos pudieran ver cómo se escuchaba su música.

Se inició la producción, adecuaron un galpón de chapas de zinc en la calle México con un montaje tosco realizado por el propietario y productor, quien tenía un laboratorio de películas de 16mm en este lugar. Se aislaba el sonido con brea y trapos

pedidos a una fábrica de textiles cercana, llamada Alpargatas. El sonido estaba a cargo de dos muchachos de apellido Ruffo y Schmidt. Estos usaban una cámara Lee de Forest, que tenía acoplada una lámpara en una caja que imprimía el sonido a la película. Era una máquina de lata, por lo que era muy ruidosa al vibrar, entonces decidieron pedir un almohadón a un vecino para colocarlo encima del artefacto. En cuanto a las luces, no había lámparas pequeñas, todas eran enormes y calentaban el galpón que ya era conocido como el baño turco. Por esto, Eduardo Morera fue bautizado por Orson Welles como “Crazy Morera”.

En el galpón de la calle México, rodeados de trapos, cables y luces, con un calor infernal y un olor natural de un lugar cerrado y concurrido, se veía a Gardel con un traje elegante y la guitarra entre brazos; al cantar emanaba una paz que contrastaba con la tensión de la situación. Atrás del montevideano se veía su orquesta, llamada por Carlos como Los Escoberos. Interpretaron quince canciones en quince cortometrajes; al revelarlos se perdió el material de



cinco piezas, pero de las diez que sobrevivieron podemos encontrar obras como Viejo smoking, Mano a mano y Añoranzas. El proceso de grabación fue realizado por planos. Se acomodaba la cámara en un lugar fijo y se grababan todas las canciones desde allí, luego acomodaban la cámara en sitio diferente. También se grabaron las introducciones de las canciones que presentaban al artista invitado como José Razzano en Mano a mano. Por el estilo y forma de la



producción de los cortometrajes, se consideran los primeros videoclips musicales de la historia.

La finalidad práctica de esta producción era proyectar estos rollos en la cinematografía Valle, donde se pagaba una boleta fija y se necesitaban obras para llenar el programa. Es decir, reproducían la película de una canción antes o después de un largometraje. Cuando

se estrenaron, las personas pedían que repitieran la grabación, fue un éxito. Para los rioplatenses se trataba de ver su música en la boca de uno de sus ídolos, un hijo de la Plata. Veían sus gestos, sonrisas y lágrimas. Era un acercamiento ante la lejanía del contexto, una vulnerabilidad del cantor con su público, una formación y reflejo de su cultura. Luego de la muerte de Gardel en 1935, se estrenó una película antológica con las diez obras, titulada *Así cantaba Carlos Gardel*.

En 1931 ya existían los cortometrajes como producciones de cine sonoro hechas en Argentina, pero no había ningún largometraje. Los latinoamericanos estaban cansados de leer subtítulos y escuchar un idioma extranjero, por lo que los productores de Hollywood decidieron trabajar con cineastas y artistas de diferentes países, entre ellos Carlos Gardel. Esta iniciativa se llevó a cabo desde 1927 con el estreno de *El cantante de jazz*, pero hasta 1931 decidieron hacer una historia en argentino.

Gardel viajó a París y rodó cuatro películas en los estudios de Joinville.

En Estados Unidos grabó otras cinco en los estudios de Long Island, Nueva York. De estos viajes salió la película *Las luces de Buenos Aires*, donde los rioplatenses escucharon su idioma, pero no veían sus historias y seguían con la necesidad de crear un cine propio.

Ese mismo año, 1931, José Agustín Ferreyra estrenó *Muñequitas porteñas*, que sería el primer largometraje hablado construido en Argentina. Este fue un fracaso total, contaba con un sistema llamado Vitaphone que permitía sonido, pero no era del todo eficaz. Además, la gente se iba a los insultos por haber pagado la entrada para una película y ver el disco rayarse con una proyección cortada. Esto generó una desilusión entre porteños y montevideanos al ver que su historia, en su primer intento de representar su cultura, no había salido de la mejor manera. Incluso, se ignora esta película como la primera de cine sonoro en Argentina, ya que en 1933 se estrenó un largometraje con instrumentos innovadores, un mejor trabajo de sonido y la fundación de una nueva productora, aún vigente, que marcaría un antes y un después en

la historia del cine argentino: una novedosa producción llamada ¡Tango!.

La historia de *¡Tango!*, estrenada en 1933, comienza con Luis Moglia Barth, un director argentino, y Ángel Mentasti, quien se convertiría en un productor histórico. Ambos se conocieron mientras colaboraban entre Film Reich y Sello Pathé. Aunque trabajaban en diferentes empresas con diferentes roles, la propuesta de Moglia de realizar una nueva película sonora sedujo a Mentasti para fundar su propia productora, que se convertiría en una de las más importantes del país en su historia, la Argentina Sono Film. Con un guion creado por Moglia en conjunto con Carlos de la Púa, la película sería un musical con su propia música, una historia transcurrida en suelo porteño, donde estarían sus paisajes, actores, voces, canciones y cultura.

Uno de los factores que marcó el éxito de esta película frente a *Muñequitas porteñas* fue el sistema sonoro utilizado por Mentasti y Moglia. El pionero sonidista Alfredo Murúa,

junto a Genaro Scivarra, crearon la Sociedad Impresora de Discos Electrónicos (SIDE) en 1927, donde se inventó el Sidetone. Este sistema permitía al sonido imprimirse en el negativo de la película y no separados, lo que prevenía cualquier inconveniente entre el sonido y la imagen.

Otro factor significativo en el desarrollo de *¡Tango!* fue el reparto de actores participantes del largometraje. El elenco contaba con importantes cantantes del género, caras conocidas del cine mudo y voces familiares del radioteatro. Nombres como Azucena Maizani, Pepe Arias, Luis Sandrini y Alberto Gómez fueron los elegidos para ser el rostro y las voces de la cultura porteña.

La canción de Buenos Aires sonaba en la voz de Azucena Maizani, mientras se veían las calles de la capital argentina en blanco y negro. Por primera vez en el cine, se veía y se escuchaba a dos países unidos en una cultura, con historias creadas alrededor del río. Los rostros rioplatenses en suelo porteño no eran solo imágenes y ruido, sino el reflejo

de una sociedad que veía, bailaba y escuchaba el tango.

El estreno de la película fue un éxito. Tanto así que Lumiton, otra productora argentina, decidió grabar un largometraje sonoro el mismo año. Esta propuesta contaba con una estructura narrativa más clásica, pero bajo la misma necesidad de reflejar sus costumbres. Esta producción presentaba las tres obsesiones de los porteños, *Los tres berretines* que movían a toda una región: el tango, el fútbol y el cine. Así remarcaban su cultura con elementos fundamentales para su gente, inmortalizados en negativos que ya dejaban dos historias que cantaban la realidad de un pueblo, dejaban huella en su cultura y una página en la historia del cine, el tango y el país.

En 1933 no solo se consolidó el cine sonoro en Argentina, también se estableció un modelo para futuras producciones, al mostrar cómo una película podía ser un espejo fiel de la identidad cultural de su gente. La Argentina Sono Film, bajo la dirección de Mentasti, y Moglia, con Lumiton en sus nuevas propuestas,

demonstraron que el cine podía capturar y preservar las tradiciones y valores de una nación en constante evolución.

Luego se generó un movimiento en el cine argentino en el que el tango era un pilar fundamental de las historias. Películas como *El día que me quieras*, *Tango bar* o *Tango en Broadway* marcan una importancia histórica que perdurará en una cultura amante de

lo propio, en manos de personas dispuestas a defender su forma de hablar, sus historias, su pensamiento y su vivir. Una sociedad que utilizó el cine para generar cultura y contar las historias que fluyeron alrededor de un río, en países diferentes unidos por una historia que comparten.

El tango, con su melancolía y su vibrante energía, sigue siendo un símbolo de la región rioplatense,



## Mano a mano (1930)

resuena en cada esquina, en cada café y en cada persona. Así, el tango y el cine argentino se han entrelazado en un abrazo eterno que se expande por el mundo, toca otras historias y culturas para inspirar a generaciones actuales y futuras.



# Disfrutar un musical,

el pacto poético más esquivo

## Laura Manuela Cano Loaiza

Toda película requiere que la audiencia establezca un pacto poético con ella para poder sumergirse en su estética y narrativa sin esperar una realidad igual a la suya. El público sabe esto y al ir a cine lleva la disposición adecuada para disfrutar de lo que va a ver, sea aceptar criaturas monstruosas, secuencias de acción ajenas a la física o animales con actitudes humanas. Sin embargo, muchos espectadores marcan el límite de su tolerancia a lo irreal con las películas musicales. El canto y la danza son medios de expresión disfrutados por todo el mundo, pero cuando se incorporan como convención dramática en una película con esa misma intención dividen al público y una facción los aborrece con vehemencia.

Al hablar de musical pretendo referirme a aquellas películas donde el flujo de los acontecimientos se rompe para dar paso a un número de canto y baile o deviene en este, así que de esta definición excluyo a las óperas rock, como *Los miserables* (*Les miserables*, 2012) y a las películas sobre música o músicos como *Nace una estrella* (*A Star Is Born*, 2018). En este sentido, un musical se diferencia de otro tipo de experiencias en el cine porque requiere la aceptación de momentos en la historia que pueden no tener un reflejo en la realidad de la película. Es usual ver que los personajes pasan de una acción al canto y de nuevo a la acción ignorando ese intermedio, como si nunca hubiera ocurrido, pero muchos espectadores no pueden hacer lo mismo, su mente les dice que eso no tiene sentido. A diferencia de la ópera rock, que se asemeja a una ciencia ficción al establecer desde el principio las particularidades de su mundo y mantenerlas constantemente, los musicales alternan entre los hechos comunes y los números musicales, obligando a la audiencia a aceptar que en cualquier momento cambia la dinámica de la película y generando rechazo por lo mismo.

## La intermitente popularidad del cine musical

El cine musical bebe directamente de Broadway y está fundido en las bases del cine sonoro. Por mucho tiempo fue uno de los géneros predominantes en la producción estadounidense por la experiencia novedosa y estimulante que ofrecían. El salto de las películas mudas a cintas con sonido, baile y hasta música en vivo constituía todo un hito para el entretenimiento de la época. Desde los años treinta fue uno de los productos más taquilleros y pasó de números musicales modestos y/o estáticos hasta montajes espectaculares a mitad de los años cuarenta. “Por muy ligeras que parezcan las tramas de lo que seguirán siendo en esencia comedias románticas, en los números de baile, concretamente en los bailes de pareja, la naturalidad y aparente sencillez características de las coreografías del musical clásico de los años treinta, son progresivamente sustituidas por complejos juegos de artificio, tanto en la forma como en el sentido simbólico de los bailes”, dice Luisa Moreno

Cardenal en su artículo El devenir del cine musical de Hollywood. Con el cambio político y cultural de Estados Unidos en los años sesenta, surgirían nuevas exploraciones en el género con películas como Amor sin barreras (West Side Story, 1961), hecha en Nueva York, con escenas grabadas en exteriores y alejada del star system. No obstante, la transición del Hollywood hacia el realismo y la desincentivación para la producción de musicales por los fracasos comerciales, lo fueron volviendo un género de éxitos ocasionales y generalmente alejado de los intereses de la audiencia. Su popularidad ha sido intermitente, pero su innovación en abordajes, temáticas y en el propio uso de su convención lo siguen manteniendo vivo.

### Un acuerdo con lo absurdo

Puesto que los musicales se basan en la convención del canto y baile como expresión de los sentimientos que atraviesan los personajes, verlos con la disposición de que no todo lo que aparece en pantalla está sucediendo en el mundo que habitan los

personajes es fundamental para suspender la incredulidad. Es, básicamente, la misma dinámica de un soliloquio.

Abrazar este pacto permite apreciar en los números musicales –y en toda la construcción de la película– la calidad de las interpretaciones, la puesta en escena, el montaje, el contenido de las canciones, la expresividad de los cuerpos, el vestuario, y el significado de todos estos elementos juntos. Es entendible

que no sea igual la inmersión en *La la land* (2016), donde la música y el baile muchas veces sucede de forma más contenida o como parte de la trama, que en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' In The Rain*, 1952), con números mucho más largos, extravagantes y que predominan sobre el curso de la historia llegando a frenarla. Las posibilidades narrativas y artísticas del musical son tan amplias que el género ha ido experimentando con ellas hasta el punto de constituirse en un universo



*Singin' in the rain* (1952)

heterogéneo de temáticas, intenciones e intensidades.

Muchas de estas películas presentan historias inmersas en contextos musicales, con cantantes, bailarines y actores y actrices de Broadway como protagonistas, por lo que podrían considerarse más digeribles al intercalar los números de musical con las interpretaciones que suceden en la trama. *Rocketman* (2019), por ejemplo, entreteje los sucesos de la vida de Elton John con números de sus propias canciones y *Tick, tick... BOOM!* (2020) construye muchas de sus escenas como una conversación entre los números musicales que pertenecen a un show del protagonista y los hechos de la trama.

## **Musical no es igual a infantil**

Otro factor que dificulta el acercamiento del público adulto al musical puede ser que una parte considerable de su producción a lo largo de la historia ha sido dirigida al público infantil. Disney es uno de los mayores exponentes de este cine,

teniendo un porcentaje mayor de musicales animados que de animaciones sin musical. Pero incluso muchos de sus live action, como *Camp Rock*, también son musicales, dando pie a la percepción de que este es un entretenimiento pensado para niñas y niños.

Es comprensible que, por su naturaleza, tantas de estas películas sean dirigidas a la infancia. Qué mejor forma de atrapar la atención de un niño que con todo un show musical. Pero precisamente por las oportunidades que brinda el show, también permite abordar muchos temas adultos aprovechando las bondades de la coreografía, la música y el vestuario. Una película como *El show de terror de Rocky* (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975) solo es posible en la teatralidad y expresionismo que le presta el género; la crueldad de *Bailarina en la oscuridad* (*Dancer In The Dark*, 2000) se hace más soportable gracias a los números musicales; y la degradación de Joe Gideon en *All that jazz* (1979) se maximiza con el número final que pone en escena todos sus amores y demonios.

## Problematizar el género

En este punto del texto, esta pregunta puede parecer estúpida. Durante todo el ensayo lo nombré así por efectos de practicidad, pero vale la pena dar la discusión de si esta es la mejor forma de definirlo, porque bien podría decirse que el musical es como la animación, un medio mas no un género. ¿Será?

A diferencia de la animación, que puede construir una historia de cualquier índole, el musical parece estar más limitado. Aunque no es imposible, y varias de las películas mencionadas dan fe de ello. El hecho de que un número de canto y baile irrumpa en el curso de los hechos puede ir en contravía de la emoción que buscan suscitar ciertos géneros, como el terror o el *thriller*. Para el musical es más difícil nombrar eso que lo caracteriza como un mero vehículo narrativo, puesto que parte la trama, pudiendo romper la tensión, y condiciona a la audiencia a pensar en clave de entretenimiento. No obstante, y aunque sea un aspecto determinante de la película, el musical

es lo suficientemente flexible para adaptarse a diferentes géneros cinematográficos, más allá del romance y la comedia.

Y hablando de adaptarse. La apatía que sienten muchas personas hacia el musical también puede estar ligado a su carácter eminentemente estadounidense. Aunque no es el único país que hace musicales, es, junto a India, el único que los produce en masa. En Latinoamérica, a pesar de su riqueza dancística y musical, escasea este género que, con salsa, bolero o reggaetón, resultaría más familiar para el público local. Lo más cercano a lograr una identificación de la cultura propia en un musical, se da cuando Disney sitúa alguna de sus historias en otro país, como *Encanto* (2021) y *Coco* (2017), y aun así, lo que sale es una versión blanqueada.

Con la versatilidad que ofrece el género, el auge de nuevas narrativas y el resurgimiento de la industria cinematográfica después de pandemia, es posible que en un futuro el musical se descentralice y pase a narrar historias desde otras partes del

mundo. Así tal vez, será más cercano y encontrará mentes que sepan usarlo de formas nunca antes concebidas y más espectadores que consigan apreciar su expresividad.



# All that jazz (1979)



# Lo perdido y capturado:

tres conciertos que son películas



## Sebastián Álvarez López

Siempre encontré especial encanto en lo resultante de las cosas que ya no existen, los resquicios de sucesos, de relaciones, de vidas que ya no tienen vigencia sino en los resultados de procesos variados y que generan una especie de tesoro para quienes en algún momento conocieron lo que no está más, o los desafortunados que lo descubren cuando no hay más alternativa que conformarse con lo que ha podido perdurar en el tiempo.

Las películas-concierto tienen esta cuestión de ser resultantes de agrupaciones y mecanismos que pueden terminar y no volver a suceder, que enmarca sensaciones, momentos específicos, que amplifican impulsos artísticos que trascienden de

distintas artes con el fin de encapsular en el tiempo la música tocada en vivo.

Por supuesto, parte de la gracia de realizar una película-concierto es la maleabilidad del material a posteriori de su grabación. Ya a inicios de los años setenta, de la mano de Pink Floyd y Adrian Maben con la película *Pink Floyd: Live at Pompeii*, se trazaba un camino que permitía manipular el material con el fin de pulir errores del en-vivo y, además de ello, reforzar en sensaciones e intenciones estéticas y artísticas de las bandas. Esta disposición del material sumado a una visión ambiciosa resulta en una pieza llena de capas, capturan la esencia del grupo recién despojado de uno de sus fundadores, Syd Barrett, y se sumerge en el mundo espiritual que la agrupación propone tanto en *A Sorceful of Secrets* (su segundo álbum) como en *Meddle* (su sexto álbum).

Hay algo que provee de fuerza el misticismo entorno a este filme: Pink Floyd, un grupo legendario que todavía sigue activo (al menos con Gilmour y Mason), tocó en una ciudad cuyos habitantes



## Live at pompeii (1972)

desaparecieron hace un par de miles de años. Se usan transparencias, cambios de plano, los artistas caminando por aquí y por allá, el humo corre por la pantalla como si los piroclastos estuviesen a punto de volver a cubrir las desérticas calles de la ciudad, las guitarras revuelven el lodo ardiente entre las rocas.

Las letras de *Echoes* refieren a las conexiones humanas, a aquello que nos rodea pulsante, a lo que sucede y lo que deja de suceder, y también es una especie de resurgir de ese lugar; lo espontáneo de sus acordes, del golpear a los tambores y platillos despierta una fuerte vida, no

únicamente en ese desolado lugar, sino que estimula el audiovisual, surgen paneos aquí y allá, muestran a Gilmour descamisado acariciando la guitarra, y en el mayor subidón, acaba la canción, hay una pantalla en negro y se marca la siguiente parte del live.

La banda se teletransporta a un lugar abstraído, envuelta en un espacio negro iluminado por diversas luces que parecen estrellas invocadas sobre ellos, y a la vez que se les ve caminando por las montañas de Pompeya, en una especie de peregrinaje vacío. Las voces susurran y, en el momento en que Waters grita,

estalla la lava del volcán. La imagen se quema, le recorren ríos de lava entre la indómita soledad de aquel sitio; la tierra brama y reluce su poder destructivo mientras la música explota.

Luego, se nos devuelve al anfiteatro, y se presenta la banda en su estado más experimental, que se intensifica cuando Waters deja su bajo y, en medio del arte sonoro propuesto por los demás miembros, toca un gong con la mayor de las ansias, como si de su golpe liberase algo oculto en ese espacio, la contraluz le brinda tremenda potencia a este acto tan rítmico como ritual.

Todos tienen una expresión seria al tocar, se miran poco entre sí, está todo perfectamente pactado y su conexión deviene de maneras en que, aún en la improvisación, surge la unidad artística; a esto se suma que la imagen juega con el sonido metaforizando los propios títulos de las canciones, por ejemplo, en *One Of These Days I'm Going To Cut You Into Little Pieces* precisamente corta en pequeños pedazos los planos y los hace aparecer al ritmo de la batería.

Es también gracias a la potencia musical y visual que desemboca en algo místico, malvado, casi divino, y se intercambia en la imagen por pinturas dañadas y misteriosas de aquellos habitantes del lugar invocados por el arte; rostros que perduran allí y son partícipes del espectáculo, así como lo somos nosotros; que se sorprenden, que viven la euforia de estar allí presentes viendo a cuatro tipos resquebrajarse y soltar lo que tienen adentro.

El set finaliza con la segunda parte de *Echoes*, que retoma el barro hirviente y los miembros de la banda explorando el lugar. De cierta manera, es como si se hubiese despertado algo que se encuentra punzante entre las áridas montañas de la isla, es imposible que surja allí la música y que no mueva nada; Pompeya se revuelve entre las melodías crecientes que se canalizan por medio de la banda; su público lleno de fantasmas se manifiesta entre los humos azufrados que recorren, y desemboca en Gilmour y Wright cantando a dueto para cerrar el concierto-película ante una cámara que se aleja, como la isla que prevé su

su partida, como la tierra que toma distancia, como la banda que se desintegra para brindar algo que jamás volverá a suceder.

En 1984 Jonathan Demme filmó cuatro conciertos de la banda Talking Heads y con ello realizó un concierto-película llamado *Stop Making Sense*, título que sale directamente de la canción *Girlfriend is Better*. Por supuesto, presenta diferencias al concierto de Pink Floyd: la presencia del público, la vibra de los miembros de la banda, los cortes frenéticos que empatan con la actitud de todos los músicos de la banda.

Los pies del trajeado David Byrne se presentan firmes ante una pequeña multitud en un teatro. De ojos abiertos, negado al parpadeo empieza su tonada en una guitarra acústica tocando su más grande éxito: *Psycho Killer*. Los cambios de plano van mostrando poco a poco su alrededor mientras el cantante se desenvuelve con soltura y pasión frente al micrófono. En la grabadora suena la base electrónica característica de la canción.



Detrás se descubre un escenario parecido a un taller, por el que se desplaza reaccionando al beat y sus particularidades; de repente, el enfoque no es al público únicamente sino a las cámaras situadas en demás lugares del escenario. Las personas se mueven alrededor de él, esparciendo cables que le servirían a la bajista Tina Weymouth a punto de entrar a escena.

Aparece una segunda guitarra y Byrne cambia la suya por una

## Stop making sense (1984)

eléctrica, el ritmo funki se vuelve a adueñar del recinto, mientras pequeñas cabezas se mueven al mismo tiempo que Byrne sube y baja su guitarra en pequeños saltos que van al ritmo de las percusiones. Todos sonríen y nuevamente personas vestidas de negro pasan detrás de la banda; uno se pregunta ahora qué van a preparar. El segundo guitarrista toca despreocupado, con un aura tranquila que contrasta perfectamente con Byrne y la bajista moviéndose de aquí para allá con pequeños saltos.

Esta vez aparecen bongós y coristas para interpretar Slippery People. También surgen teclados. Byrne cambió su guitarra nuevamente pero aún es una guitarra eléctrica con un característico tono crybaby. El coro de la canción es una especie de góspel. La celebración llega a su punto más álgido cuando el marchante Byrne se sincroniza con las coristas para bailar mientras los bongós no dejan pasar ni un instante de silencio sobre la pista.

Nuevamente hay un gong en escena, *Burning Down The House* se propone como un aumento a la fiesta que ya se está viviendo en el lugar. Los cortes son limpios y profesionales, rítmicos, se encargan de enfocar el quehacer de todos en escena, que disfrutan, se reparten por el escenario, interactúan entre sí. Siempre hay movimiento ante la cámara; no existe lugar para la quietud: la casa se quema y están allí todos para propagar el fuego.

El pesado saco ya no es parte de la indumentaria, por supuesto, la música vuelve a intensificarse mientras los implicados en ella, además de tocar cada nota perfectamente, se mueven como si hicieran aeróbicos. Byrne

tiene una presencia escénica que motiva a cualquiera, se mueve, baila, corre, canta, y es casi irreal que todo le queda bien.

Jugando con la contraluz, se interpreta una pieza influenciada por el blues, pero con el característico sonido de la agrupación. Byrne mira a la cámara justo cuando lo debe hacer, en una medida perfectamente precisa, tal como un actor es consciente de su presencia, la oculta y la reconoce cuando más le sirve una u otra cosa. Opta por una voz más nasal y teatral, como interpretando un personaje que se entremezcla con su extrovertida actuación.

El escenario se envuelve en negro y se montan luces para cada uno de los partícipes. Da la sensación de que le fueran a contar una historia por el dramatismo de las sombras que se propagan por los rostros; y precisamente las canciones tienden a tener un pequeño hilo narrativo. Demme me descubre una realidad: Talking Heads es una de esas bandas que me hacen querer quemar todas mis energías cuando los escucho; propone una imagen tan expresiva y

enérgica como la propia banda. La esencia juguetona de la agrupación queda perfectamente retratada.

Para el último segmento, Byrne se carga del característico blazer gigante, y peinado hacia atrás interpreta por qué su novia es mejor que cualquier otra. La cámara sigue también a un sujeto sujetando una luz con la que se desplaza y va iluminando el escenario. Por supuesto, Byrne vuelve a bailar totalmente trajeado mientras las guitarras invocan sus movimientos más inesperados y creativos, incluyendo una caída de micrófono esporádica por la que el bailarín no muestra ni un poco de preocupación.

Nuevamente, desordenado y sudado, sigue interpretando su música con la más prominente sonrisa, como si aquellos movimientos proviniesen no de una potencia física impresionante (que también) sino del encuentro pasional de todos los músicos, de las cámaras, de las luces, de la gente que salta abajo del escenario; como si por sus venas pulsaran los ritmos de los tambores y las guitarras traviesas, como un títere que se mueve de aquí para allá llevado por fuertes impulsos

musicales.

En los últimos minutos se encarga de presentar uno por uno a los miembros partícipes del show, excepto, por algún motivo, a sí mismo. Mientras la música continúa y los coros góspel se intensifican poco a poco, los asistentes celebran y la película acaba; la banda se separó en 1991 y, por diferencias de varias índoles, nunca tuvieron una buena relación de nuevo, sin embargo, *Stop Making Sense* logró encasillar uno de los momentos más álgidos del éxito de Talking Heads, logra capturar un espíritu, lo replica y lo engrandece con cada decisión narrativa y estética.

Finalmente, en esta especie de trilogía de éxitos provenientes de agrupaciones desintegradas, y para continuar con cierto sentido cronológico, aparece Fishmans en 1998 con el concierto-película de una gira llamada *Otokotachi no wakare*, que traduce directamente “la despedida de los hombres”, dirigido por Kensuke Kawamura. Se llamó así porque, tras once años de actividad musical, los miembros de la banda originales habrían cambiado poco a

poco, y ya estaba anunciada la retirada de uno más: el bajista Yuzuru Kashiwabara, pero también sería el último concierto en vivo del vocalista Shinji Sato, pues unos meses después moriría.

Ahora, Fishmans se caracterizó por ser una banda tremendamente experimental. A lo largo del concierto pasan por distintos géneros como el dream pop, la neo-sicodelia, el dub y el post-rock, entre otros ritmos que enriquecen sus composiciones. La voz de Sato ejecuta perfectamente un falsete que complementa las canciones y que sirve también como una especie de instrumento más, adornando de gritos y pequeñas expresiones la música ofrecida en el concierto.

La potencia visual agrega una fuerte carga a todo el espectáculo, el show cambia de luces constantemente, alimentando la vibra que llevan consigo: para los primeros siete minutos de celebración y presentación de la banda, un halo místico les recubre de tonadas azules y blancas. Es una de las pocas veces que los miembros de la banda se refieren directamente al público,

musicales.

En los últimos minutos se encarga de presentar uno por uno a los miembros partícipes del show, excepto, por algún motivo, a sí mismo. Mientras la música continúa y los coros góspel se intensifican poco a poco, los asistentes celebran y la película acaba; la banda se separó en 1991 y, por diferencias de varias índoles, nunca tuvieron una buena relación de nuevo, sin embargo, *Stop Making Sense* logró encasillar uno de los momentos más álgidos del éxito de Talking Heads, logra capturar un espíritu, lo replica y lo engrandece con cada decisión narrativa y estética.

Finalmente, en esta especie de trilogía de éxitos provenientes de agrupaciones desintegradas, y para continuar con cierto sentido cronológico, aparece Fishmans en 1998 con el concierto-película de una gira llamada *Otokotachi no wakare*, que traduce directamente “la despedida de los hombres”, dirigido por Kensuke Kawamura. Se llamó así porque, tras once años de actividad musical, los miembros de la banda originales habrían cambiado poco a

poco, y ya estaba anunciada la retirada de uno más: el bajista Yuzuru Kashiwabara, pero también sería el último concierto en vivo del vocalista Shinji Sato, pues unos meses después moriría.

Ahora, Fishmans se caracterizó por ser una banda tremendamente experimental. A lo largo del concierto pasan por distintos géneros como el dream pop, la neo-sicodelia, el dub y el post-rock, entre otros ritmos que enriquecen sus composiciones. La voz de Sato ejecuta perfectamente un falsete que complementa las canciones y que sirve también como una especie de instrumento más, adornando de gritos y pequeñas expresiones la música ofrecida en el concierto.

La potencia visual agrega una fuerte carga a todo el espectáculo, el show cambia de luces constantemente, alimentando la vibra que llevan consigo: para los primeros siete minutos de celebración y presentación de la banda, un halo místico les recubre de tonadas azules y blancas. Es una de las pocas veces que los miembros de la banda se refieren directamente al público,

musicalizando pequeñas frases con el fin de encender al público. La noche se toma el recinto con luces moradas que recubren de melancolía la canción *Nightcruising*, los amarillos se apoderan de las canciones más alegres y movidas, y así se va pasando por cada espectro de sensaciones que brinda Fishmans con su actuación.

La segunda y última vez que habla Sato lo hace cuarenta minutos entrados en el show, y uno se da cuenta de que era juguetón, pero tremendamente sensible, sobre todo hacia el estado de la banda. Parece que le costara tremendamente la confesión de que la gira se daba por el motivo de la partida de su compañero, pero poco después se abre aún más y, como en una especie de vaticinio fatídico de lo que ocurriría unos pocos meses después, expresa lo mucho que desearía comenzar de nuevo con la banda, y se pregunta por quiénes estarán allí diez años después.

Todo calza en el concierto de Fishmans, la imagen que juega con desenfoques y transparencias, como replicando la sensación de estar en un

sueño que ofrece el dream pop, las bajadas de frames por segundo, los planos a mano alzada que ensalzan la sensación de estar allí sumergidos en el trance que proponen y construyen a lo largo de dos horas, las cabezas que suben y bajan a contraluz de los asistentes, mientras que los artistas se dejan la piel en una especie de último baile poético complementado por violines, acordeones, guitarras y bajos funkis, sintetizadores y teclados que replican sonidos digitales e irreales, y una batería siempre presente y activa en la experimentación de nuevas percusiones, entre otras rarezas musicales.

Esta última entrega de la banda a su público finaliza con una interpretación de *Long Season*, una canción que ya de por sí es un álbum entero que dura cuarenta minutos, interpretada de la manera más precisa y pasional posible, y que acaba con el público estallando tras un largo rato de pura música y derroche artístico, y la banda yéndose por el lado izquierdo del escenario para no volver a aparecer nunca más.

Los conciertos-película dejan una

huella importantísima, tienen la capacidad de generar memoria y valerse de distintas artes para recrear una pieza viva, retenedora de un momento específico, de ciertas sensaciones y emociones, de un pensamiento, de vivencias, pulsiones y necesidades; así como Sato plasma en su música la capacidad transformadora de los sueños, la melancolía y la alegría, así como cuatro artistas van hasta lavas ardientes para despertar y deleitar fantasmas, así como un sujeto mueve consigo a su banda por todo el escenario y hace que uno se movilice con ellos, y aún más importante, la manera en que logran que perdure en el tiempo como un tesoro, a pesar de que aquello de donde vinieron ya esté destruido en pedazos.

## Filmografía

Fishmans - 男達の別れ 98.12.28@赤坂 BLITZ (Otokotachi No Wakare 98.12.28@Akasaka Blitz)

<https://www.youtube.com/watch?v=ftRK6fzX-Uo&t=5741s>

Pink Floyd | Live at Pompeii [Full Concert 1972]

<https://www.youtube.com/watch?v=CHOza45c57w>

Stop Making Sense – Talking Heads.

A photograph of a man with dark hair, wearing a red scarf and a dark jacket, sitting at a table. He is looking down at a typewriter on the table. The background is a warm, orange-brown color. The text "Noviembre rojo, diciembre azul" is overlaid on the right side of the image.

**Noviembre  
rojo,  
diciembre azul**

## Jhon Cristian A. Ortega Erazo

En contraste con la violencia bipartidista entre conservadores y liberales que azotaba a Colombia en la mitad del siglo, las costas del Atlántico se asomaban como felices e idílicas. La música tropical emergía como una celebración de la vida y la comunidad, ofreciendo un oasis de fiesta y baile en medio del conflicto. Sin embargo, si hablamos de ese aspecto central como diciente e importante, puesto que se percibe concurrentemente en el paisaje urbano colombiano, la música tropical no ha recibido una especial atención en el cine, más allá del efecto superficial y comercial que busca Dago García con sus producciones pensadas para moverse en diciembre.

Esta dualidad entre la violencia externa y la paz interna, mediada por la música, es una paradoja cultural que merece una exploración más profunda en el cine colombiano, pues la música tropical representa más que simplemente entretenimiento; es un fenómeno cultural que ha resistido al paso del tiempo, adaptándose y evolucionando mientras mantiene su esencia festiva y pacífica (Parra. J, D, 2017).

En el cine colombiano, entonces, quizá, hay un hueco en su filmografía en cuanto a la manifestación de una evidente génesis de la música tropical que alcance a dar pistas de su mezcla entre la cultura caribeña y andina, y a su particular esencia que no recogía conflictos ideológicos, sino que se “ofrecía como remansos de paz regidos por la fiesta, el baile y la música” (Wade, P., 2023). Y que, con la consecuente aceptación de los años, la música tropical, con sus raíces en la sonoridad locales, se fusionó con géneros modernos como el rock y el pop, lo cual ha resultado como relevante en la construcción de una identidad colombiana moderna que dialoga con la globalización sin

perder su esencia local.

La música tropical en Colombia ha sido mucho más que un simple acompañamiento sonoro, ha sido un acto de resistencia cultural pues, según Gustavo A. López Gil en *Estudios sobre la música popular en Colombia*, la música popular no solo es referente de identidades sino también constructora de dichas identidades. Esta resistencia cultural se manifiesta en la capacidad de la música tropical para adaptarse y sobrevivir a los cambios sociales y políticos, pues a través de las décadas ha evolucionado sin perder su carácter festivo y su capacidad de unir a las comunidades.

Al chucu-chucu entonces, le hace falta un largometraje que dé cuenta de sus entrelaces implícitos culturales, y a su existencia como contrapunto –sin siquiera proponérselo– de la violencia política gestada dentro del país. Pues no solo basta con documentales acerca de cómo se creó Discos Fuentes y el portento industrial cultural, concentrado sobre todo en la música, que crecía en Medellín de aquellos años, sino que se necesitaría

un largometraje que emplee un estilo visual que capture la vitalidad de los paisajes colombianos y los entornos urbanos. Un filme donde sea posible abordar temas culturales y sociales complejos con profundidad, autenticidad y sensibilidad, donde se entreteja con la música tropical, no solo como entretenimiento, sino como un medio para explorar la identidad cultural colombiana, así como también el tono y la atmósfera que envuelva la película. Mezclando el realismo con imágenes poéticas, en medio de secuencias musicales que busquen, por supuesto, evocar emociones, pero también acentuar momentos clave en el trasegar del protagonista a través de un uso hábil del montaje y el diseño sonoro.

Es decir, tal vez una simbiosis, de un filme que contenga o venga nacido de aires de ficciones como *La Gente de la Universal* (1991) y *Apocalipsur* (2005), donde, a través de su enfoque crudo y realista de su ambiente y sus personajes, atrapan la complejidad de los entornos marginales y urbanos de Colombia. Además, si tenemos en cuenta los valores cinematográficos que en estas dos películas se respiran,

como por ejemplo, en su respectivas direcciones de fotografía, que capturan la dureza y la belleza del mismo entorno urbano, al tiempo que buscan en la puesta en escena y el montaje un dinamismo como reflejo de la complejidad emocional de sus personajes y la inestabilidad de su entorno; se erigen, por tanto, como auténticas películas nacionales en ese sentido. Y que, teniendo en cuenta aquello, en conjunción con una representación de la vitalidad con la que se nos presenta desprevenidamente la música tropical y popular en las calles y en general con fuerza en la vida cotidiana colombiana –en la que se entrevé la cultura que por estas latitudes se tejecabría o daría la posibilidad, entonces, de contemplar un filme que invita a experimentar nuestra cultura de manera íntima y distinta.

Por otra parte, otra innegable manifestación musical que se mantiene con fuerza y que tiene su estela significativa desde hace décadas y que forma parcialmente la entidad colombiana en el ámbito rural, y su ascendencia bucólica, es la música popular, conocida también como la

música despecho o de cantina. Adolfo Albán Achinte, en su artículo La música del despecho: ¿El sentimiento de lo popular?, menciona que este tipo de música ha sido fundamental para la construcción de identidades urbanas y rurales en Colombia.

Estas formas de música, tropical y popular, aunque distintas entre ellas, han servido como un espejo de las experiencias, desilusiones, frustraciones, anhelos y esperanza de grandes sectores sociales que a menudo no tienen relevancia en otros medios masivos y que se ofrecen como una forma de escape y resistencia frente a las adversidades, funcionando como una válvula de escape emocional y, a la vez, como un generador de espacios de comunión social. Esta capacidad para reflejar y moldear las identidades colectivas subraya, por tanto, la importancia de su representación en el cine, no solo como un elemento estético, sino como un componente narrativo esencial que puede ofrecer una visión más completa y matizada de la realidad colombiana.

Si consideramos en este asunto la tesis

de Michel Chion plasmada en su libro *La música en el cine*, nos daremos cuenta rápidamente de que la música tropical y la música popular de despecho poseen gran potencial para evocar emociones de la idiosincrasia colombiana y, por tanto, construir así ambientes particulares entre festivos y melancólicos; entre lo chabacano, desenfadado, atribulado y triste.

Considerar, entonces, explorar la música tropical y cantina, insertada en las diversas ramas que pueden proporcionar los géneros como thriller, noir, western o drama, con toques de comedia negra y romance; enriquecería, tal vez, la experiencia estética que permitiría ampliar un poco el espectro de la filmografía y cultura colombiana.

Teniendo en cuenta que la música puede ser utilizada para crear ilusiones y manipular las percepciones del espectador (Xalabarder, C., 2006), la integración de estos elementos puede ser aprovechada para crear narrativas cinematográficas que nutran la filmografía nacional. Para pintar así, entonces, una escena de un relato sobre un llanero solitario que



## Apocalipsur (2005)

“dejó su cariñoso hogar y su plantío”, para buscar “desde donde temprano muere el día”, a “su ángel perdido”, recorriendo “tras de sí las montañas” con sus “ojos cansados de distancia”, y al que “su enferma voluntad ya no resiste”, pues lo atormenta el hecho de que “no le queda ninguna esperanza”, por lo que ya “no reconcilia el sueño en sus pupilas” y “muere día con día”<sup>3</sup> en una tarde de vestigios naranjas a palidecer de lo que fue un



sol brillante y amarillo, donde se quebranta la tarde, por un sonido que de repente sale así4, emocionantemente triste; y que se

---

3. Párrafo resultante de la intención de idear una premisa a partir de la articulación de la narrativa de tres distintas canciones de música Popular en una sola trama. “Lejos del Tambo”, “Ángel Perdido” y “Cuando llora un hombre”,

impone desde la posibilidades de su género musical, dejando claro en su melodía hacia dónde va esa melancolía serenada y desmedida que cae sobre las montañas y los valles.

Que de esa intención fílmica se explore, no solo dentro de la extensividad de las raíces de sus géneros cinematográficos, sino también musicales, a fin de dar cuenta de ciertas contemplaciones. En este caso sugeridas desde el son cubano, en canciones como La casa de Yagua (Celina y Reutilio, 1956):

(..) Y yo veré una vez más; la vaquita y el becerro, como bajaban al cerro a beber en la quebrada, y el perro fiero detrás, bendito hombre que junto a ello bajaba, todo esto lo contemplaba, y era un placer para mí porque anoche sufrí al ver que no estaba.

## Bibliografía

Xalabarder, C. (2006). Música de cine. Una ilusión óptica. LibrosEnRed.

Albán, A. (2009). La música del despecho: ¿el sentimentalismo de lo popular? Calle14: Revista de investigación en el campo del arte, 3(3), 74-84.

Chion, M., & Cuéllar, C. (1998). La música en el cine. Banda aparte: Revista de cine-Formas de ver, (12), 91-91.

López Gil, G. A. (2014). Estudios sobre la música popular en Colombia : Travesías por la tierra del olvido. Artes La Revista, 13(20), 254-257.

Parra, J. D. (2017). Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana. ITM.

Ochoa Escobar, J. S. (2019). Acerca de la música tropical colombiana. Agenda Cultural Alma Máter, (266), 3-6.

Wade, P. (2023). Música, raza y nación: música tropical en Colombia. Universidad de los Andes.

## Discografía

Celina y Reutilio. La Casa de Yagua.  
Antología de Celina y Reutilio,  
Punchito records, 1989.

El Caballero Gaucho. Cuando llora  
un hombre. Recuerdos de Oro, Discos  
Fuente, 1976.

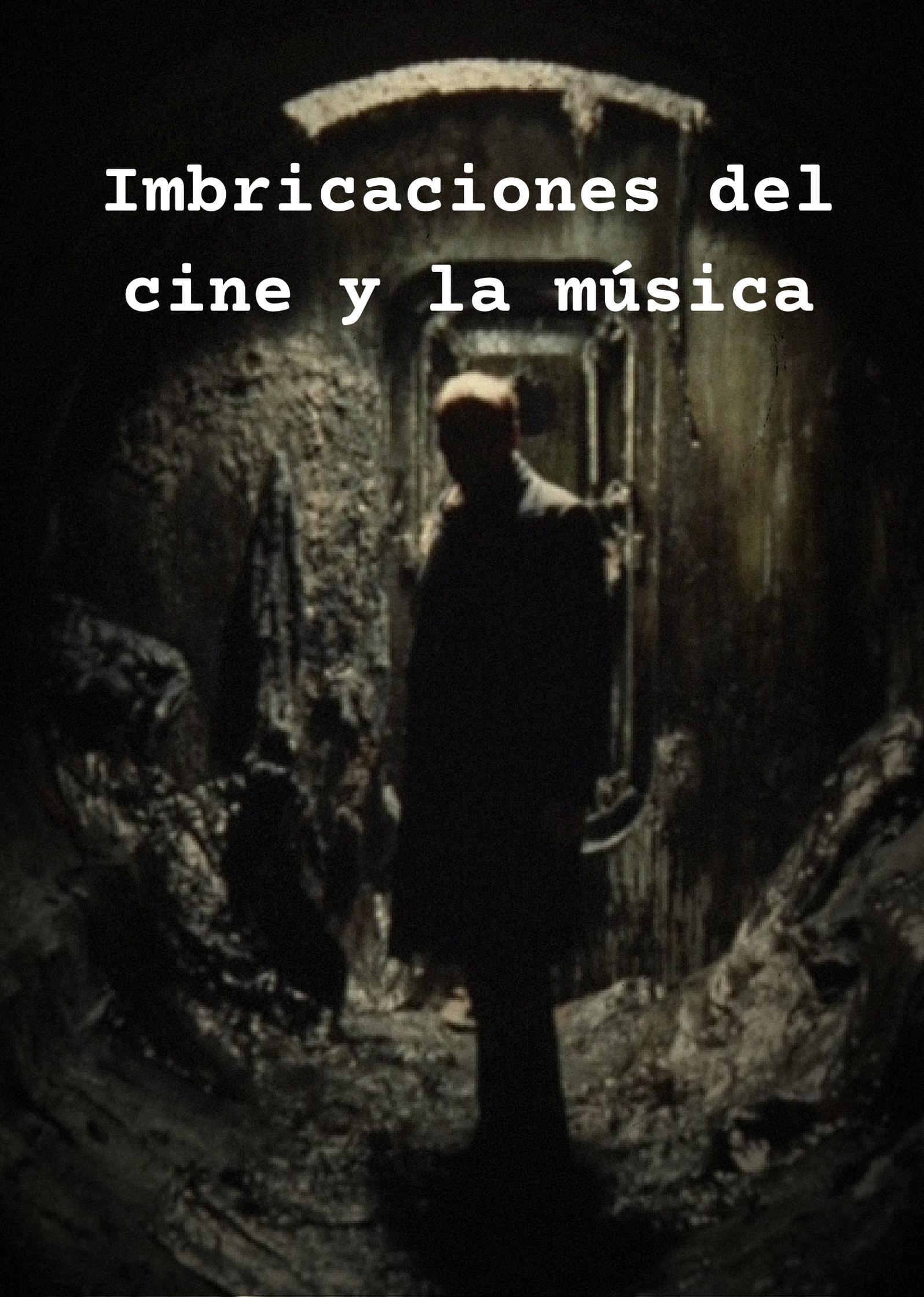
El Caballero Gaucho. Lejos del  
tambo. Antología Musical, Discos  
Fuente, 1976.

Rodolfo Aicardi. Ángel Perdido. 15  
éxitos de oro, Codiscos, 1979.

Rodolfo Aicardi. Cenizas Quedaron.  
Antología de Rodolfo Aicardi,  
Codiscos 1985.

Noe Morales. Ingratitud. Discos  
Fuentes, 1972.

# Imbricaciones del cine y la música



## Erik Alexander Orozco Gañan

El cine y la música son artes mutantes que convergen en muchas de sus expresiones estéticas y narrativas. Este ensayo ofrece un repaso general del cine sonoro y los indicios del sonido en el cine, además de relacionar mis gustos personales con mis aprendizajes en torno a la apreciación y la creación cinematográfica. Es un desarrollo de ensamblajes descriptivos y una representación verbal de esas figuras visuales y sonoras, una especie de écfrasis con recortes de mis más profundas grietas en la música y el cine. En una proliferación de imágenes y sonidos, menciono a varios autores, artistas, cineastas y músicos que me inspiran a pensar alrededor de las artes, que están lejos de ser archipiélagos distantes, sino que parten de un mismo pedazo de tierra.

Desde los primeros días del cinematógrafo, la capacidad de capturar y manipular el movimiento con la cámara permitió crear monumentos visuales. A la hora de proyectar estas efigies, se presentaba un problema: la atmósfera, el ambiente, el sonido estaban separados de la imagen, no había manera de captar el sonido de manera sincrónica. Así, los cineastas empezaban a experimentar con la cámara, con las puestas en escena, con el montaje. La música nunca ha sido un arte desprovisto de movimiento, al contrario, y en conjunción con el cine, siempre ha manipulado y moldeado el tiempo, por ende, era inevitable la llegada del cine sonoro y, después, la conjunción de música e imágenes cinematográficas.

En el cine silente ya había una metodología establecida, evocar narraciones sin ningún diálogo, la experimentación con el montaje hizo que el cine fuera evolucionando. Hasta ese momento el cine sonoro no existía como estándar de la industria. A finales de la década del veinte, comenzó a implementarse una nueva

tecnología en la filmación cinematográfica que permitía la sincronización de diálogos y sonidos con las imágenes, expandiendo las posibilidades expresivas y narrativas del cine como herramienta cultural.

Con el crecimiento exponencial de la industria cinematográfica, surgieron estructuras formales que facilitaron la creación en masa de imágenes y sonidos. Se extienden las salas de cine comercial por todos los continentes, llegan hasta las más altas montañas de la burguesía y expanden los horizontes de los discursos futuros. El cine se convierte en un motor cultural capaz de crear y destruir líneas y todo es dotado gracias a la conjunción y manipulación del tiempo en esa mixtura del sonido y la imagen. Ese dispositivo que filma imágenes se esparce por todos los continentes y todas las culturas sufren un cambio de paradigma. Desde el momento en el que empezamos a crear y reproducir estas imágenes, nos volvemos un mundo audiovisual y la única manera de ejemplificar la relación estrecha del cine y la música es incorporando el cúmulo de contenidos que han influido en mi concepción del arte

cinematográfico.

Pienso en cómo influyó el cine a la música, la convergencia de ambos mundos en cierto punto de la historia significó un quiebre en la reproducibilidad técnica del arte, pero también con las nuevas convenciones audiovisuales se han creado nuevas formas de fusionar ambas artes. Por ejemplo, el videoclip, un producto netamente creado para la industrialización y distribución comercial de un artista o banda, también es usado para la experimentación y búsqueda de un lenguaje audiovisual.

Varios directores de cine han dado el salto a los largometrajes después de trabajar en videoclips para bandas contemporáneas como Thom Yorke, Paul Thomas Anderson, Michel Gondry, Jonathan Glazer y Radiohead. O los musicales alienígenas de Daft Punk. Todos son ejemplos de la conexión directa entre cineastas y músicos, pero en esta convergencia también cambian ambas artes, la música se piensa rutas comerciales para vender y distribuir a partir de la creación audiovisual y las



## Twin Peaks: Fire Walk With Me (1992)

---

industrias emergentes ven una posibilidad en la creación de productos comerciales que ayudan a visibilizar a los artistas.

También pienso en los compositores que hicieron la atmósfera completa de una obra cinematográfica. *Twin Peaks* y Angelo Badalamenti con composiciones surrealistas, de ensoñación, ese sonido del violín y el piano ascendiendo que te llevan de inmediato a las montañas y las calles de ese pueblo fantasma. Las remezclas llenas de sintetizadores vibrantes y guitarras en zig zag, el movimiento de sus sueños y las luces de la noche están en la música y en el cine de David Lynch. Veo fotogramas de

Eraserhead y pienso en el deterioro del ambiente sonoro, la desintegración del polvo y la infinita desolación kafkiana. Recuerdo el bar azulejo y las cortinas rojas, la voz que se mezcla con las notas suaves y las grietas del movimiento que se desvanecen cuando dejan el plano.

Hegel habla del carácter espiritual de la voz y el sonido, la música es el arte subjetivo del alma, el cual hace que la voluntad tenga un eco desde la abstracción interior. Podemos ver en *La Bouche* (2017), de Camilo Restrepo, a una mujer bailando frenéticamente, mueve los brazos de tal manera que su cuerpo se sale del cuadro. La cámara se queda quieta

mirando el frenesí que despierta tras la ráfaga de viento, una orquesta de percusiones acompaña la voz de dos mujeres. En un ritual, la cámara flota por el espacio y se mete en la boca de los músicos, es el retumbar de los tambores los que cambian la iluminación, es el silencio el que detiene a la cámara y es la voz la que transita el espíritu, ese canto ritual convierte en movimiento a todo.

Divagando entre cortometrajes musicales empecé a decantarme por la danza. Me conmovió sobre todo *Dreams* (2022), de Miguel Ariza, un corto que comienza con un texto en negro: “Stevie Nicks y Lyndsey Buckingham se separan en 1976, siguen perteneciendo a la Fleetwood Mac.” Seguido de un video casero, es de un hombre moviendo los brazos y cantando las canciones de la banda, hay una sombra con el que baila, mueve la cabeza en esa pequeña habitación. José y Rosa, quienes parecen ser la pareja que baila las canciones de la banda, también se separan, lo dice un texto blanco en fondo negro. José sigue bailando, ahora solo, con un cigarrillo en la mano, se mueve como si el propio

tocadiscos fueran los parlantes de un concierto en vivo. En el solo de guitarra toma su cigarro y lo rasguea como si de cuerdas se tratase. Stevie Nicks compone “Dreams”, como respuesta a “Go your own way”, de Lyndsey Buckingham, nos dice el texto de nuevo. Ahora José y Rosa bailan *Dreams*, de Fleetwood Mac, en la misma habitación de antes. De repente, me encuentro bailando, moviendo el pie y llorando, una vez más permito que la luz y las ondas se filtren dentro.

Al leer *Esculpir en el tiempo*, de Andrei Tarkovsky, me interesa sobre todo un apartado en el que explica el sonido en *Stalker* (1979), en el que destaca su rechazo a la música y la composición de planos a partir de bandas sonoras, considerando que las escenas de las grandes industrias cinematográficas del momento son simplistas. Tarkovsky, en cambio, busca enaltecer el sentido poético de las escenas creando una atmósfera sonora sin mucha saturación, escuchar los silencios y los espacios silentes en las gotas de lluvia, el tren maquínico que atraviesa descontrolado una fábrica en

descomposición, los sonidos sutiles que enaltecen la poesía cinematográfica. Él concebía el sonido y la imagen como un todo, la manipulación del tiempo en su máxima expresión poética.

Escucho las canciones gélidas de Saikoro, los estribillos y los sintetizadores acelerados me recuerdan a un videojuego, me remiten a las cavernas de hielo de *Look Then Below* (Ben Rivers, 2017), me recuerdan a la materialidad y a la textura del agua, cierro los ojos con el álbum y cada rebote de los bajos me hace pensar en imágenes, la música evoca imágenes, la atmósfera crea los témpanos de hielo o la niebla fantasmagórica. No existe una relación aparente entre Saikoro y Ben Rivers, o entre el trap bogotano y el cine, pero de alguna manera, los sonidos pueden construir una atmósfera inexistente, los sonidos digitales, saturados y de mala calidad se entrelazan con el cine contemporáneo. El cine collage, el cine archivo, el cine machete, que utiliza remezclas, no se diferencia de la obra de un DJ, de un remix, música de resampleo, imágenes pobres y de

mala calidad montadas y cortadas entre sí, una masacre de imágenes sufre un descuartizamiento que engendra una película, música sobre cine y cine sobre música.

Si la imagen es movimiento, el cine es música y literatura a la vez. La imbricación de la poesía y la danza, la conjunción de la melodía y el ritmo con los cortes equidistantes, la herencia de las artes plásticas le permitió al cine la filigrana para cortar y pegar retazos, afecciones y reacciones como ondas sonoras o la plástica imagen - movimiento. La imbricación del cine y la música es evidente, el tiempo necesita de fragmentos de movimiento, residuos de las estelas del membrillo que sueltan las chispas de la película en llamas. La guitarra es otra imagen más, el bajo sucio es otra, todas las líneas que se difuminan son una imagen. El cine y la música no están separadas, comparten similitudes y se imbrican la una y la otra, ambas permiten manipular el tiempo y, por tanto, el tiempo también las mueve, la sociedad hiper aceleracionista, mueve un constante enjambre de sombras, vivimos en un mar infinito de pixeles

y bits, somos seres audiovisuales,  
vivimos entre el cine y la música.

## **Bibliografía**

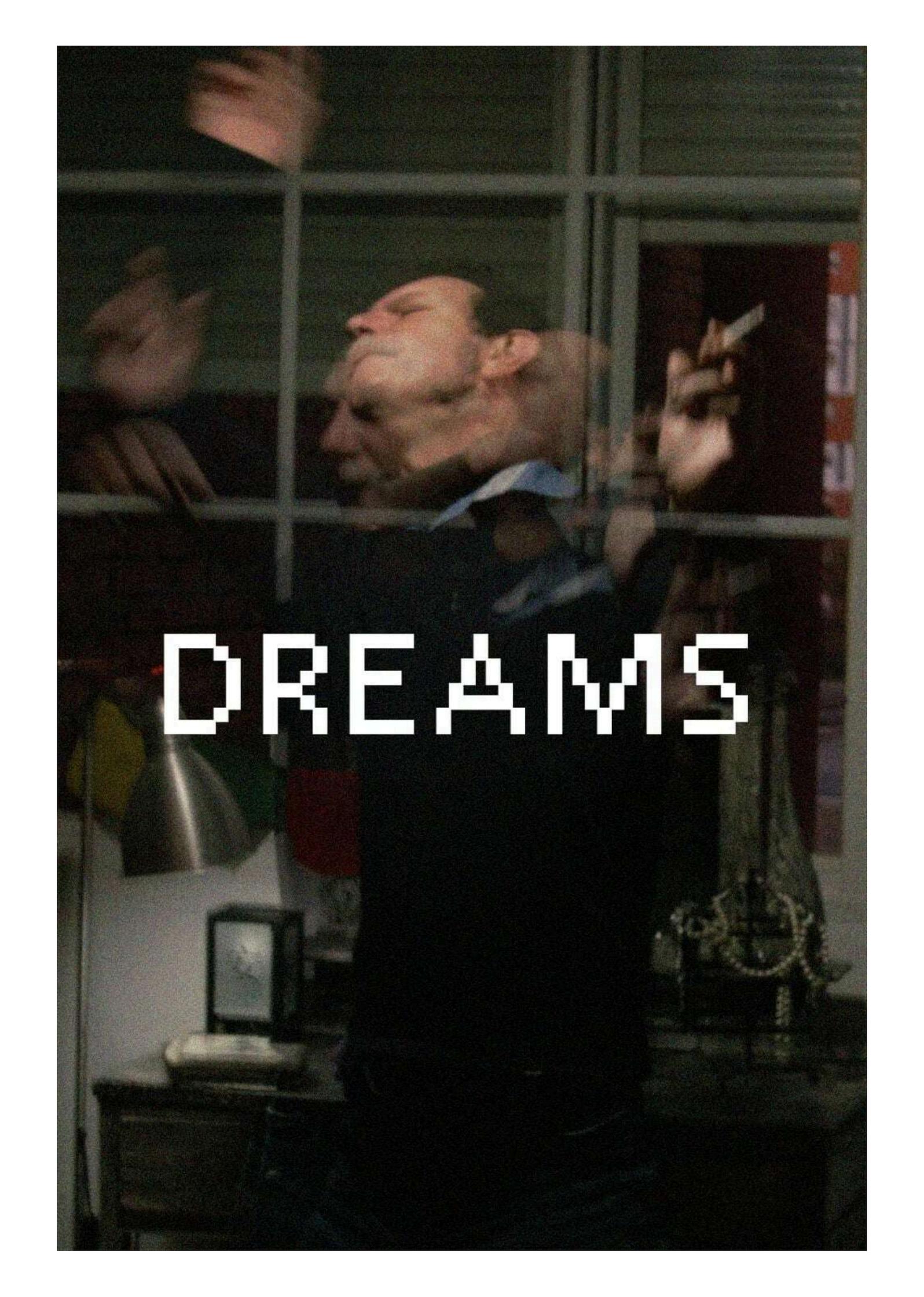
Benjamin, W. (2018). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Deleuze, G. D. (2009). Cine I Bergson y las imágenes. Cactus.

Hegel, G. W. F. (1835). Aesthetics: Lectures on Fine Art. En Aesthetics: Lectures on Fine Art.

Steyerl, H. S. (2014). Los condenados de la Pantalla. Caja Negra.

Tarkovsky, A. A. (1991). Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine.

A man in a dark suit and blue shirt is shown in profile, looking out a window at night. He is holding a lit cigarette in his right hand. The scene is dimly lit, with light coming from the window and a desk lamp. The word "DREAMS" is overlaid in a white, pixelated font across the center of the image.

# DREAMS

La música y el  
ritmo narrativo  
en **Empezar de  
Nuevo** y **Días  
Perfectos**



## Liz Evelyn Echavarría

### Hoyos

La música en su infinita universalidad nos ofrece la posibilidad de ver, sentir y pensar uno o muchos mundos posibles. Nos trae sensibilidad y emociones que muchas veces no hemos explorado ni de manera individual ni a nivel colectivo, nos lleva a un viaje a otro tiempo. Sencillamente nos toca de alguna manera. Por su parte, el cine, llamado arte de artes (por conjugarlas a todas), transmite emociones, significados y mensajes capaces de cambiar nuestra cosmovisión. Cuando la música se une con el cine de manera complementaria, surge una sinergia que da paso a historias memorables que conmueven, molestan o transmiten algo al público.

Como artes en época de reproductividad técnica<sup>5</sup>, la música y el cine, si las evocamos como industria, buscan entretener, tocar fibras humanas, generar emociones o transmitir valores que son funcionales a los intereses del sistema capitalista. Pero esos temas no son los que trataré en este texto. Menciono esos detalles, porque considero importante destacar que la relación música - cine tiene varias intenciones, y casi siempre son comerciales. Teniendo esto presente, cabe resaltar las palabras de Michel Chion en su texto *La música en el cine* sobre la función de la música: “La música en el cine funciona como elemento, como mundo, como ambiente, modelo y medio para expresar ideas emociones o significados.”

La importancia de la sinergia entre

---

5. Aludiendo al texto del filósofo Walter Benjamin llamado *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. En este texto Benjamin analiza cómo el hecho de reproducir una obra de arte de manera masiva hace que dicha obra pierda su aura de objeto único, su esencia.

música y cine, pese a ser relativamente nueva, ha sido muy estudiada. Así que aquí solo la mencionaré de paso, para centrarme en el análisis de la música en las películas que están en el título de este ensayo; las elijo porque tienen este arte como su centro y principio. Son largometrajes donde uno de sus temas principales es la universalidad de la música.

Por música en el cine vamos a entender fundamentalmente la banda sonora de una película. Esa música que a partir de diferentes canciones acompaña la historia, sea reforzando el mensaje visual que vemos en las escenas (música empática), o sea la música que, por el contrario, baja las emociones del público, porque esta no se corresponde propiamente con el mensaje que vemos en la pantalla (música anempática<sup>6</sup>). Lo limito a banda sonora, ya que el sonido en el cine se entiende de una manera más amplia. Hace referencia a la parte sonora de una película, que “se compone de voz humana, música,

ruidos y efectos especiales” (Porta, 2007). Es importante resaltar que, según Chion, el sonido es bisensorial, es decir que funciona en dos sentidos a la vez, por lo tanto, posee un impacto más acusado. Aplicándolo a la música en general, esta logra transmitir emociones que, al combinarse con imágenes, despierta en el público la credibilidad y emotividad necesarias para sentir que el relato es real.

En este texto pretendo compartir sensaciones y pensamientos que he venido construyendo a partir de la experiencia de ver y oír el cine, específicamente las películas *Empezar de nuevo* (Begin Again, 2013), dirigida por el irlandés John Carney, y *Días perfectos* (Perfect Days, 2023), dirigida por Win Wenders. No se trata de un análisis riguroso o elaborado sobre la música en el cine, es más bien una interpretación personal sobre el poder del arte para acompañar y transformar caminos de vida a quien se lo permite.

## La música en el cine

---

6. Empática y anempática son términos establecidos por Michael Chion.

La construcción de sentido en el filme se produce por la asociación de imágenes y sonidos que refuerzan el significado de las imágenes y del relato. La sincronía de ambos da un significado (una emoción) al público, explica la profesora de música en arte Rosa Chalkho. Respecto a esto, la música ha ido adquiriendo diferentes significados en su acompañamiento al cine: puede determinar qué género cinematográfico vemos, qué emoción tenemos (de acuerdo a lo que vemos y escuchamos), además, nos permite generar una identidad cultural. Una canción, por ejemplo, puede remitirnos a un escenario geográfico o un espacio temporal específico. Todo ello teniendo en cuenta el leimotiv o motivo musical, asociado a una manera recurrente a un personaje o situación narrativa. (Chalkho, 2018)

Michel Chion afirma que “el sonido, en particular el de la música, a veces parece un elemento motor de lo que ocurre en la pantalla y a veces de lo que ocurre en nuestro interior”. Es así como vemos películas que nos transmiten más sensaciones que otras, y no siempre sabemos por qué. Unas veces se trata de la trama del

largometraje que, al sincronizarse con una canción o una melodía, nos conecta con emociones determinadas, otras veces, una escena y una canción nos evoca o nos recuerda experiencias personales. Consideremos, por ejemplo, las películas *Empezar de nuevo* y *Días perfectos*, cuyo tema central es la música como lenguaje universal, para explicar –desde mi experiencia personal– la importancia que tiene la música para construir el tiempo de una película.

*Empezar de nuevo* es una obra que resulta ser una propuesta muy interesante a la hora de plantear la banda sonora y la música como herramienta que marca el ritmo narrativo de la película, porque va dando una caracterización a los personajes y, al mismo tiempo, va ubicando al público en un lugar determinado y en una historia. Una historia de amor, de ciudad y una historia en el tiempo. Cuando se presentan escenas de la ciudad de Nueva York, vemos edificios imponentes, grandes estructuras, un bar en un subterráneo donde va a terminar cantando Gretta (interpretada por la talentosa Keira

Knightley). Ella es una mujer tímida, talentosa y segura de sí misma a la hora de tomar decisiones significativas, que van cambiando el ritmo de su vida. Cuando ella está cantando, escuchamos una letra que habla de la soledad, al mismo tiempo, escuchamos una guitarra desafinada y una canción que suena melancólica, lo que nos da pistas de cómo es ese personaje.

De otro lado, Dan (interpretado por Mark Ruffalo) que tiene un oído afinado, propio de un productor musical, imagina los instrumentos que acompañan la voz de Gretta cuando la escucha. Él es espontáneo, desordenado y con la vida caótica en ese momento, pero con un talento y una tenacidad que lo llevan a descubrir talentos musicales. En el transcurso de la historia aparecen otros personajes cuya vida gira en torno a la música, y a su vez es la música la que nos da la pista para identificar dichos personajes.

Decir que esta cinta es sobre relaciones románticas es un poco limitado, porque, por un lado, el trabajo de su director, John Carney



Empezar de nuevo (2013)

ha estado orientado a películas donde la música es el tema central. De hecho, su película Una vez (Once, 2007) –que le valió reconocimiento mundial– tiene muchas similitudes con la película a la que me estoy refiriendo; por otro lado, la trama de la película está más orientada a mostrarnos un recorrido de canciones icónicas que a desarrollar la posible relación sentimental entre Gretta y Dan. Así, Carney nos hace una invitación a ver más que una historia de amor, (aunque tenga elementos de



ese estilo). Nos invita a seguir un compás de la historia, tanto de los personajes como de la vida misma, con sus altos y bajos.

Las canciones que de manera diegética nos muestran en el desarrollo de la trama, ayudan a entender no sólo las emociones de los personajes, sino también su proceso de transformación. *Lost Stars*, inicialmente, nos ayuda a revivir con Gretta la nostalgia que ella siente por los momentos que ha vivido con Dave

(interpretado por el vocalista de la banda Maroon 5, Adam Levine); después, esa misma canción adquiere un significado de ruptura afectiva y determinación al elegir el camino de la fama sobre una relación amorosa. En el caso de la playlist que Dan y Gretta escuchan en la calle, nos enamora de una Nueva York que se siente fresca y parece segura para recorrerla a altas horas de la noche. Esa playlist (diegética y extradiegética al mismo tiempo) nos hace contemplar la vida urbana nocturna, nos lleva a querer conocer los artistas que escuchamos, desde Louis Armstrong, hasta Stevie Wonder, entre otras cosas.

*Begin Again* puede estar representada por una frase que dice Dan a Gretta mientras miran la ciudad: “Esto es lo que amo de la música, de repente las escenas más banales se llenan de significado.” En esta película hay ruido, emociones, sonidos.

*Días perfectos*, por su parte, es una película muy especial, porque rompe con el estilo clásico del cine *mainstream*, caracterizado, entre otros elementos, por una manera específica de hacer y presentar la música que, en

palabras de Chalko: “se ubica como un elemento fundamental para la creación del clima (ambiente) de una escena o de una película”. Lo que generalmente sucede es que, cuando la banda sonora se concibe solo para acompañar la imagen, corre el riesgo de ser redundante, porque se vuelve accesorio y, por tanto, prescindible. En esta película la música juega un papel determinante, porque acompaña no solo la historia, sino también al personaje.

En este largometraje nuestro protagonista no tiene que hablar, para eso está la música. Es por esto que después de una situación familiar difícil que enfrenta, cae la noche y a la mañana siguiente no sabemos cómo va a reaccionar, qué emociones va a sentir o qué veremos sobre él. Pero como cada día, se levanta, mira al cielo y se sube a su furgoneta para ir a trabajar. Su rostro apacible e inmutable no nos está diciendo qué siente. Él se sube, enciende la radio y suena *Feeling Good*, de Nina Simone, entonces él sonríe y su sonrisa es cada vez más amplia, hasta que se convierte en carcajada. No fue su rostro o su voz lo que nos mostró su

sensación de bienestar, fue Nina a través de su icónica canción. Como ese, son muchos los ejemplos que muestran las sensaciones que tiene nuestro protagonista y que solo conoceremos a través de la música, en ese juego permanente de lo empático y lo anempático que menciona Chion.

La banda sonora de *Días perfectos* construye el tiempo de la película, que a su vez es el tiempo interior y nostálgico del personaje. Eso lo hace tremendamente valioso. *Días perfectos* nos regala la posibilidad de admirar el arte de grandes artistas como Nina Simone, Lou Reed, The Rolling Stones, Van Morrison, Patti Smith, entre otros. Sobre todo, nos muestra la música como motor de emociones y como elemento diferenciador de la narración.

## Bibliografía

Chalkho, Rosa. La música cinematográfica y la construcción de sentido en el film. En: Cuadernos del Centro de estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos N° 66, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Marzo de 2018.

Chion, Michel. La música en el cine. Editorial Paidós. 1997.

Porta Valencia, A. Cine, música y aprendizaje significativo. Revista Comunicar N° 11, 1998. Pág. 107.

## Filmografía

Empezar de nuevo (Begin Again, 2013). John Carney.

Una vez (Once, 2007). John Carney.

Días perfectos (Perfect Days, 2023). Win Wenders.

Días Perfectos  
(2023)



A young man with a beard and sunglasses is playing an acoustic guitar. He is wearing a red and white striped t-shirt. The background is a blurred outdoor setting with trees and a building.

La música en la  
*Teenage*  
*Apocalypse Trilogy*  
de Gregg Araki

## Javier Castaño

Gregg Araki (1959), director que ha sido referenciado a menudo por su influencia y notoriedad dentro del movimiento llamado en la década del noventa Nuevo cine queer o Nueva ola queer (New Queer Cinema o Queer New Wave), representa a lo largo de estas tres películas (y en casi toda su filmografía) personajes en los que existe la generalidad y punto común de pertenecer a una disidencia social o ser outsiders. Esta condición de los personajes se expresa no solo desde la diversidad sexual, el poliamor, la depresión, las adicciones, el terror a las enfermedades de transmisión sexual y la marginalidad de una vida llena de aburrimiento en entornos suburbanos; sino que

también se refuerza esa disidencia ese “outsiderismo” en el uso de música y géneros musicales que se salen de la sombrilla mainstream (o al menos no hacían parte del mainstream en el momento en que las películas fueron estrenadas).

Si bien las películas de la Teenage Apocalypse Trilogy (trilogía del apocalipsis adolescente), compuesta por *Totally Fucked Up* (1993), *The Doom Generation* (1995) y *Nowhere* (1997), no son fundacionales de lo que se conoció como el Nuevo cine queer, sí fueron las películas que siguieron a *The Living End*, del mismo director, y comparten puntos en común con el Nuevo cine queer, que es un término que acuñó B. Ruby Rich para hablar de un grupo de películas que salieron a principios de la década del noventa y que se caracterizaron por redefinir la forma de representar los personajes queer y sus contextos. En estas películas los personajes no se disculpan por ser queer y no son representados de forma necesariamente positiva. De hecho, en el caso de estas películas de Gregg Araki, los personajes son nihilistas, egoístas, apáticos o incluso

antihéroes. Los personajes en el Nuevo cine queer tienen constantemente una actitud desafiante con respecto a la muerte, lo que tal vez sea consecuencia de la pandemia de VIH/SIDA. “El carácter desafiante no solamente caracteriza estas películas, sino que las define como queer. De hecho, lo “queer” y su herencia crítica y cultural son el contexto crucial para comprender el surgimiento y la evolución del Nuevo cine queer.” (Aaron, 2004, p.05)

Puesto que la sombra de la muerte, debido a la epidemia de VIH/SIDA, pesa tanto sobre los personajes queer, estos manifiestan una joie de vivre, ya que, si pueden morir en cualquier momento, eligen vivir a toda velocidad. Además de que constantemente se ponen en riesgo al mantener relaciones sexuales inseguras, están lidiando con el aburrimiento, la falta de rumbo de la vida suburbana y en general una atmosfera de “sinsentido, aburrimiento, futilidad, nada, rueda de hámster [realidad], ni puta idea de hacia dónde voy, vacío, sin significado, sin futuro, sin pasado, solo un presente que está bien jodido,

qué diferencia hace, alienación, estancamiento, desprendimiento, traición, nada importa.” (Chang, 1994, p.49). Sobre esta relación decadente de sus personajes con el mundo que los rodea Araki dice:

Creo que tener 18 años en 1993 es aterrador. Paso tiempo con mucha gente joven y... en parte es la alienación y angustia adolescente normales, pero la otra parte es muy real. Vivimos en una sociedad en la que el sistema político colapsó y la economía va mal. El SIDA... la gente joven se enfrenta a tanta mierda y no ve la luz al final del túnel. (Araki, citado en Lippe and Wood, 1994, p.19)

Los personajes de *Totally Fucked Up*, *The Doom Generation* y *Nowhere* no solo son outsiders por ser queer, sino que ese ser outsiders y su imposibilidad de encontrar un rumbo o encajar se refuerza por el nicho o la tribu urbana a la que pertenecen y la música que escuchan. Además de estar deambulando por suburbios liándose, emborrachándose o drogándose, están también yendo a conciertos, escuchando o hablando

sobre música underground o no mainstream, y esa actitud desafiante frente a la vida se refleja también en esa música que escuchan; en palabras de Jamie Sexton, “Gregg Araki escoge la música para sus películas con la intención de complementar el tono nihilista de estas” (Sexton, 2017, pp.115-116).

En esta trilogía la música que suena es casi en su totalidad *underground*, alternativa o independiente. y el sonido de las selecciones musicales pertenece principalmente a dos tendencias. Por una parte, se trata de música industrial de grupos como Nine Inch Nails, Ministry, Psychic TV, 16volt, My Life With Thrill Kill Kult y Babyland; y, por otra parte, de grupos de música más cercana al *indie pop* y al *shoegaze* como Slowdive, Ride, The Verve, Lush, The Jesus And Mary Chain, Curve y Pale Saints. Sin embargo, el uso de la música en Gregg Araki no se limita a estas dos grandes aristasónicas, sobre todo en *Nowhere*, que es la película más *mainstream* de la trilogía, en la que suenan canciones de grupos de rock y música electrónica mucho más populares como Radiohead,

Hole, 311, Massive Attack, The Chemical Brothers o Marilyn Manson. Si bien esta tercera tendencia de sonido no se va a desarrollar en este ensayo, vale la pena mencionar el tipo de música que la compone para tener clara una idea de las diferencias con el industrial y el shoegaze, al menos desde la popularidad de los músicos. Sobre el uso de música underground o independiente en sus películas, y sobre el cuidado y atención a la hora de hacer las selecciones Gregg Araki dice: “Me acerco a los soundtracks de mis películas casi como un coleccionista [...] No suelo coleccionar soundtracks a menos que haya algo en ellos que en serio, en serio, quiera. Siempre intento encontrar cosas que sean o muy poco conocidas o que un coleccionista querría.” (Araki, citado en Gdula, 1999, p.72)

Como se mencionó anteriormente, Gregg Araki usa la música para reforzar una actitud desafiante y nihilista. Esto es más que claro en los momentos de sus películas cuando suenan canciones de música industrial y donde se infiere de los personajes

que son completos parias en contra del mundo o donde la condición de outsider es manifiesta. La escena introductoria de *The Doom Generation* es un gran ejemplo de cómo se usa la música industrial en la *Teenage apocalypse trilogy*: los personajes están en una discoteca, la iluminación en este espacio es de un rojo intenso casi monocromático, Jordan White (James Duval) baila al ritmo de la música dando vueltas, moviéndose de forma violenta y

chocando contra otras personas. Suena *Heresy*, de *Nine Inch Nails*, la letra de la canción que grita Trent Reznor dice: “god is dead and no one cares, if there is a hell I’ll see you there [Dios está muerto y a nadie le importa, / si hay un infierno allá te veré]”; un paneo que va recorriendo un cartel luminoso con la frase “welcome to hell [bienvenido al infierno]” termina descubriendo el rostro de Amy Blue (Rose McGowan) que aparece por primera vez en



**The Doom Generation**  
**(1995)**

pantalla y lo primero que dice es “fuck”. Durante esos primeros quince segundos de película, hasta que aparece el rostro de Amy, sonaron los bajos pesados y las guitarras metálicas y distorsionadas de Nine Inch Nails. Desde ese punto inicial de la película ya se evidencian la marginalidad, el outsiderismo y el coqueteo con el peligro. Desde la expresión corporal, la expresión oral y la relación con el entorno de estos primeros segundos, se intuye que los personajes no son adolescentes comunes y corrientes. El uso de sonidos industriales va en consonancia con el sentimiento distópico y fatal de los personajes a lo largo de la trilogía y son la banda sonora de varios de sus momentos y situaciones más desesperados, enojados y violentos.

Si bien los espacios de las películas de la trilogía en los que Gregg Araki utiliza música de sonidos shoegaze y dream pop, son mucho más calmados e incluso por momentos más felices, estos sonidos están tradicionalmente relacionados con atmósferas etéreas y surrealistas que hacen énfasis en las texturas delicadas y las atmósferas, y son usados por el director para evocar

momentos de introversión y catarsis, así como para momentos de intimidad emocional y sexual de los personajes. Un ejemplo es la escena introductoria de *Nowhere*, donde nos presenta a su personaje central, Dark (James Duval), tomando una ducha de agua caliente, acariciándose y masturbándose en un baño invadido por nubes de vapor espeso, mientras tiene diferentes fantasías sexuales con diferentes hombres y mujeres de sus círculos sociales y académicos. De fondo suenan las melodías y texturas de ensueño de la banda *Slowdive*, con su canción *Avalyn* de 1991:

Silence grows I think of you

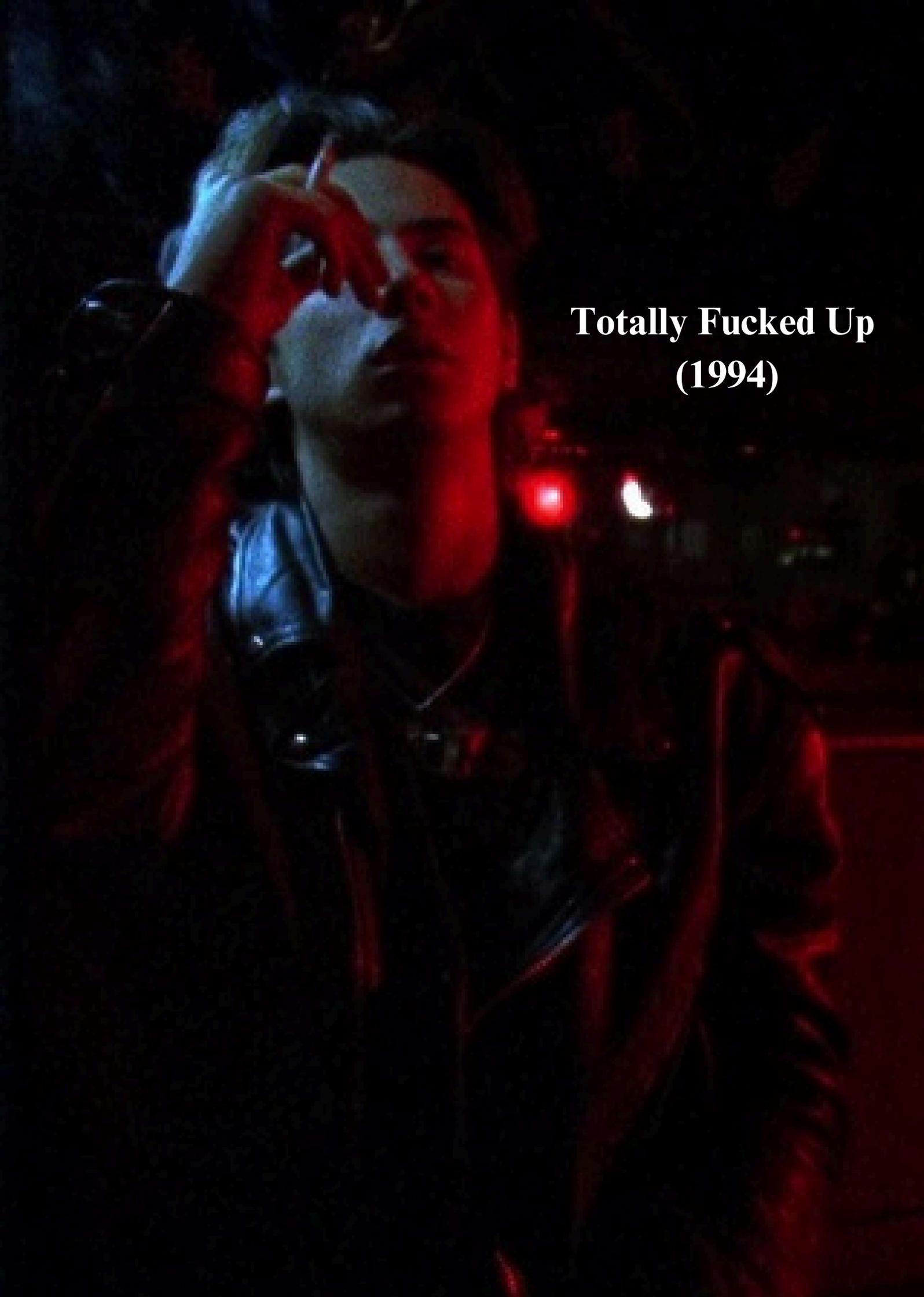
My feelings Flow My feelings flow  
around

I'm dreaming now All the things I  
know

Of all the things I know I am here  
I am here 7

---

7. El silencio crece, mis sentimientos fluyen. Ahora estoy soñando sobre todas las cosas que conozco. Estoy aquí. Pienso en ti, mis sentimientos fluyen alrededor. Todas las cosas que sé, estoy aquí. [mi traducción]



**Totally Fucked Up  
(1994)**

Si bien el shoegaze como sonido no pareciera ser desafiante del orden o expresar una inconformidad clara con el status quo, a diferencia de la música industrial, su estética surreal y de ensueño sí pareciera presentar una forma alternativa de desafiar al mundo y a la muerte, debido a la lectura que se puede hacer de esta estética musical como escapista o apática y que va en consonancia con esa idea marginal, decadente y perdida de lo queer que presenta Gregg Araki en su Teenage apocalypse trilogy.

## Bibliografía

Aaron, M. (2004). *New Queer Cinema: An Introduction*, *New Queer Cinema A critical reader*, Edimburg University Press 2004.

Chang, C. (1994). *Absorbing Alternative*. *Film Comment* Sept.-Oct. 1994. 47-53.

Gdula, S. (1999, Nov). *A Different Tune: Gregg Araki in all his Splendor*. *CMJ New Music Monthly*, p.72.

Lippe, R. & Wood, R. (1994, Aug). *Totally F\*\*\*ed Up, but Things are slowly getting better: an interview with Gregg Araki*. *Cineaction*, n.35, p. 19.

Sexton, J. (2017). *Independent Intersections: Indie Music Cultures and American Indie Cinema. A Companion to American Indie Film*. John Wiley & Sons, Inc.



# El ritmo de la identidad



## Pablo Restrepo Giraldo

Desde un puesto privilegiado la música dicta las reglas del canon sobre lo que todas las demás artes deben ser y estas obedecen. Todo arte es un intento de imitarla: a su efecto instintivamente digerible, a su capacidad de popularizar o sublimar con exactamente la misma facilidad lo excepcional o mundano; a la belleza que para ser asimilada no requiere de bagaje cultural ni razón ni contexto ni nada. Una simple confirmación de que esta, la belleza como dijo Lord Henry, y belleza por música aquí tomada, por poder darse el lujo de prescindir de todo y de cualquiera para disfrutarse, es de todas las inteligencias la más alta.

Tal vez tenga que ver con nuestra naturaleza, pura simetría funcional: la gran caja de carne y piel que somos resuena, en variedad de timbres y tonos, y en el centro del pecho un pulsar maneja el ritmo vital. Y no solamente nosotros: todo cuánto vive, por imperceptible que resulte, se desplaza: y toda acción suena. Es entonces la música un equivalente a la vida y su vibración, al ondular en el espacio. Y el cine, como todo arte, y más que nada todo arte cuya base es movimiento, tiende como la vida a querer ser canción.

Las imágenes que se proyectan o emergen de la pantalla se les dota de sentido en un rompecabezas en que distintos movimientos conforman un todo. O, más que rompecabezas, collage, ya que no tienen forma fija predefinida una vez se comienza a ensamblar, tan solo un esbozo y una intención. Y salvo en algunas pocas películas, donde el plano secuencia se mantiene durante todo el metraje (y en cuyo interior se dan también cambios de direcciones y aceleración), es el orden en que se organizan lo que hace que su composición final se pueda admirar. Esta yuxtaposición,

como muchos lo pueden saber, no cumple meramente una función de continuidad, sino como ya casi un siglo atrás nos lo enseñaron los rusos, más que nada Kuleshov y Eisenstein, contiene todo el valor significativo y simbólico del filme y en ellos su profunda vocación de musicalidad. “El cine es movimiento y como todo movimiento tiene implícito un ritmo, cierta cadencia. La imagen también se constituye como una composición musical en la que hay diferentes notas, tonalidades y melodías”<sup>8</sup>.

La existencia de una obra musical, durante la gran mayoría de su historia, se sustentó bajo la combinación de tres elementos principales: melodía, armonía y ritmo. Cada uno de estos, si lo pensamos desde las artes en general, guardan una similitud con algún componente dentro de ellas. Específicamente desde el cine, podemos encontrar puntos de ancla sólidos que nos permiten sustentar su pretensión ambiciosa por semejarse a su hermana mayor.

La armonía hace referencia a los sonidos simultáneos, diferentes tonos usados en un mismo momento. Es tan armónico el acorde de la guitarra como el ensamble de esta con una voz una octava más arriba y también es armónica la suma de estas dos a un piano y la de todos ellos a una orquesta. Para lograr un sonido armónico se necesitan sonidos consonantes y disonantes, es decir, tonos que tensionen y otros que liberen esa tensión, o más que liberarla, sí usar la tensión como una energía única que produzca belleza. Pero el sonido armónico es estático, único. Si lo visualizáramos en una partitura, serían diferentes tonos sobre una misma línea vertical: muchas bolitas una sobre otra en las diferentes líneas del pentagrama. Ahora, para movernos hacia adelante y que el sonido tome sentido y cadencia, necesitamos de la melodía, que se refiere a la secuencialidad. Tonos y ritmos son melódicos en cuanto avanzan de izquierda a derecha de la partitura, dándole a la composición su rasgo más fácilmente reconocible por nuestros oídos. Cuando tarareamos una canción, es su melodía la que sale en nuestro ta ta

---

8. Del Portillo, Aurelio (2015). Ritmo Audiovisual. Academia.Edu.

ta. Cuando silbamos, es la melodía lo que acompaña nuestro intento por ser pájaros. Si la armonía es vertical en la partitura, la melodía es horizontal, avanza. Puede haber melodía (sonidos secuenciales) sin armonía (sonidos simultáneos), pero no al revés.

El plano, en el cine, es armónico. En él simultáneamente entran diferentes elementos que podemos catalogar de tonos para su composición. Un tono es la iluminación y otro más la escenografía y otro la colorización y otro más el emplazamiento del actor y otro el encuadre y otro el movimiento dentro de él. Al igual que las tensiones entre consonancias y disonancias del sonido armónico, un plano necesita contrastes, generar cierta tensión que dirija la mirada, no subrayando sino privilegiando los aspectos que más valor requieren de cada toma, incluso si esta tensión la crea la simetría, tan ajena a toda naturaleza y tan usada por aquel director y estéticas de moda. En el plano se da el equivalente dentro de la música a los varios instrumentos que componen una orquesta.

La secuencialidad de este plano con

otros, que viene a ser el montaje cinematográfico, es la melodía. Aquello que hace avanzar el metraje y lo que normalmente es más retenible por el público general: si la mayoría silba la melodía de la canción, la mayoría también cuenta la historia de la película. Pero más allá de esto, es esa secuencialidad la que hace el cine. Así como la armonía carece de sentido sin melodía, un plano estático es fotografía y no cine sin la secuencialidad. Pero esta no es una mera sucesión de planos relacionados espacial, temporal o narrativamente. Hay algo más, cierta magia de hipnotista en la forma en que esas imágenes nos atrapan o repelen. Es aquí donde entra el elemento central de la pretensión mimética del cine con la otra, el ritmo, pues bien, lo dijo Stanislavski en su aclamado método, “es la coherencia. El eco de aquella vibración inicial por la que todavía temblamos”.

El ritmo marca la permanencia, se mide en intensidad, duración y reiteración. Nuestro vínculo con él es primitivo por hablarle directamente al corazón. Todo instrumento rítmico, por lo general percusiones y sonidos

bajos, pueden pasar desapercibidos a simple oído, pero no por el tacto. Es posiblemente el elemento de composición musical más sinestésico: el ritmo, aunque no se escuche, se siente. Es este el que permite el ensamble de instrumentos en un concierto, todos siguen su tiempo y dentro de él ejecutan armonías y melodías.

El ritmo narrativo no es algo exclusivo del cine, es un terreno fecundamente explorado por la literatura desde el mismo comienzo de su ejercicio de herencia. “Me pongo a discurrir del ritmo del lenguaje, y así como no puedo discurrir de ritmo o de otra cosa sin algún lenguaje, así no puedo hablar ni decir nada sin algún ritmo”, escribió el filólogo Agustín García Calvo.

Cada plano en el montaje de una película correspondería entonces a una figura musical, la sucesión de estos en el tiempo marca un ritmo que, al igual que en la música, así no se perciba su intención, se siente. La vertiginosidad del cambio de planos en las producciones extra estimulantes de Hollywood, en su mayoría de

acción, agotan por exceso de información visual y enganchan por su frenetismo a quienes no tienen ningún conocimiento técnico del cine para describir lo que está pasando. Nuestros ojos y cerebros corren a la interpretación de los planos que se suceden en segundos o fracciones de estos y el corazón, nuestro corazón, se acompasa a esa velocidad para regalarle a la pantalla la emoción que está pidiendo. Igual mecanismo utiliza el plano que se sostiene por demasiado tiempo en pantalla, hasta el cansancio, con poco o nulo movimiento. El ojo se agota en la espera y esa necesidad del espectador que reclama un cierre, una resolución, un cambio de velocidad o una interrupción, es una respuesta al ritmo visual y su tensión.

El secreto radica en mantener al ojo activo sin violentarlo o haciéndolo si esa transgresión es la deseada. La maestría, como en toda buena composición musical, es encontrar el balance y equilibrio con respecto a la intención y a veces esta es el desborde de los sentidos. Los cambios de ritmo definen en muchos aspectos el tipo de cine que se hace, algunas veces incluso

con miras comerciales que con el arte de la película tienen que ver poco o nada. El nulo espacio para la reflexión y la pausa, propios del mundo hiperacelerado en el que vivimos, no permiten la contemplación y lentitud necesarias para cierto tipo de cine. Hay ritmos que son definitorios en el sello de uno u otro autor y, si esto es así, entonces la discusión es mucho más profunda que la de un simple símil con las figuras musicales y su importancia en la elaboración de sentido es un elemento tan íntimo como la propia identidad.

Los ritmos, más que las armonías y melodías, marcan las diferencias más notables y ricas entre las músicas de diferentes regiones. Por las formas de entender el tiempo, y el tempo musical de uno u otro estilo, se dan las cadencias propias de las músicas del mundo. La historia de la música, tan euro centrista en su abordaje conservador, reduce la visión de la variedad y multiplicidad de formas que han acompañado las diferentes identidades.

En Europa el desarrollo de la música ha sido intelectual, marcado por la arquitectura. Cuando uno dice música de cámara en el fondo dice “música de la pieza”, porque la cámara es la pieza, como se denomina a un espacio cerrado, y por lo tanto música que se puede escuchar en una pieza cerrada.

En Latinoamérica, en cambio, la música se ejecutaba, y se ejecuta, al aire libre, y es seguida por un interminable cortejo; eso es espectacular, y ocurre en todos los países con un ingrediente africano importante. Es el caso de los carnavales en Uruguay, Brasil, la Fiesta de la Tirana y en todas las fiestas donde aparece claramente el antecedente de África<sup>9</sup>.

En la música europea prima el tempo de 4/4, muy proveniente de la música de cámara y de las marchas. En general la música con antecedente anglosajón está permeada por esta forma de concebir el tiempo y el ritmo, una marcación bastante

---

9. Salinas, Horacio (2015). Ritmos y tiempos de América: entrevista a Horacio Salinas (p.3). Barcelona: Cecal.

regular y cuadrada en la que el orden es claramente audible. Sin embargo, alrededor de toda Latinoamérica, los géneros populares propios de la región tienen una marcación rítmica más irregular. Para esta, la forma de tiempo que se repite en el génesis de géneros como la samba, el joropo, la cumbia o la salsa, es de 6/8. Una forma más quebrada del tiempo que obedece a una realidad fragmentada, menos homogénea: más rica, compleja y diversa. La sobreposición de culturas y pueblos ayudaron a que la música popular se permeara de diferentes expresiones provenientes de tres continentes distintos: América, África y Asia. De ese palimpsesto rítmico surgió gran parte de la identidad sonora de la región. Los temas sobre los que habla la música popular son muy parecidos en todo el mundo: la supervivencia, la injusticia, la importancia de lo cotidiano, las relaciones en la lucha de las dos anteriores y la lágrima. Los temas, melodías y armonías, se repiten y se hermanan al rededor del mundo, los ritmos son propios.

Uno de los quiebres importantes del boom latinoamericano con la

narrativa estadounidense y europea tuvo lugar en la forma, el ritmo. Contra las frases cortas y escuetas en las que la adjetivación y figuras retóricas sobran y esta, la retórica, se sustentaba sobre todo en la ilación de los hechos crudos (Faulkner o Hemingway), llegó un grupo fértil de rítmicos latinos para dar cátedra sobre cómo las frases derivadas casi sin final, separadas por comas, en las que se encadenaban muchas ideas como notas musicales dentro de un compás, la metaforización y la adjetivación sin miedo a la subjetividad o imprecisión, dotaron a la literatura de una naturaleza más desbordada en matices y rica como la nuestra. El rock de Charly, inspirado en parte del conservador 4/4, se convirtió en algo propio, potente, único y cercano cuando desarticuló su cuadratura para incluir los tempos fragmentados del tango y las tensas ambigüedades tonales de la música indígena.

En Latinoamérica “sin duda hay un ritmo, un palpito. Una necesidad de evocar una aldea imaginaria en la que vivimos que nos impulsa a juntarnos para bailar, para hacer del baile un

ritual”<sup>10</sup>. Durante mucho tiempo se ha acudido a la identidad del cine en Latinoamérica a través de las temáticas, la pertinencia histórica y social de las tramas, y esta particularidad, claro que nos da un sentido de pertenencia y proximidad con lo que se ve en pantalla, claro que habla de las reflexiones, obsesiones y dolores de cada región, pero también, claro que debe haber algo más. Unos ciertos usos específicos de la forma. Si nuestra vida, la real y la sonora, es fragmentada, rica y diversa, nuestro ritmo narrativo no puede ser la marcha cuadrada de la habitación. La vertiginosidad de la sucesión de las imágenes en pantalla se debe ver tan rítmica como un bullerengue o tan sensual como una samba.

La pretensión por ser canción del cine latinoamericano debe despojarse de timidez y asumirse como vocación, encontrar en esa envidia un arma potente de identidad para finalmente convertirse en lo que toda expresión

humana anhela ser. Pues si todo arte imita a la música, toda manifestación, música incluida, quiere convertirse en poema, que como ya nos lo dejó claro nuestro poeta con seudónimo de placa de carro, X-504, no es poesía un formato o una manera particular de expresar, sino una forma de ver. Y para que haya poesía tiene que haber verdad, desnudez, dejar al aire y expuesto el singular pulso del ritmo con el que nuestro corazón late.

---

10.Salinas, Horacio (2015). Ritmos y tiempos de América: entrevista a Horacio Salinas (p.1). Barcelona: Cecal.