



LA SINFONÍA DE BALAS

UN ANÁLISIS SONORO DEL CINE BÉLICO HOLLYWOODENSE

ALDO OSNAR GÓMEZ LARA



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LA SINFONÍA DE BALAS: UN ANÁLISIS SONORO DEL CINE BÉLICO
HOLLYWOODENSE

Trabajo terminal de la carrera de comunicación social que presenta
ALDO OSNAR GÓMEZ LARA

Asesor Responsable

Dr. Lauro Zavala

Asesores Internos

Dra. Marina Libermann

Mtro. Carlos Gómez

Ciudad de México, noviembre 2019

Resumen

Los estudios sonoros en la historia cinematográfica han existido en las sombras, siempre infravalorados bajo los estudios de la imagen o la narrativa, ignorando que sin la presencia y las necesidades generadas por la banda sonora el cine no podría experimentarse de la misma manera. Al analizar el sonido podremos descubrir que este siempre será música, con sonidos que tienen su origen en fuentes visibles, generando un ambiente, entre ellos está el sonido del combate, es aquí donde entra el cine bélico, con sus impresionantes batallas y su estridente ritmo narrativo, escuchamos violencia, una melodía al servicio del ritmo, es esa otra música que escuchamos pero que no percibimos como tal. Este trabajo pretende responder a eso, como inconscientemente experimentamos una sinfonía de balas.

Abstract

Sound studies in film history have existed in the shadows, always undervalued under the studies of image or narrative, ignoring that without the presence and needs generated by the soundtrack the cinema could not be experienced in the same way. When analyzing the sound we can discover that this will always be music, with sounds that have their origin in visible sources, generating an environment, among them is the sound of combat, this is where the war cinema enters, with its impressive battles and its strident narrative rhythm, we hear violence, a melody at the service of rhythm, is that other music that we listen to but that we do not perceive as such. This work aims to answer that, as we unconsciously experience a symphony of bullets.

Palabras Clave:

Música cinematográfica, partitura cinematográfica, banda sonora, Cine Bélico Hollywoodense, género bélico, música, sonido, sinfonía, balas, explosiones.

Keywords:

Film music, film score, soundtrack, American War film, war genre, music, sound, bullets, explosions.

Índice

Introducción	8
<i>Hipótesis</i>	8
<i>Metodología</i>	8
<i>Objetivos</i>	8
1. Música y Balas	9
La importancia del estudio sonoro	9
La música cinematográfica	13
Hacia una estructura de la música cinematográfica	17
Un manipulador de emociones	22
El Género Bélico	26
Música Cinematográfica y el Género Bélico	30
La Sinfonía de Balas	33
2. Modelos de análisis del sonido	36
Tipificación paradigmática del Sonido	36
Música y Narrativa	38
3. El cine clásico de guerra y sus funciones musicales (1930-1970)	38
Representaciones históricas	38
Aportes de la tradición militar	41
El puente musical	45
El leitmotiv	46
Acentuación Épica	46
4. Vietnam y el auge del revisionismo (1979-1989)	48
Contextualización histórica	48
Aportaciones de la tradición militar	50
Implementación de nuevos instrumentos	52
La música pop	54
Acentuación Elegíaca	56
5. Retomando estilos y nuevas perspectivas (1998)	58
Contextualización histórica	58
Spielberg y el nuevo patriotismo	59
Malick y la poética de la guerra	60
John Williams y la nueva estructura clásica	61
Hans Zimmer y la nueva concepción de epicidad	64

6. El Zimmerismo y el sonido del cine bélico contemporáneo (2001-2017)	68
El conflicto de Medio Oriente y el impacto en el cine de guerra	68
La guerra como experiencia audiovisual	70
La banda sonora como composición de la narrativa en el cine bélico actual	72
El Zimmerismo	73
La relación Nolan-Zimmer	75
Dunkirk y el preludeo de un nuevo paradigma	75
7. Análisis	78
All Quiet on the Western Front (Lewis Milestone, 1930)	78
The Guns of Navarone (J. Lee Thompson, 1961)	83
Apocalypse Now! (Francis Ford Coppola, 1979)	89
Platoon (Oliver Stone, 1986)	94
The Thin Red Line (Terrence Malick, 1998)	99
Dunkirk (Christopher Nolan, 2017)	106
Conclusiones	112
Resultados generales del análisis	112
Revisión crítica y limitantes de la investigación	113
Pertinencia del tema	113
<i>Apuntes en vísperas de un nuevo paradigma</i>	113
Fuentes	115
Anexos	118

Agradecimientos:

Esta investigación fue la combinación de enfrentar el miedo por no saber cómo crear un trabajo de tales magnitudes y la pasión por un tema que he amado durante toda una vida, el músico, al igual que el escritor o el cineasta, crean signos que en su conjunto se vuelven un discurso, espero que el discurso que plasmé sobre estas hojas pueda ser lo más cercano a la experiencia que he vivido en los últimos meses, con los tropiezos y aprendizajes que tenemos en el corto proceso de vivir.

Quiero agradecer a mi familia, a mi madre, por su apoyo y paciencia en este lastimoso proceso universitario de los últimos tres años que culminan con la realización de este trabajo, a mis tíos Israel y Lorena, por ser los brazos que me sostuvieron cuando los de mi madre estuvieron indispuestos, a mi primo Sodi y a su esposa Sandra, por ser los hermanos que no tuve en vida y me siempre tratándome como uno.

Agradezco a mis compañeros universitarios que me acompañaron durante toda esta empresa, a mis amigos del Crew por ser mi principal apoyo emocional, aportándome algo nuevo cada día, mostrándome mis fallas y mis aciertos cuando eran necesario, y por recordarme que la familia es aquella que también encuentras en el sendero que nos llevará a nuestro destino.

Al equipo de talleres de comunicación, a mis profesores de trimestres pasados por ser mis mentores y antagonistas, sin lugar a duda su intervención ha sido factor para que me encuentre aquí dedicándoles algunas letras. Al Licenciado Elías Saad Ganen por todo el apoyo que me ha brindado durante los últimos siete años en mi estadía en la Ciudad de México.

A la memoria de mi padre, que llevo siempre en los momentos más difíciles para seguirme levantando.

Por último y no menos importante, quiero agradecer a la gente que he conocido a través de la comunidad de Twitter, pues sus mensajes de apoyo durante este proceso evitaron que perdiera el rumbo cuando me encontraba al borde de la locura.

Introducción

Hipótesis.

Es importante el estudio sonoro del cine debido a que se ha vuelto parte fundamental de la experiencia cinematográfica, es importante siempre tener en cuenta que una película es un producto multisensorial, no solo la vemos, también la escuchamos. El sonido es un elemento importante para la ejecución de la narrativa, todo lo que escuchamos en la película es música debido a que cumple con una función rítmica.

Además, la banda sonora ha ido contando con su propia evolución, no solo yendo de la mano con los avances técnicos del cine, sino también gracias a los factores históricos/sociales que hacen que el cine tenga que transformar su discurso y romper sus paradigmas, esto incluyen por supuesto todo su conjunto de elementos (imagen, montaje, narración, sonido).

Metodología.

1.- La selección de filmografía del género con el fin de:

- Detectar características paradigmáticas que muestren una evolución tanto narrativa como musical.
- Realizar un análisis paradigmático y narrativo de las películas seleccionadas y relacionarlo con las funciones musicales que existen.
- Detectar las relaciones de la música con el montaje fílmico y con el espectador.

2.- Se realizará un microanálisis de secuencias determinadas dentro de estas películas que demuestren los puntos ya antes establecidos.

3.- El análisis de dos caracteres: humanístico, por su énfasis en el estudio de la experiencia que vive el espectador. Social porque se realizará un estudio a través de la historia de un género.

Objetivos.

Los objetivos para este trabajo de investigación son los siguientes.

1. Proponer, con base en su análisis, un modelo que contribuya con el estudio de la relación sonido-imagen que existe dentro del cine bélico, desde el periodo clásico hasta nuestros días.

2. Caracterizar y explicar la evolución de la música cinematográfica en un género (el género bélico en este caso) con respecto a la evolución de formas narrativas a lo largo de la existencia del cine.

1. Música y Balas.

La importancia del estudio sonoro

Cuando llegamos a una sala de cine y empieza la película, creemos estar plenamente conscientes de la experiencia que estamos a punto de vivir, sin embargo, no es así. Pasando por encima de que el cine es una experiencia extrasensorial, le hemos dado una mayor importancia al peso de sus imágenes y no a los demás elementos que complementan el concepto propio de *producto audiovisual*. ¿Qué sucede con el sonido? ¿Qué tan importante es el sonido dentro del trabajo del cine? El sonido dentro del cine, no solo se trata de la labor técnica de darle voz a un filme, es más que eso, de hecho, es algo que con el paso de la evolución del cine como arte e industria ha logrado consolidarse como un elemento fundamental para su entendimiento.

Por eso mismo, resulta absurdo que los estudios más destacados referentes al lenguaje cinematográfico se dediquen a tratar la imagen, ya sea a los planos o al montaje, cuando la historia del cine nos ha demostrado que para que una historia tenga un mayor impacto en la experiencia del espectador como receptor pasivo, esta debe no solo ser vista, sino también escuchada. Como también tiene que ser escuchada la corriente de nuevos investigadores que se ha dedicado al estudio del sonido, que ha ido a pasos discretos y lastimosos por encontrar un método indicado del análisis sonoro¹. Esta búsqueda por romper la hegemonía de la imagen nos ayuda a entender lo pertinente que es dar a conocer las funciones del sonido cinematográfico debido a que este comparte el espacio real con el espectador

Como ya se mencionaba anteriormente, el estudio de la banda sonora ha tenido un sendero lastimoso, puesto que, a pesar de la existencia de varias vertientes, no existe la hegemonía de un estudio formal en específico para la música o el sonido en el cine. Anahid Kassabian menciona en su obra *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* de como el análisis de la música ha sido dispuesto de distintas formas sin realmente llegar a la estructura de un análisis formal del estudio de la música cinematográfica.

¹ No se niega la existencia de propuestas para el análisis sonoro, Kassabian, Walker, Chinon, Adorno, manejan propuestas para un análisis formal del diseño sonoro, la existencia de propuestas formales está sobre la mesa, algunos estrechos a la teoría del cine, enfocado a lo social u otros mucho más estrechos a la teoría musical. La idea de este trabajo, sin embargo, es difícil consolidar un intermedio entre ambas teorías, enfocado directamente a la experiencia del espectador.

*A lo largo del siglo de existencia del cine, la música de cine siempre ha tenido un estatus extraño. Por un lado, ha sido objeto de mucha discusión. Hay un enorme cuerpo de público intelectual, crítica periodística, en forma de revisiones de partituras, grabaciones y entrevistas con biografías de grandes compositores. También hay un cuerpo más delgado de trabajos académicos, desde trabajos tempranos como *Film Music* de Kurt London (1936) hasta *Overtones & Undertones* de Royal S Brown (1994). Por otro lado, ningún cuerpo de crítica significativo incluye activamente un análisis de la música de cine; rara vez ha sido perseguido por los teóricos semióticos, narratológicos o psicoanalíticos del cine (o como ellos lo llaman). La película de estos teóricos y sus teorías, vistas pero nunca escuchadas, fue más silenciosa que cualquier película muda. (A. Kassabian, 2001:6)*

A pesar de las inclemencias dichas por Kassabian respecto al estudio sonoro, es importante mencionar que para la creación de un análisis del sonido es necesario el uso de los estudios sobre traducciones ya hechas como la narrativa y la semiótica, sin embargo, cabe recalcar que no solo implica el uso único de las mismas, hablamos de que el sonido y la música cinematográfica abarca una dimensionalidad mayor ya que no solamente tiene una finalidad dentro del filme mismo, sino también en el espectador.

Lauro Zavala en su texto *El Giro Sonoro*, propone una ruptura dentro del paradigma de los estudios cinematográficos, reconociendo el poder del sonido dentro de la experiencia cinematográfica, algo que él define como *el giro sonoro*. Zavala indica que la existencia de este concepto significa reconocer que mientras la imagen visual es la representación de algo que está ausente en la sala de proyección, el sonido, al ser percibido por el oído y también por el resto del cuerpo está presente en el espacio donde ocurre la proyección (L. Zavala, 2017). Esta cualidad extrasensorial que tiene el cine refuerza los conceptos que se encuentran en pantalla, no solo estamos viendo una película, también la estamos escuchando.

Larry Timm, en *Film Music: The Soul of Cinema* también le da una gran prioridad al efecto que tiene lo sonoro dentro del espectador, una función inconsciente dentro del mismo, cuya labor es lograr un enfoque más subjetivo de lo que estamos viendo en la pantalla:

La primera función en la banda sonora es cuando la música se puede utilizar para intensificar o relajar el ritmo de la película. Probablemente todos podríamos pensar en casos en los que

hemos estado en el borde de nuestro asiento en una sala de cine debido a lo que está sucediendo en la pantalla. (L. Timm, 2003: 2)

Dado este argumento, Timm, retoma, al igual que muchos otros investigadores del sonido, la tesis de que el sonido refuerza el concepto de la imagen, y como es necesario para que la experiencia cinematográfica (como toda experiencia audiovisual) sea completa.

Zavala también nos indica las consecuencias que tiene esta ruptura de paradigmas, en beneficio de los estudios de sonido, pues menciona que en este momento el estudio del sonido ocupa mucho menos del 10% de los cursos impartidos en las escuelas de cine; del tiempo dedicado al sonido en los cursos sobre teoría y análisis cinematográfico, y de la bibliografía especializada sobre el lenguaje audiovisual. (L. Zavala, 2017). Así al encontrarnos con este inicio discreto de los estudios del sonido, vamos conociendo distintas formas de definir qué es y la función del sonido en el cine haciendo énfasis en la música cinematográfica.

No adelantemos conceptos, antes de hablar de música cinematográfica, hablemos de la importancia del sonido, de ese conjunto de vibraciones que son producidas entre la acción de uno o más objetos. ¿Qué logra el sonido dentro del cine? La imagen hace concentrar al espectador hacia adelante. En la sala de cine no podemos ver más allá que la imagen, todo en función de nuestras cualidades y por supuesto limitaciones visuales, por lo cual la pantalla, por si sola es físicamente en un medio bidimensional, como un cuadro de pintura, todas las manifestaciones de su mensaje se encuentran ahí. Sin embargo, el universo de la historia que vemos en pantalla abarca más de lo que vemos en la misma, el sonido ayuda a darle contexto al universo, por *ejemplo*, el sonido de un bosque. La primera asociación visual que tenemos son los árboles, pero al establecer el sonido de un búho, la asociación trasciende de lo visual y ahora sabemos que ese bosque está vivo, no vemos al búho en pantalla, pero sabemos que está ahí.

Laurent Jullier nos habla de esta experiencia sensorial, cómo la relación sonido e imagen funciona, que, a pesar de no contraer una sincronización física con los sentidos a la perfección, esta existe en la complementación de sentidos, logramos que el medio se vuelva tridimensional:

“No poseemos una capa protectora en las orejas que nos permita, como los parpados, suspender el flujo de percepciones. Aún más, taparse las orejas atenúa los sonidos en el registro de agudos, pero no los impide pasar. Además, vemos lo que tenemos delante, no detrás, en cambio escuchamos en 360°. Así pues, el fuera de campo visual existe, pero no el

campo sonoro, tan solo hay sonidos demasiado débiles para ser escuchados.” (L. Jullier, 2006: 3-4)

Así podemos llegar a confirmar la experiencia de los sonidos, cómo el sonido desde su implementación formó parte primero de lo que se veía dentro de la pantalla, para que poco a poco se explotara ampliando más su nivel de asociación: de solo ser el sonido de una sirena que refuerza la imagen de una ambulancia en pantalla, hasta el sonido de una sirena que se escucha de lejos como una premonición a un estado de ansiedad. Un punto álgido de la trama que estamos viendo. De ser solo el sonido de un disparo que refuerza la idea de un hombre disparando en pantalla, a el sonido de varios disparos fuera de pantalla, que crean una atmosfera, que refuerzan el concepto de violencia, de guerra, pero ya hablaremos de eso en su momento.

Regresando al proceso de asociación sonora, Jullier hace mención que la sustancia sonora puede ser de identificación o de contexto, El espectador debe relacionar los sonidos que escucha con una posible fuente, En caso de duda, el contexto hará el resto. (L. Jullier, 2006: 31) Un ejemplo claro está en *The Hunger Games* (2012), de Gary Ross cuando el personaje de Katniss interpretado por Jennifer Lawrence junto al personaje de Rue interpretado por Amandla Stenberg buscan una forma para poderse comunicar en el bosque, con lo cual a Rue se le ocurre utilizar el sonido de los sinsajos (aves ficticias del universo de la obra), invocándolos con sonidos guturales, pero en ningún momento vemos a un sinsajo, sólo escuchamos los sonidos que emiten, de hecho en ningún momento de la película sale un sinsajo más que el del botón que lleva Katniss en su ropa, pero sabemos de la existencia de los sinsajos por los sonidos que hacen y los mismos personajes lo corroboran.

Por otro lado, Jullier habla de los sentidos que se le pueden dar al sonido, sobre todo en el cine moderno, este juega con la apreciación estética, pero en el sentido de la reconstrucción o el despojamiento. Los sonidos y la música están tan íntimamente imbricados que es imposible distinguirlos. (L. Jullier, 2006: 32) Aunque Jullier lo menciona por el hecho de que dentro de los planos sonoros la música y el sonido pueden empatar por cuestiones físicas o incidentales, como las vibraciones de un micrófono o un añadido en el trabajo de postproducción, podríamos darle un enfoque completamente distinto pero sin romper la relación.

Volvamos al mismo ejemplo de *The Hunger Games*, Rue le enseña a Katniss a como llamar a los sinsajos, cuando es su turno, Katniss hace el conocido silbido que se volvió popular entre los fanáticos de la saga. Aquí el sonido se vuelve más que solo un carácter de identificación o de refuerzo a la

acción, este sonido poco a poco a lo largo de la película (y sus secuelas) va adquiriendo su propio discurso, una idea propia, se vuelve un motivo (leitmotiv) de la película, adquiriendo una función narrativa y musical. No es sorpresa que la gran mayoría recuerde más el silbido de Katniss que el score que James Newton Howard compuso para la película.

Otro ejemplo actual es la inclusión del silbido en *Isle of Dogs* (2018) de Wes Anderson, desde el primer minuto de la película, al empezar el prólogo con la historia de la guerra entre los perros y el clan Kobayashi se escucha el silbido que posteriormente hace Atari cuando llama a Chief. El sonido tiene una intención clara, el describir la idea de la relación estrecha de un perro con su amo, fundamental dentro de la premisa del filme, en este momento el sonido despoja o más bien reconstruye la idea musical, incluso el score compuesto por Alexandre Desplat se desenvuelve en relación con este sonido.

Sin embargo, el mejor ejemplo de esto es el uso de la hélice en *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, la secuencia de los helicópteros de inicio rompe con el convencionalismo que existían en su época, por muchos elementos, desde la ausencia de créditos iniciales, como el uso de la canción *The End* de The Doors. Pero por encima de todo está el uso que le da al sonido de las hélices, este ruido no sólo nos contextualiza a la guerra, sino en específico a la guerra de Vietnam, diría Walter Murch el sonidista de la película: Cuando hablamos con Francis sobre que queríamos hacer con este filme, él dijo que esta era la primera guerra en la que los helicópteros se usaban como se usaba la caballería en el siglo 19. Por ende, queríamos enfatizar los helicópteros, él quería que los helicópteros pudiesen volar a través de toda la sala de cine para poder sumergir a la audiencia en ese mundo.²

Murch reafirma la importancia del sonido no solo para darle volumen a la experiencia cinematográfica, sino para construir ambientes, conceptos en nuestra mente. El papel del sonido trasciende lugares que son elementales para la construcción del lenguaje cinematográfico, incluso volviéndose un plano que abarca las funciones de ese otro elemento importante en la banda sonora, la música cinematográfica.

La música cinematográfica.

Es extraño creer que aunque el plano sonoro y el musical están interrelacionados, al mismo tiempo también son adversarios que luchan por su presencia en pantalla. Esto podría ser cierto si dividiéramos a ambos planos como dos entidades autónomas, sin embargo, primero deberíamos definir ¿qué es

² Entrevista a Walter Murch para la Serie “The Sound of Cinema: The Music that made the Movies”, ep. 3 BBC, 2013.

música? La música en esencia es la sucesión de sonidos modulados para recrear el oído³, entonces por ende un conjunto de sonidos que llevan un cierto ritmo y cadencia pueden convertirse en música, complementado con el proceso de despojamiento que marca Jullier (mencionado anteriormente), con lo cual cambia la premisa: el plano musical lucha por consolidar su presencia dentro de la banda sonora, sin embargo, esto nos remite a la siguiente duda ¿Cómo definimos a la música cinematográfica?

La música cinematográfica (o Film Music) actualmente está fragmentada en varias definiciones. En un principio hay una división existente entre lo que es banda sonora y música cinematográfica. La banda sonora es un término que se acuñó desde la revolución del sonido en el cine, con la banda magnética y la banda óptica y es básicamente el conjunto de sonidos, de diálogo y música; es aquella que compone todos los planos sonoros existentes en la película. Sin embargo, no siempre fue así.

En los inicios del cine la relación del sonido y la imagen no estaba bien definida, pero ya existía. Jullier menciona que en la época del cine mudo ya existía un rico universo sonoro en las salas. El piano, la orquesta, el fonógrafo y los órganos producían un volumen sonoro considerable (L. Jullier, 2006), por lo cual el término como banda sonora, antes de formar parte como término meramente técnico dentro del cinematógrafo, ya se hacía presente fuera de la pantalla, M. Chion en *La Música del Cine* hace mención de ello:

“Las primeras músicas de cine (en una época en que no existía el propio concepto de cine) eran tocadas en el exterior de la sala, y servían para atraer al público y hacerles entrar. La música era utilizada entonces como elemento de atracción y enganche (...) Más adelante, la música entra en la sala, donde convoca a gente muy distintas, que van desde el pianista local (a menudo el mismo que toca el armonio o el órgano en la misa dominical) a la gran orquesta de las salas más prestigiosas (...)” (M. Chion, 1995: 43)

Es entonces que vemos como el plano musical fue poco a poco encontrándose con la imagen, incluso antes que el plano sonoro, pues en las salas de cine era más común encontrar un conjunto musical que personas definidas como “sonidistas”, mostrando que la presencia sonora tuvo una consolidación paulatina, sin embargo aunque esto nos ayuda a separar el concepto de música cinematográfica del de banda sonora, para definirla aun nos encontramos muy lejos.

³ Definición de Música, según la RAE

Sigamos contextualizando, los primeros intentos de separar a la *música de foso* de la *música de pantalla*⁴ se dieron a principios del siglo XX, cuando empezó una preocupación existente por la musicalización en sus películas, con lo cual se realizó lo que Mouëllic llama repertorios, que son básicamente listas musicales que tocaban las orquestas en las proyecciones de cine:

En 1909 la Edison edita “Suggestions of Music” catálogo en el que cada acción o emoción viene asociada a una o varias melodías del repertorio clásico. Idealmente, la sonata Claro de Luna acompañará a una noche tranquila, la obertura de Guillermo Tell será apropiada para la tempestad y la marcha nupcial de Mendelssohn para una boda (...) Esta paulatina transición de la aproximación (la música como mero fondo sonoro) a la determinación (partituras asociadas a una película) indican la atención cada vez mayor que se prestaba en las relaciones entre música y cine. (G. Mouëllic, 2003: 13-14)

Aquí no solo podemos notar la existencia de una asociación, sino también el camino a la construcción de emociones y conceptos para el filme, *Suggetions of Music* o el manual musical del Gaumont-Palace⁵ son ejemplos de primeras listas de música cinematográfica, y eso nos lleva a afirmar que la música cinematográfica es aquella que en todo momento busca comunicar algo de la película, pero aun suena incompleto el concepto.

Tras la implementación del sonido en la banda óptica a través del vitafono, cuya primer gran prueba sería en *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland, cambiaría el paradigma cinematográfico, y durante esa época la música cinematográfica sufriría un periodo de incertidumbre. El espacio sonoro siempre se había dado fuera de la pantalla, por lo cual cuando entra en ella, al público le impacientaba conocer la fuente, no había la necesidad de “atenuar” la película con música puesto que los diálogos y el plano sonoro ya eran existentes, si existían tenía que verse el origen, ver al interprete, la música había pasado a un plano diegético.

No sería hasta la década de los treinta cuando se consolidaría la importancia de la música cinematográfica dentro del cine, en una película llamada *King Kong* (1933), dirigida por Merian C.

⁴ Términos de Chion, citados por Gilles Mouëllic en su obra *La Música en el cine* que atribuyen que la Música de Pantalla es aquella <<procedente de una fuente presente o sugerida por la acción>> y la Música de foso es <<la procedente de un imaginario foso de orquesta>>.

⁵Guía musical de la sociedad Gaumont que servía para que, en cualquier teatro o sala de cine con orquesta, esta se encargara de dirigir e indicar la correcta minutación con la finalidad de lograr una sincronización casi perfecta, se rentaba la película y con ella se entregaba la guía para que la orquesta no tuviera problemas a la hora de la musicalización, los repertorios se actualizaban semanalmente.

Copper y Ernest B. Schoedsack. Fue un momento en que la música sinfónica se convertiría en toda una marca de fábrica de los estudios hollywoodenses (G. Mouëlllic, 2003:17). King Kong no solo destacó por una forma de contar una premisa existente, o por su gran producción y efectos visuales, la película también destacó por un uso musical único, en palabras del compositor Neil Brand: Los productores de RKO se arriesgaron y rompieron con la tradición al generar una partitura que estuviese a lo largo de toda la película, debajo la acción, diálogos, todo. Lo hicieron porque creían que la única manera en que una audiencia moderna podía sentir empatía con lo que ocurría en pantalla⁶.

Para King Kong, la música fue compuesta por Max Steiner, un músico inmigrante oriundo de Viena, Austria. Discípulo de Mahler tenía sus orígenes artísticos bien establecidos en la escuela del clasicismo alemán, de músicos como Beethoven, Mozart, Strauss y por supuesto Wagner, Steiner que antes de componer para películas tenía una carrera reconocida como director de orquesta en Broadway, un lugar donde tenía que adaptar la noción musical con el hilo dramático, este orden de factores facilitaría a la creación de la música cinematográfica como la conocemos.

Si Max Steiner dejó una huella perdurable en la música cinematográfica, fue tanto por su talento como por su uso reivindicado y pionero de las masas orquestales. (G. Mouëlllic, 2003:29) la implementación de elementos clásicos en la música empezó con Steiner y se fue consolidando con los varios exponentes europeos que llegaban a Estados Unidos, muchos de ellos por cuestiones políticas:

Steiner (...) fue discípulo de Gustav Mahler, Dimitri Tiomkin estudió en el conservatorio de San Petersburgo, Erich Wolfgang Korngold, en quien había reparado Mahler y Puccini, forjó su estilo en la época de la corte vienesa, Miklós Rozsá comenzó su carrera en Budapest: Franz Waxman, originario de Silesia del Norte se forjó en las escuelas de Dresde y Berlín. (G. Mouëlllic, 2003:30)

Esta consolidación poco a poco fue forjando el discurso de lo que debía componer la música para el cine, la música iría en función del drama, cuestiones que venían de la ópera per se, del poema musical. Ese fue el legado de Steiner y la corriente europea: la consolidación del *leitmotiv*, el motivo sonoro. Hablo de consolidación y no de implementación porque si bien fue en ese momento cuando rompió el paradigma. Las asociaciones leitmotívicas se dieron desde que la música todavía existía fuera de la pantalla. Mouëlllic menciona que para las representaciones en vivo de *La Roue* (1920) de Abel Gance,

⁶ Neil Brand hablando de Max Steiner en la Serie "The Sound of Cinema: The Music that made the Movies", ep. 1 BBC, 2013.

la colaboración musical de Paul Fosse ya buscaba crear ideas y personajes a partir de la música. Dentro del prelude lo único que pretende es presentar a los personajes y sugerir las atmosferas en las que van a evolucionar. Para la composición de una partitura total, esos motivos se habrían desarrollado sinfónicamente. (Mouëllic cit. a Honegger, 2003:11). Las funciones de la música siempre estuvieron ahí, sencillamente Steiner y la corriente europea lograron aterrizarlo para que entendiéramos una forma de estructurar la música, sin embargo esa solo sería la punta de la lanza.

Hacia una estructura de la música cinematográfica

La consolidación del leitmotiv en la música cinematográfica ayudó a definir lo que es hasta nuestros días la escuela sinfónica. Poco a poco se iría consolidando, estarían naciendo nuevas a partir de una exploración más amplia de instrumentos y géneros alternativos a la orquesta, sin embargo la base de Steiner, la creación de motivos siempre ha estado dentro de la música, entonces hemos ampliado el concepto, no sólo es aquella que busca comunicar algo en el filme, sino que es aquella música que se encuentra dentro del mismo, creando conceptos y ambientes que están al servicio de la historia, pero aún podemos fortalecerlo más.

Hasta este momento hemos corroborado lo siguiente:

1. La música cinematográfica puede ser original (o sea, compuesta específicamente para el filme) o no, mientras busque el propósito de dar un sentido en pantalla.
2. La música cinematográfica trasciende más allá de una canción o pieza musical, cualquier incidencia dentro del plano sonoro que evoque un propósito de representación (función leitmotívica) se considera música cinematográfica.
3. El propósito de la música cinematográfica es construir puentes, reforzar ambientes y presentar personajes siempre al servicio de la historia que se está contando.
4. La música cinematográfica, al ser una parte de la banda sonora, está destinada a trasgredir los límites que marca la imagen, generando que la película tenga volumen dentro de la experiencia de la sala.

Sin embargo, los puntos ya mencionados sólo reflejan una parte del todo, hasta ahora solo hemos descrito las características de esta música, pero ¿Cómo medimos la funcionalidad de la musica?.

Hasta el momento muchos autores se han encargado de hacer análisis de la banda sonora; reseñas, algunas basadas en los textos cinematográficos; su relación con los planos, y la imagen; cuál es la labor del compositor dentro de la producción cinematográfica. Adorno incluso propone que el trabajo

musical debe de estar inmerso desde el momento de la escritura del guion⁷. Por otro lado, existen los trabajos que están empapados de teoría musical donde hacen más énfasis a la estructura de la partitura, de ritmos, notas. Así, la música cinematográfica termina trabajando para dos tipos de lenguaje que, a pesar de ser complementarios, cada uno maneja su propia autonomía en niveles técnicos y de estudio.

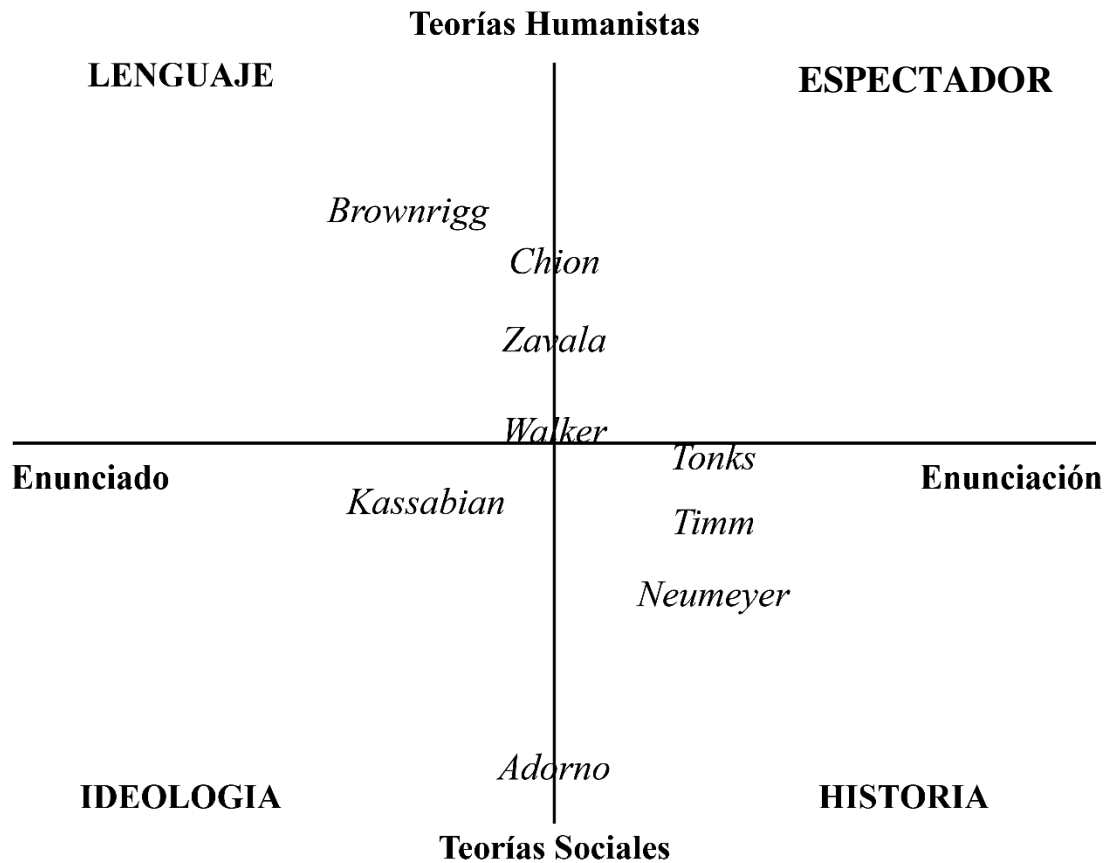
Sin meternos en la teoría musical (porque este trabajo no busca abordar los sentidos armónicos ni hacer análisis musical formal) abordemos lo que han hecho los teóricos del cine, por un lado están los que abordan al estudio formal desde la óptica historiográfica de la música del cine, Paul Tonks y Larry Timm, abordan sus estudios en la obra de los compositores clásicos y como su trabajo ha influenciado a las últimas generaciones, Timm habla de la funcionalidad de la música en el filme, pero se limita a hacer observaciones dentro de su espectador, Anaid Kassabian y Elsie Walker juntan sus esfuerzos en adaptar las teorías del cine en la funcionalidad de la música, desde una óptica más enfocada en la ideología. Kassabian recurre a la teoría feminista de Laura Mulvey y posteriormente Walker hablaría del empoderamiento de los personajes femeninos con respecto a su música, aunque, Walker también se enfoca en los estudios de lenguaje y el espectador, podemos verlo desde su análisis del cine de Haneke en el artículo *Hearing the Silences (as well as the music) in Michael Haneke's film*⁸. Lauro Zavala, analiza la relación música-imagen, sugiriendo una propuesta paradigmática del estudio del sonido en el cine y su traducción semiótica, por otro lado, están los ejemplos, Mark Browning en su tesis *Film Music and Film Genre*, quién hace una exploración de los géneros y cómo estos tienen un rol importante para el desarrollo de la música, entonces podemos ver como el estudio de la música cinematográfica, se divide desde dos tendencias muy importantes, desde su lenguaje y función hasta su impacto en la historia del cine.

Basándonos entonces en la estructura de Zavala de la teoría del cine⁹, quedaría de la siguiente forma, según los estudiosos principales del cine (gráfica 1):

⁷ Para Adorno en su obra *El Cine y la Música* sugiere que para que las implementaciones musicales tuvieran el efecto indicado y trascendiera los límites conscientes, debería estar al servicio de las exigencias dramáticas del guion. (T. Adorno, T. Eisler, 1969:25)

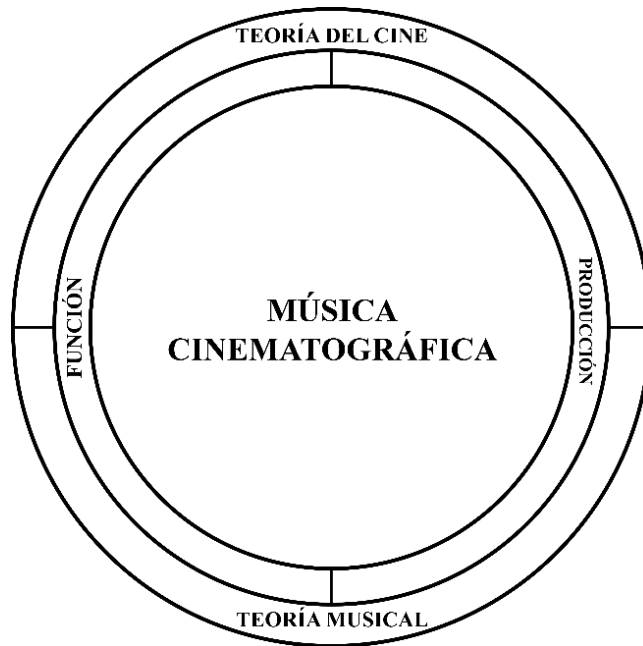
⁸ Un artículo escrito por Walker en 2010 para *Music and the Moving Image* donde hace una revisión sonora en la filmografía de Michael Haneke, destacando la presencia del silencio como función musical dentro de la historia y su impacto con el espectador.

⁹ El análisis cinematográfico según Lauro Zavala muestra que los estudios cinematográficos oscilan entre 4 puntos importantes, Divididos en dos tipos de teorías, la teoría humanística (enfocada en el estudio de lo que siente el espectador) y la teoría social (enfocada en el estudio de lo que transmite y los efectos del discurso cinematográfico) y ambas trabajan con las dos unidades particulares de los estudios semióticos: El enunciado y la enunciación.



Grafica 1, Fuente: Estructura de la teoría cinematográfica, Zavala, 2018

Como lo podemos observar en la estructura, la mayoría de los estudiosos de la música cinematográfica se han enfocado en la historia de esta, o en trabajos del cómo dice la música lo que dice. El estudio de la música se encuentra posicionado dentro de su labor en pantalla, pero pareciera que la parte externa no se toca a profundidad, la experiencia del espectador parece ser un terreno meramente enfocado en la psicología o incluso dentro de la propia teoría musical, puesto que para entender la música cinematográfica no hace solo falta entender el lenguaje cinematográfico, sino también el lenguaje musical.

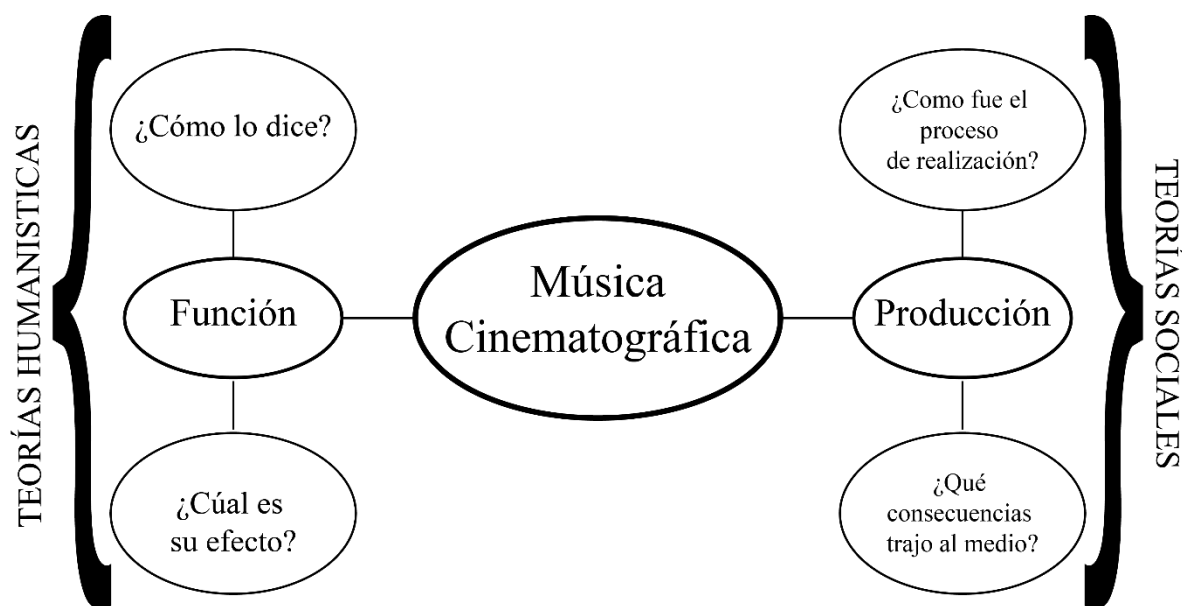


Grafica 2

Por lo anterior, podemos llegar a lo siguiente:

Para un análisis más preciso de la música cinematográfica, es necesario reconocer que existe en un universo compartido, viviendo en torno de la teoría musical y la cinematográfica, debido que como partícula de un todo pertenece a ambos discursos (grafica 2). Así mismo, debemos también reafirmar que, basado en el interés de sus estudios, podemos dividirlo en dos grandes tendencias, la primera es el de su función y la segunda sobre su producción, así mismo podemos decir que ambas tendencias han sido tocadas por los trabajos de los estudiosos a lo largo de la historia en el cine como en el género musical.

Pero ¿cómo es que el cine lo aborda? Dentro de la teoría del cine, según la estructura de Zavala, de la que ya hemos hecho mención, nos muestra las teorías del lenguaje y las del espectador, pertenecientes a la función, porque se dedican al estudio semiótico del discurso, mientras que las teorías historiográficas y de ideología pertenecen a la producción debido a que su propósito se dedica al impacto en un margen social.



Grafica 3

Es entonces que dentro del análisis hemos determinado que existe un impacto en uno mismo y un impacto que cambia las tendencias vistas en el cine y en la sociedad (grafica 3), Sin embargo, eso no resuelve el rezago existente en la experiencia del espectador, solo clarifica por donde se están realizando las investigaciones de la música desde la perspectiva cinematográfica,

Kassabian, ya lo ha mencionado, la mayoría de los teóricos en cine, tienen la costumbre de ver el cine, pero no de escucharlo realmente¹⁰, los expertos musicales pueden oír soundtracks, pero no siempre ven la película como el componente de un todo, pues consideran a la música como un elemento propio sin reconocer que la música cinematográfica necesita o depende del contexto, ese mismo error se da en los aspectos comerciales. Cuando una película se estrena es casi evidente que la producción tiene encargado un álbum donde podemos reproducir la música que aparece en ella, pero al reproducir esa música sin el contexto de la escena solamente estamos escuchando música, sin importar que esta aparezca en un film. Si decimos que es música cinematográfica, una canción, una partitura, por el hecho de aparecer dentro del film, sin darnos cuenta, estamos cayendo en el mismo error de los teóricos de cine en darle mayor importancia a la imagen, la música en la película tiene una intención primaria, el evocar emociones en el espectador cuando está viviendo la experiencia de la sala.

¹⁰ Véase pág. 10

Un manipulador de emociones

En 2011, la Universidad de McGill en Canadá organizo un estudio en el cual su objetivo era explicar cómo la música podía generar distintos tipos de emociones, uno de los experimentos de este estudio consistía en que un grupo de personas pusieran atención al plano abierto de un bosque y un lago, el lago se encontraba en primer plano en la parte inferior del cuadro, mientras que al fondo en la parte superior habría un bosque tupido y sombreado. Dentro del experimento habría dos cambios de música, el primero con una pieza tranquila, mientras que el segundo cambiaría a una pieza menos tenue y más tétrica. El resultado fue que cuando la música era tranquila y apaciguante la vista de la gente tomó su atención al lago, iluminado con una sensación de paz, mientras que cuando la música cambió a un sonido aterrador, la gente cambió su atención al bosque más sombrío, alertas, como si esperaran que alguien saliera de ahí, es entonces que podemos ver el efecto que tiene la música en nosotros, se vuelve un manipulador de emociones.

Hablemos de la función. Los estudiosos de la música cinematográfica han abordado el tema con el propósito de definir sus funciones. La primera es manipular. No solo es abordado por el cine, también desde lo musical, incluso desde lo psicológico. Tonks hace mención del poder de la música del cine sobre nosotros en la sala, pero principalmente que ese poder viene del compositor:

(...) Los compositores manipulan nuestras emociones. Cualquiera sea el método que se realice, la música de cine es la voz narrativa invisible que comunica todo lo que necesitamos sentir. Puede duplicar, contradecir o incluso actuar independientemente de la acción y el diálogo. Llévatelo, y se pierde. (P. Tonks, 2003:7)

Es entonces que la función de la música es la esencia de su compositor, este estará encargado de realizar todo tipo de acciones musicales que sustenten y comuniquen, Brownrigg menciona también la importancia que tiene el compositor en todo esto:

(...) los compositores se han inspirado en una amplia gama de estilos y tradiciones para satisfacer las exigencias de la narrativa cinematográfica. Este eclecticismo se encuentra en el corazón mismo de la forma de la música cinematográfica. La mezcla de estilos y modismos son una de las razones por las que la música de cine suena como lo hace, y lo que en última instancia proporciona el desafío más fuerte al argumento de que el romanticismo es el dominante discurso de la banda sonora de la película. (M. Brownrigg, 2003:32)

Haremos énfasis a dos términos que adoptan ambos autores, Tonks usa un término que llama Narrador Invisible, mientras que Brownrigg usa estilos y tradiciones. Quizás a simple vista no estén relacionados uno con el otro, sin embargo, son esenciales para el funcionamiento de la música para el cine, es un narrador fuera de la pantalla que se encarga de construir un sentido a través de convencionalismos, de estilos que están íntimamente relacionados no sólo con la historia del filme, sino también con la narrativa del mismo, Brownrigg no solo se refiere a los sonidos del folclore que requiere la trama, sino que también a aquellos elementos dramáticos que son parte del ritmo cinematográfico y que al final se convierten en convenciones.

A diferencia de una canción o una pieza que no es de origen cinematográfico, que la única dueña de su ritmo es ella misma, la música para el cine no controla su ritmo, es la película quien lo controla, son de sus emociones, altibajos, etc. Pero tan solo eso, fortalece la fuerza de la música en pantalla debido a que es el primer ente que nos presenta todo el contexto, e incluso puede ser capaz de superarlo. Existe una anécdota, durante filmación de la película *Dark Victory* (1939) de Edmund Goulding, película que trata de la vida de una joven y millonaria señorita llamada Judith, interpretada por una de las grandes divas del cine clásico Bette Davis, el conflicto se da cuando Judith se entera que tiene un cáncer terminal y entonces decide disfrutar lo que queda de su vida, para la última escena, la visión de Judith empieza a fallar y debe subir la gran escalera de su casa, como una alegoría de su pronta muerte, la escena tenía que ser sublime, tener un gran conexión con su público, al terminar de rodar la escena, la anécdota cuenta que Davis preguntó acerca de quién iba a musicalizar la película, y Goulding le respondió que Max Steiner, Davis solo respondió “Pues o subo yo las escaleras o las sube Steiner, pero juntos no” conociendo el poder de Steiner y lo valiosa que podía ser la música para la narrativa, temiendo que llegara a opacar su actuación¹¹.

Al final tanto Davis como Steiner obtuvieron una nominación al Oscar por sus respectivos trabajos, y nosotros vemos que el papel de la música es fundamental para el desarrollo de una película. Justamente fue Steiner el que puso un orden a la función que debía tener la música cinematográfica. Mouëllic habla que la funcionalidad de la música en ese tiempo se debía a una base de criterios que Steiner y la corriente sinfónica permearon en el desarrollo musical en el cine: La música *no está concebida para ser escuchada conscientemente*, esto nos habla de un acompañamiento a la práctica totalidad de las secuencias, pero no debe suscitar una atención consciente por parte de espectador.

¹¹ Stewart H. (2013) “La musica que sirve para manipular emociones”, Londres, U.K, BBC.com: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130921_cine_musica_manipulacion_finde

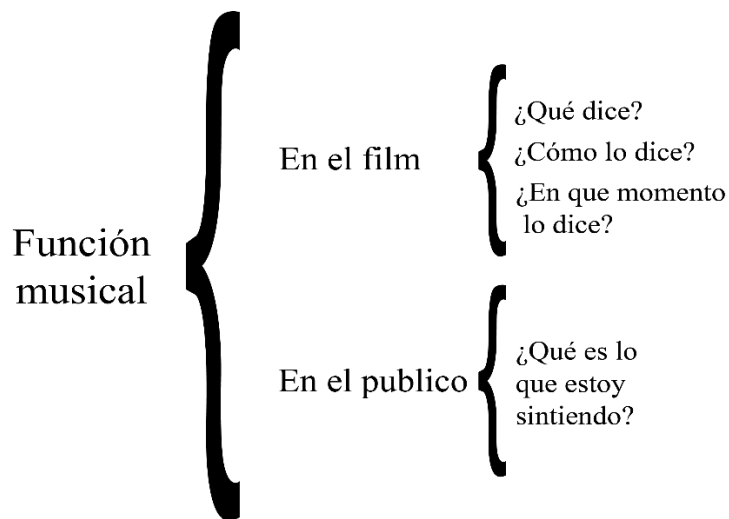
(Mouëllic, 2003:31); *Traduce las emociones*, la música puede traducir no solo sentimientos, sino también estados de ánimo, percepciones del tiempo. (Mouëllic, 2003:31); *Puntua la narración*, La música señala las etapas de la narración al tiempo que las connota emocionalmente, Claudia Gorbman la llama narrative cueing, Michel Chion la llama estilización (Mouëllic cit. a Gorbman y Chion, 2003:31); *Es factor de continuidad*, menciona que la música <<en cuanto continuidad auditiva, parece mezclar y homogeneizar la discontinuidad visual, espacial o temporal>> (Mouëllic cit. a Gorbman, 2003:31); Por último es *un factor de unidad*, el uso del leitmotiv a lo largo del film, la construcción de ambientes y el efectivo orquestal contribuyen a la unificación de todo (Mouëllic, 2003:31).

Estos criterios que señalan Mouëllic y Brownrigg, son la base para la estructura que se pretende proponer en este trabajo, la música del cine flota al servicio de dos entes, el primero es la película, y el segundo el espectador. En donde tenemos en cuenta que dentro del film:

1. La música se enfoca a la creación de ambientes e ideas bases de la historia que se está contando.
2. La música apoya a la continuidad y acentúa la narrativa del filme a través de convencionalidades preestablecidas (ya sea de carácter cinematográfico como la elipsis o de carácter meramente musical como un poema sinfónico o un requiem)
3. Esta al servicio de unidades particulares dentro de la película (ya sea personajes o situaciones específicas).

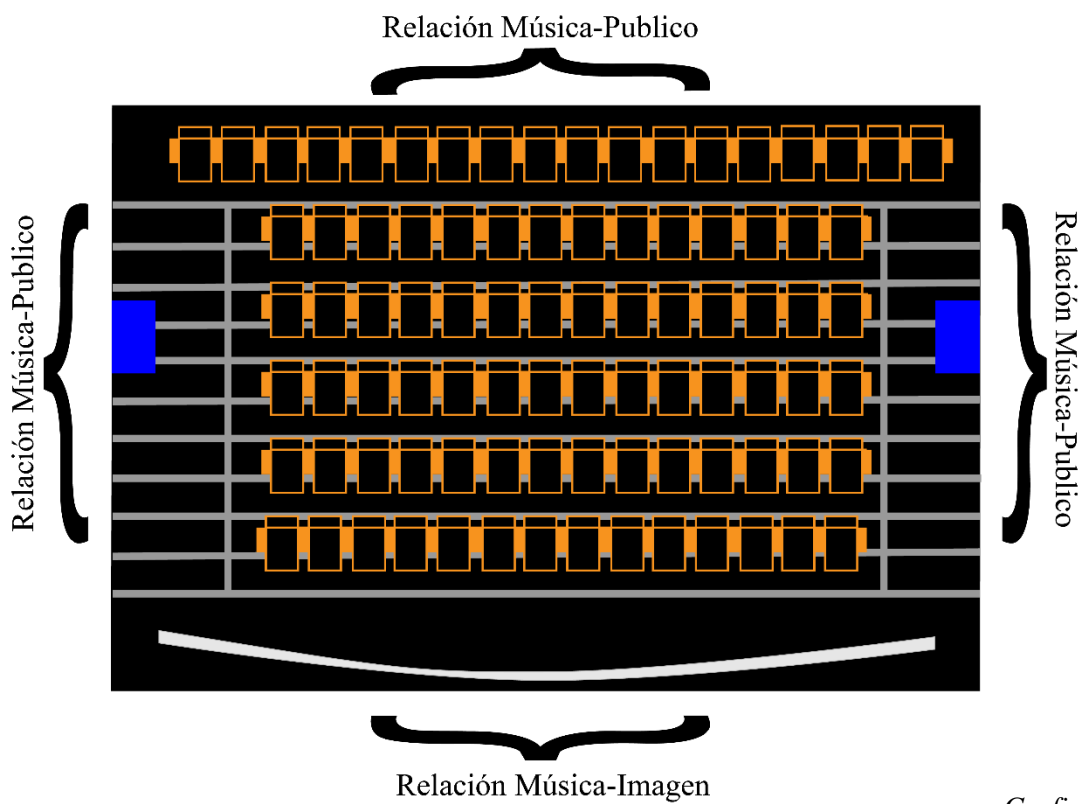
Y por parte del espectador:

1. No importa si es diegética o extradiegética, el espectador la escucha, pero no como unidad independiente, no está escuchando la música, está escuchando el filme.
2. Construye ideas y sentimientos, que son sacadas de la columna vertebral de la historia y se las da al público para generar una emoción.



Grafica 4

Así llegamos a que la función se parte en preguntas generales que resolver respecto su lugar en la experiencia cinematográfica, dentro de la película responde a ¿Qué quiere decir? Y ¿Cómo lo está diciendo? Mientras que en el espectador debe responder ¿Qué estoy sintiendo? ¿Qué estoy entendiendo de todo esto? (grafica 4) Estamos hablando de una cuerda que tiene enganchado a la película y al espectador en una misma sintonía, un anclaje. Uno que existe desde la pantalla y otro que sale de ella y comparte espacio con nosotros. (grafica 5)



Grafica 5

El Género Bélico

Desde los inicios del cine, se vio con inevitable reconocimiento, que los discursos y las temáticas de las historias tendían a repetir ciertas convencionalidades y tipificaciones, tal cual ese proceso ayudo meramente a clasificarlas o más bien, a categorizarlas en lo que se llamaría posteriormente “géneros”, esta categorización según Rick Altman es sacada de los géneros literarios, si bien dice eso en su obra *Géneros Cinematográficos* también llega a la premisa de “*El género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses*”¹² para ser más específicos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción, constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos, la interpretación de las

películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. (Altman, 1999:35)

¿Por qué mencionar esto? Porque evidentemente definir al género bélico como un género propio en sí, no sería correcto, el género bélico es un subgénero, una mezcla de distintos discursos que le brindan legitimidad, sin embargo, el perfil de personajes y motivaciones lo vuelven una unidad propia. En palabras de Álvaro Velandia:

(...) para Pinel, el filme de guerra es una ramificación de la película de aventuras, que constituye “una forma moderna de cuento” (2009: 42). El autor indica que el wéstern, la película de espionaje y la de capa y espada, comparten estructura con el género bélico. Aunque existe un sistema narrativo común, la construcción de los personajes contiene notables diferencias que enriquecen el relato y que permiten su categorización. (Velandia cit. a Pinel, 2017:87)

Velandia nos muestra una interpretación que va enfocada en su interpretación narrativa de lo que el género de guerra debería tener, generalmente enfocado a reunir distintas características que lo distingue de las demás subdramas del cine aventurero o de acción.

Velandia se guía por el trabajo de Eberwein para poder determinar una serie de características que comparte el género bélico o como lo llama elementos narrativos básicos (Velandia cit. a Eberwein, 2017:88) que van desde el entrenamiento en donde destaca una entidad antagonista que puede ser desde un líder de escuadrón que llega a la tiranía (Bob Barnes en *Platoon*) o un sargento aterrorizador

¹² Nombre del subcapítulo encontrado en el capítulo dos de *Los Géneros Cinematográficos* de Rick Altman.

(Sargento Hartman en Full Metal Jacket) así como una secuencia de entrenamiento y de bromas que fortalecen los lazos con los personajes (Full Metal Jacket o Hacksaw Ridge) o los permisos de fin de semana que relajan la narrativa antes de pasar al acto bélico mucho más crudo y violento (Pearl Harbor o Apocalypse Now).

Posteriormente se llega al momento en donde la narrativa se intensifica que es el momento de la guerra, en donde el espacio determinará el curso de la narrativa: si la guerra es en el aire será entonces una historia de aviones, si es en el mar será en un submarino o en un barco, si es en la tierra será a pie o en tanques; por otro lado están otros elementos muy comunes como la contemplación del holocausto bélico, los prisioneros de guerra o incluso menciona las cartas a personas queridas y anunciamentos, que son importantes para el desarrollo y la empatía con los personajes. Velandia también habla del elemento de perspectiva; las reflexiones sobre el enemigo, que van desde la demonización absoluta hasta el reconocimiento de la humanidad en común. (Velandia, 2017:90), por supuesto esto dependerá del discurso y propósito que tenga cada filme.

Este último elemento por encima de no ser abordado a profundidad es muy importante para el curso de esta investigación, simplemente por la dirección que ha tenido el cine bélico a lo largo de la historia, no olvidemos que antes de incursionar dentro de la ficción la guerra ya era filmada desde la perspectiva testimonial, los camarógrafos atrevidos, iban a México, a Europa, a Rusia, a filmar los grandes conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX, posteriormente en la guerra civil española empezarían los primeros intentos de propaganda a través de la mirada de la guerra, situación que seguiría hasta la segunda guerra mundial, fue durante esa época que se trataba de evocar la propaganda mediante otro medio: la ficción. El cine de guerra dejó de ser testimonial para volverse ficticio y con un terriblemente oculto perfil propagandístico, Velandia nuevamente nos lo dice partiendo de la interpretación que tiene Eberwein:

Eberwein aclara que definir qué es una película de guerra, “depende de a quién esté dirigida”. Como ya se detalló, el género en gran medida obedece a la interpretación social, al recibimiento de su público y, en el caso bélico, afecta la identidad nacional. (Velandia cit. a Eberwein, 2017:93)

Para Vincent Pinel, en su obra *Los Géneros Cinematográficos*, hace mención que para que el cine de guerra tuviera el efecto propagandístico adecuado tenía que apelar a la espectacularidad del arte

cinematográfico, en resumen, el cine bélico se volvió un conjunto de elementos provenientes desde otros géneros:

(...) la película de guerra no lleva uniforme. Viste los atuendos más diversos, de lo burlesco a la epopeya, pasando por el melodrama, lo novelesco, la propaganda, el testimonio, la comedia, el panfleto, la parodia, etc. Los mensajes que dirige al público no son menos diversos de la simple apología de la guerra a su denuncia más radical (Velandia cit. a Pinel, 2009:161)

Posterior a la Segunda Guerra, el cine bélico tendría que romper el paradigma, por un lado para la satisfacción de los vencedores y por supuesto un recordatorio a los vencidos de sus acciones y las consecuencias de ellas. Este culto a la victoria solamente sería el primer paso del género hacia la ruptura del viejo paradigma, Velandia menciona que el cine bélico se encaminaba ahora a lo que sería un largo proceso de crecimiento, donde cada nuevo conflicto llevaba a la necesidad de discursos que sirvieran de opinión y revisión de la guerra (Velandia, 2017:113) se cree que esto se dio tras Vietnam, sin embargo esto sucedió antes, durante la guerra de Corea, la construcción de personajes menos unidimensionales se dio por el discurso del soldado común y corriente postguerra mundial: Ya he luchado suficiente. Antes de mostrar una perspectiva más crítica de la acción bélica, el cine se enfocó en la revisión de los personajes más humanos, más críticos, con motivaciones que van más allá de la victoria anhelada en los cuarentas, sin embargo, el conflicto de la Guerra Fría nuevamente traería el concepto de la propaganda nuevamente al mapa, pero ahora la diferencia sería el enemigo: el comunismo.

La nueva arma de este propagandismo se daría en la estilización histórica, la recreación épica, un filme de recreación épica agrupaba varios protagonistas con sus historias rememorando la mayor parte de los hechos ocurridos en fechas solemnizadas. (Velandia, 2017:121)

Esta estilización, se daría mucho durante la década de los cincuentas y la primera mitad de los años setentas cuando se buscaba reivindicar a los viejos héroes y a la grandeza de los países aliados vencedores, sin embargo, aquí fue cuando se dio la ruptura del paradigma conocido, gracias a un evento: Vietnam.

Durante este periodo, la Guerra de Vietnam fue presentada como una especie de demencial película de combate, mostrándose continuamente noche tras noche, en el noticiero nocturno.

El elenco era siempre el mismo, y los hechos se repitieron sin cesar. Hubo héroes y villanos, pero todos parecían estar en el mismo lado (Velandia cit. a Basinger, 2017:127)

El impacto de Vietnam llegó a los hogares, por la televisión, minuto a minuto, como partido de algún deporte, ya no era sesgado como cuando el cine mostraba la guerra en Europa, así fue como las concepciones dentro del género bélico tenían que cambiar urgentemente, antes de caer en las mismas convencionalidades del Western e inevitablemente volverse un género muerto.

La respuesta fue el mostrar esa crudeza y esa ruptura de la moralidad como elemento motor del discurso crítico ante la guerra. La narrativa se volvió revisionista a las acciones del conflicto, esta tendencia revisionista no sólo se dio dentro del cine bélico, es un fenómeno que replicó a todos los géneros conocidos del cine, esto recaería durante las décadas de los setentas y los ochentas, para finales de este periodo el género empezó a darle otro enfoque, no a los héroes o antihéroes, sino la revisión histórica desde el punto de vista de las víctimas y seguiría hasta, nuevamente, buscar retomar la acción de la guerra dentro de la ficción, ahora disponiendo de los nuevos medios de producción y también de cierta manera retomando esa revisión de los eventos.

Posteriormente el paradigma tendría otra transformación nuevamente ocasionada por un acontecimiento: 11 de septiembre. Para Estados Unidos el ataque de las Torres Gemelas implicó un cambio para la visión que se tenía de la nación ante los ojos del mundo, el gigante también podía sangrar.

Es un secreto a voces que tras el 11-S, Estados Unidos llevara a cabo una ofensiva sobre Medio Oriente en su ya conocida lucha antiterrorista, y también eso llevó a que las nuevas producciones siguieran marcando ese discurso de supremacía en las películas, a diferencia de los años cuarenta, mostrando la superioridad y efectividad del armamento y ejército norteamericano.

Los ataques terroristas perpetrados el 11 de septiembre de 2001 contra blancos simbólicos del poderío económico, político y militar de Estados Unidos sirvieron de justificación para la movilización de la poderosa maquinaria bélica norteamericana con miras a consolidar su hegemonía planetaria y hacerse con las fuentes de los recursos energéticos. (...) Los grandes estudios de Hollywood, como parte de esa industria cultural y como defensores e impulsores de las políticas imperialistas de Washington, han sido una herramienta fundamental en el respaldo a esta arremetida del complejo militar industrial. (Aquino, 2014:18)

De igual manera, la visión revisionista pasaría nuevamente a segundo grado tras nuevamente apelar de nuevo a la espectacularidad, a los discursos propagandísticos y a la unidimensionalidad de sus personajes. Fenómeno que hemos visto con algunas variantes en casi los últimos 20 años, en esperas de que el género en sí no caiga en las mismas convencionalidades hasta el grado de dejar de ser importante en el medio, tal y como le sucedió a género western. Ahora bien, a lo largo de este apartado hemos visto una evolución de un género, a partir de su narrativa, por lo cual es importante mencionar que, como parte de ese proceso evolutivo, el papel de la música cinematográfica también ha cambiado.

Música Cinematográfica y el Género Bélico.

Identificar los motivos musicales en el género bélico, es caer en una serie de convencionalidades que, a pesar de presentar minuciosos cambios a través de la evolución del género, en su mayoría mantiene una base que no ha sido alterada, Brownrigg menciona que, para entender el curso de su música, primero debemos entender el contexto en donde se encuentra el género bélico:

Principalmente, el género habita en un medio militar. Las armas de guerra se centran en un conflicto particular que puede ser contemporáneo a la imagen o ubicado en recientes o historia más lejana. Las guerras elegidas tienden a ser reales más que imaginadas, aunque se pueden tomar libertades con respecto a las batallas particulares exhibidas (Brownrigg, 2003:204).

El contexto de la guerra, puede ser asociado con una basta lluvia de ideas centrales, visto desde la geográfica de la guerra, la guerra puede ser por liberación, por dominio o puede ser ambas al mismo tiempo, sin embargo dentro del contexto del cine de guerra, estas concepciones no son tocadas de forma directa, recurriendo a los elementos sacados de los géneros más literarios, la epopeya, lo épico, lo trágico, lo dramático es algo que vuelve, en el cine una guerra más entretenida, más visible e interesante, sin embargo estos elementos no sólo los vemos en el cine bélico, prácticamente son elementos que imperan en todos los géneros enfocados a la ficción, por ende las convenciones musicales pueden resultar las mismas, una grupo de cuerdas puede connotar tristeza o desolación, trombones y metales un choque dramático en la acción, entonces qué es lo que diferencia a la música en el cine bélico.

Alejandro Pachon, habla que en la música cinematográfica (específicamente hablando del cine bélico) responde a dos tipos de músicas que han contribuido a la narrativa del género, la primera es la música sincrónica, la que usan la mayoría de las películas:

(...) se trata de la música que esta ceñida al ritmo de las imágenes, anclada en la tradición de la música nacionalista y el revivalismo neoclásico (..) además de que deben aportar un continuo natural y sincrónico al conjunto fílmico. (Pachón, 1993:114)

Desde esta perspectiva, podemos entender que la música sincrónica es la que ha caído en las convenciones de género, la clásica música cinematográfica, Sin embargo, también esta música ha adquirido (o más bien, se ha apropiado) motivos especiales dentro de su estructura, y que de un modo u otro le han dado identidad. Estos motivos han sido extraídos de la misma tradición militar.

Es inevitable pensar que la música de guerra debe forzosamente adquirir toques de diana y marchas de tambores. Y es que esos elementos son sacados para reforzar el ecosistema militar en donde se desarrollan las películas, es una narrativa que va de un lado hacia otro de un momento a otro. Brownrigg hace esa observación. Indicando que la tradición militar y el paradigma del cine bélico son portátiles, lo que permite músicos para tocar y marchar al mismo tiempo. (Brownrigg, 2003:204)

Otro elemento que es importante para la estructura musical es también ser fiel al discurso ideológico de sus filmes, la elección de música externa siempre es importante y generalmente puede adquirir un elemento nacionalista, como la Marsellesa en Casablanca.

Himnos nacionales y otras canciones patrióticas surgen con frecuencia, posiblemente porque el proceso de guerra, por definición, tiende a competir y problematizar ideas y cuestiones de identidad nacional. (Brownrigg, 2003:205)

Adicional a ello es importante recalcar que la misma partitura del filme también debe adquirir y servir al discurso ideológico y espectacular que trata de comunicar la película.

(...) las partituras de películas de guerra a menudo crean un espacio para un tema emitido en forma de himno, a veces orgulloso, a veces reflexivo, tanto como varios regimientos y ramas de los servicios adoptan un himno que se convierte en asociado con ellos. (Brownrigg, 2003:205)

Así mismo, otra característica de la partitura es denotar la magnificencia y reforzar con la audiencia una imagen positiva del ejército

(...) el uso de la música militar en las películas de guerra hace más que simplemente evocar un ambiente marcial. Moviliza un sistema de valores que corresponde a algunos de los apreciados por la narrativa del género: cohesión, eficiencia y rigor. (Brownrigg, 2003:206)

Así encontramos en efecto, cómo el poder de la fanfarria de Jerry Goldsmith en Patton (F. Schaffner, 1970), ayuda a reforzar la fuerza no sólo del personaje sino de la institución que representa, Goldsmith recurre a las convencionalidades que ofrece la música cinematográfica de su tiempo, y sobre todo la época en la que se desarrolla la producción de Patton, la música va a la par del paradigma narrativo que tuvo el cine de guerra y que ya se ha mencionado anteriormente. Con esto nos queda en claro que la música sincrónica, buscará el orden con la película, y siempre se encontrará al servicio de la narrativa, respetando y siguiendo los conceptos principales de su discurso

Regresando a Pachón, también habla de otro tipo de música existente en el género bélico, la música diacrónica, música que habitualmente rompe con los estándares de la ambientación militar, creando una disonancia intencional con la finalidad de crear un discurso más introspectivo.

(...) música aparentemente no relacionada con la historia, ni con la guerra, pero que cobra su valor precisamente en esa falta de relación, en esa asociación personal entre música e imagen que realiza cada espectador. (Pachón, 1993:114)

Esta corriente, es completamente distinta a la que se encuentra dentro del discurso del primer paradigma del cine bélico. Este diacronismo se consolidó directamente en las películas de guerra posteriores a la guerra de Vietnam, cuando empezó toda esta corriente revisionista que menciona Velandia¹³ como *Apocalypse Now!* usando música de la época de los años sesenta (The Doors, The Rolling Stones, etc) o la misma Patton (Música clásica de Samuel Barber) incluso, el mismo Brownrigg hace énfasis en el uso de la música pop dentro del paradigma revisionista pero que sin embargo este contribuyo a replicarlo en futuro, no solo para la temática Vietnam, sino para las demás.

*El estado de la música pop en la banda sonora de las imágenes de guerra está, en cierto sentido, en primer plano en las películas realizadas sobre la Guerra de Vietnam y más allá. Esto, sin embargo, es simplemente una ampliación de una convención preexistente, ya que a menudo se recurre al pop en películas que representan conflictos anteriores como *The Sands of Iwo Jima* y *Pearl Harbor* (2001) (Brownrigg, 2003:210)*

Un ejemplo de esto es el uso que le da Tarantino (como es común en su filmografía) a la música pop en *Unghlorious Bastards* (Q. Tarantino, 2009) en donde su narrativa ubicada en la segunda guerra mundial, en su gran mayoría, está al servicio de los temas musicales o los arreglos que hace Steven

¹³ Véase pag 28.

Price para su partitura en la película *Fury* (D. Ayer, 2014) que queda en un término intermedio, Price sigue la estructura básica de una música sincrónica, pero rompe el estilo clásico de la música clásica de cine de guerra. No escuchamos marchas o tambores de tradición militar, estamos escuchando rock pesado y música de sintetizadores que acompañan la orquesta, en *Pearl Harbor* (M. Bay, 2003), a pesar de mantener los arreglos convencionales (marchas, himnos, fanfarrias, etc) todo se guía a una historia pop, al estilo Titanic que remata con una canción pop al final de la película (*There You'll Be* escrita por Diane Warren),

Sin embargo, llega un momento en que ambos tipos de música tienden a compartir similitudes en una obra en particular, y esto no se daría como un momento específico del paradigma bélico, se iría dando en excepciones de la filmografía bélica, Brownrigg lo menciona como la película de guerra elegíaca:

La película de guerra elegíaca es a menudo de carácter reflexivo, típicamente mitificando grandes pérdidas o sacrificios, y a menudo trágico en tono. En una gran extensión de la música apagada de la noble muerte secuencia, la música en tales películas tiende a ser silenciada e introspectiva (...) la partitura elegíaca, por el contrario de la clásica, parece funcionar bien dentro de sí mismo, constituyendo una expresión de emoción controlada más que efusiva. (Brownrigg, 2003:214)

Si bien, la película de guerra elegíaca no es una invención de Hollywood, evidente no se da con mucha regularidad, está se encuentra más en películas sacadas de las expresiones europeas, Fellini y su película *La Strada* (1954) es una expresión neorrealista, o también la visión cruda de Michael Winterbotton en *Welcome to Sarajevo* (1997), en ciertas ocasiones Hollywood se ha atrevido a realizar películas con carácter elegíaco, *The Thin Red Line* (T Malick, 1997), *Fury* (D. Ayer, 2014), incluso *Platoon* (O. Stone, 1987) son ejemplos de piezas dramáticas relacionadas con la guerra, que tienen por, objetivo el que sus personajes cuestionen sus acciones. La música evidentemente, al ser un trabajo de reflexión, no recurre a momentos de explosión como lo marcaría la obra bélica convencional, se basan más en trabajos mucho más minimalistas, uso de instrumentos y notas tenues y en su minoría agresivas.

La Sinfonía de Balas

Hemos hablado de la partitura y la música pop como parte de un ente conocido como música cinematográfica, pero ¿y el sonido? Es notable las aportaciones que tienen los estudiosos del género y la música cinematográfica porque nos han ayudado a comprender y relacionar muchos elementos

dentro de la narrativa del cine, sin embargo, causa sorpresa que ninguno tenga en cuenta la cualidad del sonido como elemento musical. Partamos de lo básico.

El género de guerra podrá ser un conjunto de varios otros géneros sin embargo este se sostiene de una simple unidad sonora imprescindible para ser lo que es, que ningún otro género tiene: el disparo,¹⁴ es el detonante del enfrentamiento, de la batalla, del conflicto, la señal de que empezó la acción, un disparo puede descubrir a un comando a través de la selva, un disparo puede matar a un personaje importante y generar un estado de incertidumbre, un disparo (tal como vemos en *Spellbound* de Hitchcock) puede resolver un conflicto.

Quizás el género que puede volverse semejante por el mismo elemento es el Western, sin embargo el Western no siempre dependerá del disparo para ser un detonante de la acción, existen otros elementos para complementar la acción, la persecución de la diligencia, la anacronía de los conflictos (vaqueros con armas de fuego e indios con arcos y flechas), sin embargo, la base narrativa en el cine de guerra será superlativa a la del Western, simplemente por la concepción de su conflicto principal cae en torno al mismo concepto de la guerra, y todo girará en torno a la guerra, los prisioneros, los afectados, el holocausto, los soldados. Y el lenguaje de la guerra es el combate y la letra usada será siempre el disparo.

Brownrigg hace mención que el lenguaje del combate también infiere dentro de la realización y la función de la música en el cine bélico.

En un ataque anotado, se genera una emoción creciente a través de ruidosos crescendos, frenéticas llamadas de cornetas, estruendosos, fanfarrias discordantes y "bombas" de percusión. (Brownrigg, 2003:208)

Si bien se refiere a términos musicales, podemos considerar que el sonido del combate puede ser considerado como una especie de música diegética que afecta a los personajes, definen sus comportamientos y afecta en la percepción de la tensión por parte del espectador, es la orquesta

¹⁴ Hablamos del cine bélico, como la representación estricta de la guerra moderna y no la guerra antigua, como la representación de las invenciones bárbaras a Roma, reflejado en *Atila* (D.Sirk, 1954) o la batalla de las Thermopilas en *300* (Z. Snyder, 2007) generalmente las convenciones han determinado ese tipo de cine como de género histórico a pesar de cumplir con algunos elementos del cine que tenemos entendido como bélico, la bala, el disparo es la partícula más mínima que determina el curso de una guerra moderna, así como lo fue la espada durante la edad antigua o la edad media. Si fuéramos estrictos en la estructura podríamos decir que películas que se desarrollan en un conflicto entre bandos como *Star Wars* o *The Lord of The Rings* además de ser Ciencia Ficción y Fantasía respectivamente, también cumplen con elementos para pertenecer al género bélico.

estridente volviendo todo impredecible. Tomemos un ejemplo que posteriormente analizaremos mas a fondo, en *Saving Private Ryan* (S. Spielberg, 1997), en toda la secuencia de Omaha, nunca tenemos música, quien hace el reforzamiento sonoro son la ambientación y los efectos de sonidos existentes, la música se hace presente una vez que termina el conflicto cuando los disparos dejan de sonar y los aliados toman la playa. Otro ejemplo es *The Longest Day* (K. Annakin, A. Marton, B. Wicki, 1962), las ocasiones en donde la música tiene lugar son contadas, todo se lo dejan a la ambientación sonora y por supuesto a los disparos.

Se debe entender que el lenguaje sonoro durante las secuencias de combate no lo determina la música, sino el propio sonido incidental, como se había mencionado anteriormente¹⁵, el sonido puede estar al servicio de la trama al igual que la música, debido a que generan un ritmo. Las armas, ya sea automática, semiautomática, manejan un tempo, entre más continuo sea significa que existe más tensión e incertidumbre, es la señal de que un hombre vació su arma con tal de sobrevivir, cuando la situación parece insalvable, lo que hará el personaje será pedir apoyo de un bombardero o artillería, las bombas son señales de que el conflicto llego a su clímax y a su inminente desenlace, esto es diferente cuando usas el recurso de las bombas para iniciar la acción, en estas ocasiones se escucharan lejos, como una seña de que empezará el combate.

Es entonces que vemos a las balas como una partícula inicial al igual que a la nota musical, que junto a un instrumento harán un sonido que tenga un ritmo y por supuesto un sentido. Ahora que tenemos un instrumento, juntemos varios instrumentos para crear una orquesta de cámara, hagamos lo mismo con un conjunto de armas de todo tipo en una batalla, ambas conjunciones crearan un espectáculo sonoro que genera un determinado sentido, la orquesta hará una sinfonía, un batallón hará una batalla. Son dos entes con significantes muy parecidos, pero a diferencia de la batalla que tiene un propio significado, la sinfonía puede tener significados variados.

¹⁵ Véase en la pág. 13 donde una de las características que definen a la música cinematográfica es que trascienda de una canción o un tema musical, puesto que cualquier incidencia sonora que termine siendo referencial o representativa de una idea puede considerarse como música cinematográfica.



Esta sinfonía de balas, orquesta de la muerte, es importante para el curso de la acción dentro del cine bélico puesto que determina también qué funciones tiene la partitura y qué funciones ha tenido el sonido a lo largo de este género, y sobre todo durante el toda la vida de género bélico, La Sinfonía de Balas y la música cinematográfica se han enfrentado una con la otra por su presencia en la pantalla. Esta rivalidad en burdos términos, por la decisión en pantalla, ha generado que la importancia del lenguaje del combate esté pasando a un segundo término en comparación con la partitura. A continuación, mostraremos el proceso que han vivido ambos elementos de la banda sonora a través de las obras de cine bélico más importantes de su historia y cómo se han posicionado en la puesta y en la narrativa, y más importante: la reacción que genera en el espectador.

2. Modelos de análisis del sonido.

Tipificación paradigmática del Sonido.

Para entender la función de los anclajes en la experiencia cinematográfica, primero hay que entender que existe una relación entre la imagen y la música, o para ser más específicos, la música cinematográfica se mueve según lo necesite su montaje. Erróneamente se ha pensado que la música solo sirve como amalgama que se encarga de cubrir las fallas del montaje, como si la música en si se encargara de cubrir los defectos en la continuidad (raccord) y es que no olvidemos uno de los criterios de la música, es un elemento para la continuidad, sin embargo, existen directores que aprovechan esta disonancia para acentuar la narrativa del film:

Los cineastas que se toman grandes libertades con la idea clásica de transparencia del montaje son también los más audaces en el uso de la música. (Mouëllic, 2003:51), esto conlleva que el director lleva el ritmo a su estilo, que no trata de seguir convencionalidades, pero que debe respetar algunas, no enfoca su montaje y su posición musical para un montaje limpio, sino para lograr una expresión que el espectador pueda recibir y captar

Godard y Scorsese persiguen lo mismo (...) Una pulsación musical donde cada pasaje parece engastado en el anterior, responder a la incesante sucesión de movimientos de cámara y efectos de montaje, creando una sensación de entretejido que subraya todavía más la impresión de continuidad interrumpida. (G. Mouëllic, 2003: 51)

Que nos dice esto de la posición de los directores, evidentemente habla de cómo los mismos directores se han encargado de romper los paradigmas clásicos y formar los propios, en un género como lo es el bélico, se dan mucho estos fenómenos en los cuales la música es protagonista activa en todo momento, La guerra, en un principio, mostraba disonancias, sin embargo trataba de verse limpia, un recurso muy clásico que después de los años ochenta cambiaría cuando los directores hablaran de Vietnam y la crítica social que dio lugar la guerra.

Así mismo, esto significa que este matrimonio entre música e imagen ha tenido varias transformaciones a lo largo de la historia. Como parte fundamental de este trabajo es pertinente hablar del análisis formal que le da Lauro Zavala a la música del cine. Este modelo propone un paradigma de la relación sonido-imagen en el cine, la distinción paradigmática del cine clásico, moderno y postmoderno surge de la necesidad de contar con un modelo de análisis que tenga un carácter universal (Zavala, 2017:1) por supuesto cada paradigma tiene sus propios criterios: *El paradigma clásico* el cual extrae todas las convenciones y reglas del cine y de los géneros originales, en este paradigma la música tiene una función de acompañamiento, un puente de una emoción a otra, contribuyendo a fortalecer el sentido narrativo; *El paradigma moderno* donde prácticamente las reglas clásicas se rompen y la música adquiere una mayor presencia, mucho más directa en comunicar y en ocasiones la música es quien lleva el ritmo, es decir, que en el cine clásico la música estaba al servicio del montaje, en el cine moderno es el montaje en que en ocasiones queda al servicio de la música. En el paradigma postmoderno, este último, la unión de ambos paradigmas (Clásico y Moderno) confluyen, por lo cual la banda sonora oscila entre determinar el resto de los componentes y estar al servicio de ellos (Zavala,2017:8)

En esta evolución del matrimonio, encontramos que las funciones de la música no cambian, sólo cambia la forma en que se desenvuelven dentro de pantalla, y es que al final de todo no puede existir la relación música-espectador, si no existe la relación con la imagen.

Música y Narrativa

Como otra parte de la relación entre la música y la imagen, es importante hablar de la narrativa y como esta le brinda funciones a la música cinematográfica. La música en muchos casos es culpada injustamente de no pasa de ser un elemento de solución rápida cuando el discurso narrativo falla, cuando en realidad esta es la parte de un todo en donde también contribuye la imagen y el montaje, sea diegética o extradiegética, sea partitura original o canción prestada, presenta sus normas y sus motivos con los cuales busca darle sentido a lo que estamos viendo. Evidentemente es un elemento que dependiendo su minucioso tratamiento puede cambiar tu discurso de forma radical.

García Jiménez en su obra *Narrativa Audiovisual* hace énfasis en el servicio que tiene la música con la narrativa de la obra, la presencia de la música en el discurso narrativo audiovisual señala y refuerza la triple unidad: La unidad de acción, la unidad de lugar y la unidad de tiempo. (García Jiménez, 2003:266) con esto determinamos que la música crea imágenes sonoras que determinan la puntuación de los escenarios y de la dramaturgia en la puesta en escena, dándole legitimidad a lo que estamos viendo en pantalla, para esto es el mismo García Jiménez el que menciona que la música tiene distintos papeles dentro de la acción. *La anticipación*, esta se convierte en un indicio hipotético anticipador de un acontecimiento narrativo. Si este no se produce la música habrá dejado en todo caso su huella, confiriendo interés y pregnancia al discurso de la acción. (García Jiménez, 2003:264); *Comenta la acción*, en donde la música se adquiere los atributos de narrador en la narrativa (muy parecido a lo que hace Tonks hablando del narrador invisible); *Subraya la acción*, la música se asume como un signo de puntuación. Contribuye al mismo tiempo a hacer más “legible” el texto audiovisual y a modular su expresión y su cadencia (García Jiménez, 2003:267); Por último, sirve como *ambientación a la acción*, en virtud de dos funciones que le son propias, una función expresiva, que le suscita un clima emocional en el espectador y una función referencial que la faculta para reproducir ambiente de determinados lugares (García Jiménez, 2003:268)

3. El cine clásico de guerra y sus funciones musicales (1930-1970)

Representaciones históricas

Como se había mencionado anteriormente el género bélico nace del carácter testimonial que se tenía de la guerra en ese entonces, hasta después de la primera guerra mundial empezarían las primeras expresiones ficticias que describirían este acontecimiento histórico, dado los daños terribles ocasionados en Europa durante la denominada Gran Guerra, las grandes expresiones del cine se

dedicaron a relatar la crudeza del evento como un acto de revisión y recuento de lo que aportó y lo que se perdió en tal acontecimiento.

Basándonos en los apuntes que menciona tanto Eberwein como Velandia¹⁶ tenemos en cuenta que el cine de guerra se divide en tres tipos: De carácter representativo, de carácter propagandístico y de carácter revisionista. Cada uno de estos tiene un papel específico en el espectro cronológico de un evento, el propagandístico generalmente se va a desarrollar durante la guerra, mientras que los revisionistas y los representativas se desarrollaran después del conflicto, por ende con cada evento armado se desarrollaran distintas interpretaciones que fomentaran la construcción de modelos narrativos en donde la música, tendrá, mayor o menor intervención, siempre apeándose a las condiciones que se requieran para la historia.

Los expertos e historiadores del cine ubican a la gran época del cine clásico de 1900 a 1960, sin embargo, a lo largo de estas seis décadas también hubo trabajos en donde empezaron las rupturas del estilo clásico y varios directores empezaron a implementar su toque intentando romper con las convenciones, y eso evidentemente afectaría a la forma de implementar cada elemento del cine, incluido la música. Estos trabajos (hablando en el género bélico) dependieron enteramente de las condiciones históricas de su tiempo, y ese la base más importante del género: Los eventos históricos.

Toda película bélica, sin importar de que carácter sea, van a estar basada en el evento histórico, lo único que cambiara en su esencia es el evento que decida retratar y por supuesto la perspectiva de este. Esto es importante porque durante el periodo de existencia del cine clásico se dieron tres eventos que impactaron en la historia de la civilización, y sobre todo en Estados Unidos como principal productor y consumidor de estos productos culturales: Las dos guerras mundiales y la Guerra Fría.

La Primera Guerra Mundial, desarrollada entre 1914 a 1919, también conocida como “La Gran Guerra” debido a que no existía un antecedente de un conflicto bélico de tal magnitud:

Cuando a comienzos de agosto de 1914 estalló la "Gran Guerra", Europa no había vivido ningún conflicto general desde las guerras napoleónicas. ¿Por qué después de un siglo todas las grandes potencias se vieron envueltas en una lucha "total"? Las circunstancias de una crisis diplomática no bastan para explicarla. Ante todo, hay que tener en cuenta el estado de las relaciones internacionales en los diez años precedentes, en que la paz estuvo vacilando

¹⁶ Véase el subcapítulo enfocado al paradigma del género bélico, pp. 26-30

constantemente. Las causas profundas de esta precariedad radican por una parte en las manifestaciones del sentimiento nacional en forma de los movimientos protestatarios de las "minorías nacionales", o de los nacionalismos expansionistas de los grandes Estados; por otra, en la rivalidad de los intereses económicos y financieros. (Renouvin,1972:3)

Esta guerra a su además de traer una violencia por cinco años en Europa, traería a los fanáticos de cinematógrafo a retratarla mediante la una narrativa enteramente documental, cronológica y por supuesto testimonial.

No sería hasta la incursión del cine sonoro en 1927 cuando veríamos las primeras grandes representaciones de esta guerra en películas como *Vier Von der Infanterie* (Georg W. Pabst, 1930), *All Quiet On The Western Front* (Lewis Milestone, 1930), *The Lost Patrol* (John Ford, 1934), *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937), *The Road Back* (James Whale, 1937) o *The Dawn Patrol* (Edmund Goulding, 1938) La gran mayoría de estas películas se enfocan a realizar un discurso antibélico, exponiendo la transformación por las que pasan sus personajes tras experimentar las desgracias que genera la guerra. Un discurso que a pesar de sus esfuerzos no evito que Alemania le volviera a declarar la guerra al mundo, atacando Polonia en 1939, comenzando la segunda gran guerra.

La Segunda Guerra Mundial nació de las consecuencias generadas por la primera y del discurso nacionalista que no había muerto en esta. Para la entrada de la década de los 40's el mundo nuevamente estallaba en conflicto, pero para Estados Unidos y la producción hollywoodense del cine bélico, la guerra inició en 1941 cuando Japón atacó Pearl Harbor. Es a partir de ahí cuando Hollywood nuevamente empieza con la implementación del cine como material de propaganda, la animación empezaría desde antes, sin embargo, el papel del cine bélico entonces era mostrar la lectura de la guerra que el público en general no podía ver, debido a que el reportaje de guerra no llegaba a las pantallas de cine tan rápido y tan a detalle como las películas ficticias de americanos venciendo japoneses.

Así se desarrollaría un cine en masa lleno de producciones con una gran carga ideológica llena de sacrificios, de cargas triunfantes, de la epopeyación de la guerra que habla Eberwein,¹⁷ algunas de estas películas serían *Wake Island* (John Farrow, 1942), *Manila Calling* (Herbert I. Leeds, 1942), *Bataan* (Tay Garnett, 1943), *Guadalcanal Diary* (Lewis Seiler), *Cry Havoc* (Richard Thorpe, 1943)

¹⁷ Véase p. 27

So Proudly We Hail (Mark Sandrich, 1943),¹⁸ *Air Force* (Howard Hawks, 1943), *Thirty Seconds Over Tokio* (Mervyn LeRoy, 1944), *The Purple Heart* (Lewis Milestone, 1944), *They Were Expendable* (John Ford, Robert Montgomery, 1945) entre muchas otras más.

Posteriormente a la guerra, las películas empezarían a adquirir un carácter múltiple, por un lado, el carácter revisionista y por el otro la estilización de los eventos de ambas guerras a través de películas recreacionistas que buscarían reivindicar y mantener el discurso de la épica de los victoriosos que después de diez años empezara a desmoronarse tras el lastimoso inicio del conflicto en Vietnam. A lo largo de dos décadas se realizaron películas en donde abarcaba una mayor perspectiva y profundidad a los dos lados de guerra, el de los enemigos y los vencidos, y aun mantener el contexto ideológico de las películas de los años cuarenta. Algunas de estas películas fueron *The Steel Helmet* (Samuel Fuller, 1951) *Paths Of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) *The Bridge on the river Kwai* (David Lean, 1957) *The Guns Of Navarone* (J. Lee Thompson, 1961) *The Longest Day* (Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, 1962) *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1964)

Durante estas décadas de desarrollo del cine bélico y de su narrativa, la música también paso por transformaciones que buscaban poder adaptarse a ese desarrollo en el género. Siempre respetando las convencionalidades que requería el género y a continuación las revisaremos. Cabe mencionar que función de este trabajo se revisaron las siguientes películas:), *All Quiet On The Western Front* (Lewis Milestone, 1930), *The Lost Patrol* (John Ford, 1934), *The Dawn Patrol* (Edmund Goulding, 1938), *Bataan* (Tay Garnett, 1943), *Guadalcanal Diary* (Lewis Seiler) *Paths Of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) *The Bridge on the river Kwai* (David Lean, 1957) *The Guns Of Navarone* (J. Lee Thompson, 1961) *The Longest Day* (Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, 1962)

Aportes de la tradición militar.

- *La Banda de Guerra.*

Sabemos que una de las funciones musicales establecidas por Mouilleic¹⁹ indica que la música cinematográfica debe crear un ambiente, y enteramente en el género bélico, la música se apropia de la tradición militar y de sus más cercanas representaciones, Brownrigg menciona que la música militar

¹⁸ Tanto *So Proudly We Hail* como *Cry Havoc*, son películas del género, pero enfocadas en la perspectiva de las enfermeras que vivieron los hechos de la Guerra del Pacífico.

¹⁹ Véase p. 24

tal vez se caracterice mejor por la banda militar, un conjunto musical para la puesta a tierra latón, percusión y madera. (Brownrigg, 2003:205) es por eso que a lo largo de las películas la banda militar tiene papel a través de sus instrumentos principales: de viento metal (trompetas, saxofones, trompas, trombones, etc.) viento madera (oboes, clarinetes) y percusiones (caja redoblante, bombo y platillos) esto lo podemos ver en los primeros 5 minutos de la película *All Quiet On The Western Front* que la banda de guerra se hace presente en el desfile en la ciudad alemana, mientras el profesor les da un discurso nacionalista a sus alumnos, generando un contexto de triunfo y patriotismo para los orgullosos por morir por su nación.

Este es un detalle importante en el uso de la banda de guerra en las películas, la omisión de instrumentos y el uso de otras notas ayudaran a reforzar el contexto en el cual se desarrolla cada secuencia. Por ejemplo, en *Paths of Glory*, cuando los personajes que han sido injustamente culpados de cobardía son enviados al paredón de fusilamiento, durante ese momento de camino a su muerte, la banda de guerra empieza tocar de forma continua sus cajas, rematando la última nota con un golpe duro y seco, y poco a poca nos acercamos al paredón la música va adquiriendo mayor presencia, generando tensión y expectativa a si los van a salvar o no. Los instrumentos por unidades particulares nos están describiendo personajes o momentos sin perder la esencia de la tradición militar.

Por otro lado, la banda de guerra nos muestra también aspectos ideológicos dentro de la trama de los filmes, está el caso específico de *The Bridge of The River Kwai*, cuando el Coronel Saito sede ante el coronel Nicholson, cuando es avisado de que sus oficiales no serán usados en trabajos físicos para la construcción del puente, significa una victoria ideológica para el coronel Nicholson sobre las intenciones de Saito, al salir Nicholson de la oficina su compañía festeja junto con él la liberación de los oficiales y es entonces que una marcha militar (música de Malcom Arnold) aparece para reforzar la idea de victoria de Nicholson, así mientras este es levantado en hombros está sonando la banda de guerra que rompe en una nota larga y dramática cuando regresamos con Saito llorando en sus habitaciones, puesto que se siente avergonzado y cree que ha sido deshonrado.

Así como tenemos un mensaje de victoria, también es común encontrar discursos de pérdida, mas nunca de derrota, esto se encuentra en películas como *Bataan*, donde el compositor Bronislau Kaper incluye dentro de los acordes, una trompeta interpretando una variación del Toque de Silencio que se la hace a los caídos en combate, esto mientras el Sargento Dane entierra a lo que queda de su pelotón, en *The Lost Patrol* sucede algo similar en su secuencia final, Cuando el sargento ve a una patrulla a caballo aliada llegar al oasis donde su patrulla fue aniquilada por los árabes, el capitán de esta le

pregunta donde está el resto de sus hombres. Este no dice nada solo señala a las tumbas donde estos se encuentran, es en este momento donde Max Steiner usa elementos leitmotivicos dentro de la escena, sonando *Last Post* (un típico melodía de trompeta que se usa en los entierros militares) para reforzar el concepto de perdida, posteriormente Steiner usa otra melodía de referencia social británica, *Rule Britannia* cuando las fuerzas británicas abandonan el oasis, esta relación de piezas de tradición militar da a entender que por encima de que exista perdidas, la lucha sigue hasta la victoria.

- *Las canciones de regimiento.*

Cómo ya se ha mencionado anteriormente en este trabajo, cuando el cine se empezó a sonorizar, si el público escuchaba música tenía que conocerse o presuponer una posible fuente de origen de la música, el cine clásico respeta constantemente esto en el cine bélico, puesto que la forma más cercada de poder existir un contacto entre el público y la fuente era por medio de la canción, al no ser un musical, el género retoma nuevamente estos elementos musicales de la tradición militar, nos referimos a las canciones de regimiento.

La canción se puede manifestar de dos formas en el cine bélico, la primera es como forma de disciplina, esta es cuando el grupo se encuentra en entrenamiento en las barracas y, generalmente, un sargento bonachón y tiránico empieza a cantar una marcha que posteriormente su cuerpo de soldados replicará, el mensaje principal de esta acción musical es el demostrar disciplina y coordinación en el grupo que va a combatir, los soldados están demostrando estas capacidades y eso le da un nombre importante al ejército, lo hace ver virtuoso ante el público que lo está viendo.

Un ejemplo lo vemos en *All Quiet on the Western Front* cuando un grupo de muchachos está llegando a las barracas después de enlistarse a las filas del ejército alemán se encuentran con un viejo conocido: El gentil y simpático cartero que les entregaba la correspondencia, ellos empiezan a hacerle bromas sin darse cuenta que él será el sargento encargado de su entrenamiento y que su personalidad ha cambiado completamente, ahora es un tiránico personaje que le gusta hacer sufrir a su pelotón, y que para su diversión los obliga a cantar en todo momento, la idea de disciplina se mantiene y el sargento la ejerce a través de las canciones, algo que veríamos posteriormente en las secuencias de entrenamiento en *Full Metal Jacket*

Otro ejemplo de forma disciplinaria se encuentra en *The Bridge on the River Kwai*, en la muy recordada escena de la tropa silbando, aquí encontramos una situación en la cual la melodía que tocan funciona como mensaje de disciplina y por supuesto de resistencia, puesto que a pesar de ser un grupo

de prisioneros de los japoneses ellos mismos no se adjudican como prisioneros, sino como soldados británicos, puesto que siguen las ordenes solo de sus oficiales directos, idea que ha sido inculcada por el coronel Nicholson, sigue adquiriendo presencia disciplinaria y una concepción virtuosa y honorable de lo que en teoría debería representar el ejército.

La segunda forma es como forma de recreación y de relajamiento, cuando los soldados antes y después de pelear en el frente de batalla pueden tener por fin un tiempo de descanso, y en las formas más importantes de desahogo termina por destacar la música, se vuelve un medio de diversión y un mecanismo que contribuye con empatizar más con los personajes. Un ejemplo se encuentra en *The Dawn Patrol* cuando la patrulla de pilotos de la Real Fuerza Aérea en la Primera Guerra Mundial toma un descanso al compás de las canciones, mientras el Coronel Brand está preocupado porque cada vez menos unidades de pilotos regresan de las patrullas matutinas sobre el frente, los pilotos están bebiendo y escuchando música a través del tocadiscos ubicado en un banco, esto se ve en varias ocasiones durante la película, la visión del Capitán Courtney y su compañero Scott es la de festejar toda noche puesto que a la mañana tal vez ya no regresen.

Otro ejemplo de esto lo vemos en *Guadalcanal Diary*, cuando los elementos de marina están ubicados en sus acorazados rondando las aguas del pacífico, cantar canciones de la marina son una forma de relajarse antes de enfrentar a los enemigos japoneses. Durante su estadía en los acorazados podemos ver en algunas secuencias como los soldados se entretienen por medio de cantar y bailar, en alguno momento acompañados por instrumentos que algún marino toca (sea la armónica o el acordeón) esto también lo podemos ver de igual forma en *The Bridge on the river Kwai* cuando el batallón, después de terminar el puente tienen una pequeña fiesta en donde algunos soldados cantan y se visten como vedettes, esto en ausencia de mujeres en el campo de prisioneros.

Estas dos formas nacen directamente respetando las reglas del cine clásico, sin embargo también con base a esas nacen discursos más complejos dentro de la narrativa, el ejemplo se encuentra en *Paths of Glory*, en su secuencia final, cuando los soldados del bar están pidiendo a chiflidos que una chica alemana cante para ellos, ella con lágrimas y nervios empieza a cantar *Der Treue Husar* (<<El fiel Husar>>) frente a los soldados franceses que empiezan a quitar sus caras alegres, posteriormente empiezan a tararear al compás de la chica, algunos empiezan a llorar, aquí Kubrick nos enseña como por encima de los idiomas los sentimientos son lenguajes universales que reflejan las carencias y las consecuencias que ha tenido la guerra sobre los hombres.

El puente musical

Como menciona Mouëlllic: La música es factor de continuidad²⁰ y en el cine clásico se dispone mucho de este elemento, generalmente como herramienta de puente y de cortinilla, esto supone que la música deja de tener presencia durante la gran mayoría de la película o que al menos se va a reducir a escenas específicas donde se manifieste algún momento catártico para la historia. Inicialmente las películas no tenían música de fondo, solo disponían de canciones o piezas de origen diegético, la música extradiegetica se limitaba solo al principio y al final. En *All Quiet on the Western Front* tenemos un ejemplo de esto, puesto que la única parte musicalizada de forma extradiegetica son los créditos, y esto es porque fue una película filmada antes de que la música cinematográfica se consolidara, otro ejemplo de esto se da en *The Dawn Patrol*, a pesar de que la música fue compuesta por Max Steiner, fue el director Edmund Goulding el que escogió seguir la estructura básica, esto porque la película es un remake de una película pre-code²¹ hecha ocho años antes.

Posterior a la consolidación del estilo clásico impulsado por Steiner, las músicas dejarían de ser solamente extradiegeticas y empezarán a tener mucha mas presencia en pantalla, en películas como *The Lost Patrol*, la música esta presente en todo momento, pero siempre que sucede una elipsis de tiempo la música se predispone a hacer un cambio a partir de una pequeña pausa que nos indica que ha pasado tiempo y empieza a sonar un tema completamente distinto al que escuchábamos al principio de la secuencia, por supuesto en películas como *The Guns of Navarone* pasa algo similar, Dimitri Tiomkin sabe darle paso a la acción en la película, limitando su música a los momentos previos y después de la acción sabiendo generar tensión dentro de la narrativa, en *Bataan* sucede lo mismo cuando vemos a las tropas japonesas acercándose a la base de los soldados norteamericanos, una secuencia en particular es cuando el contrataque japonés se basa en entrar camuflados con arbustos, sin embargo el sargento Dane y la patrulla se dan cuenta de esto y se disponen a recibirlos con el fuego de ametralladora, a medida que se acercan las cuerdas empiezan a sonar de forma mas aguda e intensa, incrementando la tensión dentro de la escena, la música para y empieza la acción, cuando esta termina la música nuevamente aparece para darle una tonalidad melancólica a la puesta de escena: solo

²⁰ Véase p.24

²¹ La época *pre-code* hace referencia a un periodo comprendido entre la introducción del sonido a finales de los años veinte y la aplicación del código de producción de películas que recogía las directrices de la censura, este código a pesar de adoptarse en 1930, se aplicó formalmente hasta 1934, como resultado muchas películas de la década de los veinte y principios de los treinta, incluían temáticas como insinuaciones sexuales, consumo de drogas, abortos, violencia, infidelidad, mestizaje u homosexualidad.

quedaron 3 sobrevivientes. Aquí podemos apreciar como la música además de ser continuista de la consecuencia nos lleva a un momento de epifanía gracias a su tratamiento del ambiente.

El leitmotiv

El Leitmotiv nos ayuda a entender unidades o conceptos individuales del todo que compone la historia, es factor de unidad, la inclusión del Leitmotiv en las películas vistas se puede observar en todas las películas desde la implementación de las marchas militares, esto se ve claramente en películas de la época de los años cuarenta, cuando se trata de hacer cargas sobre los enemigos generalmente va a sonar el leitmotiv de los soldados norteamericanos, aunque en ocasiones los compositores utilizan otro tipo de elementos asociativos para crear el leitmotiv, en *The Longest Day*, Maurice Jarre utiliza las notas de parte de la obertura en la novena sinfonía de Beethoven para asociar a la playa de Normandía ocupada por los alemanes y que sirve para atenuar la sorpresa de estos al ver las naves aliadas llegar.

Otro importante ejemplo se encuentra en la música de Steiner para *The Lost Patrol*, sabemos que al enemigo árabe lo llaman enemigo invisible porque se esconde en las dunas del desierto esperando atacar como francotiradores, así que gran parte de la película jamás los vemos, pero sabemos que se encuentran afuera del Oasis donde descansan los protagonistas, la única presencia se da gracias a la música de Steiner, adecuando un leitmotiv que usa instrumentos de la cultura árabe como el Laúd o la flauta árabe conocida como Nay.

En *The Guns of Navarone*, Tiomkin aprovecha sus conocimientos de la música clásica y lo que hace es hacer variaciones al tema, dispone de distintos arreglos con distintos instrumentos para cambiar el ambiente sin alterar el discurso musical, cuando hablamos de los cañones de Navarone el tema se intensifica y hace uso de metales extravagantes, cuando el momento sirve para inspirar momentos de tensión, Tiomkin usa el piano manteniendo el mismo tema con algunas variaciones, todo para estar al servicio de la narrativa que busca la película.

Acentuación Épica

Se puede entender como acentuación épica a un fenómeno que se manifestó a partir de la tendencia propagandística, este prácticamente consistía en acentuar las escenas de acción donde los personajes principales, que en la historia adquieren el protagonismo heroico, son presentados en pantalla por medio de la música, esto es que cada vez que hace presente una acción heroica, como una carga hacia el enemigo que resulta peligrosa o también una defensa que implica sacrificar la vida de forma heroica

y dramática, la música acentuara el momento con tal de servir al idealismo y peso dramático que refuerce lo que estamos viendo.

Estos ejemplos se verán a partir de las películas hechas durante la guerra, Guadalcanal en todo momento busca recurrir a la acentuación épica, en la secuencia donde uno de los pelotones americanos es masacrado por una patrulla japonesa, tan solo sobreviviendo el soldado Soose (interpretado por Anthony Quinn) durante el momento del ataque japonés y la inminente derrota americana, los violines y los trombones empiezan a sonar de forma que conectemos con el heroísmo que muestran las imágenes, ellos pelearon hasta el final, la música se muestra *in crescendo* cuando vemos al capitán perder su casco y ver una foto de su familia, es en este momento cuando la música entra en su climax e inmediatamente baja de intensidad dándonos a entender que el capitán murió, esto sirve para que de esa forma logremos la conexión con los personajes caídos y sintamos más odio por el enemigo.

Otro caso lo vemos durante la batalla final, justo al momento de que los soldados americanos van a entrar en combate después de frenar el paso del enemigo, empieza a sonar una trompeta, y junto con ella empieza la orquesta a tocar una marcha que acompañara a los combatientes que al final vencen y dan a entender que su heroísmo y sacrificio finalmente ayudara a derrotar a los japoneses siguiendo la misma película podemos ver otro caso importante al final de la película, una característica que presentan casi todas las películas del género en ese momento, la marcha pomposa de triunfo al poner los créditos

En *The Steel Helmet*, película que habla de la guerra de Corea, vemos este caso pero con una particularidad, cuando vemos a nuestros personajes alejarse al horizonte después de la victoria empieza la marcha compuesta por Paul Dunlap con la leyenda “Este no es el final” como dando a entender que el final de esta película será cuando la guerra haya sido ganada, desafortunadamente la guerra de Corea no fue un resultado agrí dulce para el ejército estadounidense que han preferido no seguir contándola. Otros casos parecidos se encuentran en *Bataan* cuando el sargento Dane, después de ver morir a su pelotón se queda solo con su ametralladora contra los soldados japoneses y los enfrenta hasta morir, en ese momento es cuando suena la marcha mientras vemos como la cámara se acerca al sargento para luego terminar la película con un discurso de victoria empezando con un “Así lucharon los héroes de Bataan...” la música continua con su función hasta el final de la película.

4. Vietnam y el auge del revisionismo (1979-1989)

Contextualización histórica

Para inicios de los años sesenta, tras casi veinte años de guerra fría, los bloques socialistas y capitalistas tendrían su primer gran enfrentamiento bélico desde un campo que no pertenecía ni a uno ni al otro. Cómo lo fue en Corea en su momento, Vietnam era un punto clave para los Estados Unidos con tal de encerrar más a sus competidores soviéticos, teniendo un cerco que empezaría desde el océano indico hasta el estrecho de Bering con Alaska. Vietnam recientemente independizada de la Indochina Francesa tras una guerra de ocho años (1947-1954), se vería afectada por las consecuencias de la guerra fría, las divisiones políticas hicieron que se dividiera en dos regímenes: el de Vietnam del norte (enteramente comunista) y Vietnam del Sur (de ideología anticomunista), así fue tras diez años de tensiones, en 1964, Vietnam enfrentaba nuevamente un conflicto armado, esta vez entre sus propios habitantes.

Las potencias dominantes en la guerra fría vieron esto como la oportunidad de consolidar su fuerza y de adoctrinar una nación más que significaría una pequeña parte, pero significativa del pastel que conocemos como mundo, La URSS lo hacía con Europa, tomando las naciones balcánicas y arrojándolas en la doctrina del socialismo y aferrándose al régimen como en la Primavera de Praga de 1968, Estados Unidos intentó lo mismo con y con el conflicto cubano de la Bahía de Cochinos de 1961 para retomar el control de Cuba que termino en un fracaso, sin olvidar la Crisis de los Misiles del año siguiente cuando los soviéticos tenían la intención de poner misiles de corto alcance en Cuba, convirtiéndose en una de las ocasiones en que se estuvo más cerca de una guerra nuclear.

Todos estos eventos, solo eran antecedentes de la bomba de tiempo que estallaría en Vietnam cuando ambas naciones tomaran partido, la Unión Soviética con Vietnam del Norte y Estados Unidos con el frente de Vietnam del Sur, lo que empezaría en 1964 cuando el presidente Lyndon B. Johnson interviniera directamente en la guerra enviando 60,000 efectivos a la selva vietnamita, culminaría en uno de los desastres bélicos más importantes en la historia del ejército estadounidense y que no solo replicaría negativamente en su imagen, sino en una crisis cultural en el país de las barras y las estrellas, y es que eran los años sesenta.

Los sesentas eran años de culminación de movimientos sociales, en el occidente, las ideas marxistas y socialistas empezaban poco a poco a replicarse en el continente americano, Cuba y Castro le abrieron esas ideas al continente y poco a poco los exponentes idealistas empezaron a surgir en los Estados

Unidos, mientras los soldados hacían incursiones en la selva de Vietnam, en casa empezaba la revolución sexual, el verano del amor, el movimiento de las panteras negras, una dicotomía de ideales se dio lugar en medio de una nación llena de ambivalencias, que no sabía si seguir los viejos preceptos de las películas de tiempos anteriores o sucumbir ante la desgracia que presentaba la televisión, y eso nos lleva a la pregunta ¿Qué le paso al género bélico?

Durante la segunda mitad de la década de los sesentas, las películas seguían en con la tendencia de recrear momentos históricos con la finalidad de poder rescatar los antiguos valores de la segunda guerra mundial que se estaban yendo en picada y que fueron de vital importancia en la tendencia propagandística del género. Además de reafirmar el valor del ejército tras la reciente invasión a Vietnam, de 1965 hasta el final de los setentas se sacarían películas que seguirían respetando estos modelos, de tal forma que lo que podemos ver en este periodo siguen siendo representaciones de la segunda guerra mundial, estas películas fueron, por mencionar algunas: *The Battle of The Bulge* (Ken Annakin, 1965) *Where Eagles Dare* (Brian G. Hutton, 1968) *The Bridge at Remagen* (John Guillermin, 1969) *Kelly's Heroes* (Brian G. Hutton, 1970) *Tora, Tora, Tora!* (Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, 1970) *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970), *Too Late the Hero* (Robert Aldrich, 1970) *Midway* (Jack Smight, 1976) *The Eagle Has Landed* (John Sturges, 1976) y *A Bridge Too Far* (Richard Attenborough, 1977)

Vietnam sin embargo significó más que el intento fallido de un género por consolidarse como lo hizo en un evento anterior, de hecho, en esas mismas películas empezaron a surgir cambios mínimos pero importantes, sobre todo en la perspectiva de los personajes, Velandia lo remarca como el cambio del héroe, confundido ante la contradicción entre sus principios y sus acciones, encontró al enemigo en su propio bando, e incluso, llegó a descubrirlo dentro de sí mismo (*Velandia, 2017:134*). Sin embargo, el cambio más significativo de esta época fue el que Vietnam no podría ser relatada de la misma forma que los eventos que la precedieron. Y esto es por un factor muy importante, hablamos de la primera gran guerra televisada de la historia:

Durante la Guerra de Vietnam los norteamericanos pudieron acercarse a los sucesos del campo de batalla como nunca antes lo habían hecho, esto debido a que el nuevo medio masivo de comunicación –la televisión– ofrecía información casi inmediata sobre la situación de las tropas y la evolución de la contienda. (Velandia, 2017:126)

En Vietnam los medios ejercieron una auténtica libertad de prensa, la televisión y los medios menores se encargaron a retratar, de forma ambivalente los sucesos de la guerra, pero siempre reflejando una realidad de la guerra que los norteamericanos habían pasado de apercibido durante mucho tiempo, era una pelea que el cine y su ficción y adaptación no podía ganar, y eso se vio en la presencia de adaptaciones de tendencia recreacionista y propagandística, el tema Vietnam no era del gusto de la gente, la única película destacable se dio en los setentas, *The Green Berets* (Mervyn LeRoy, John Wayne, 1968) y fue por la controversia que generó al estilizar a un grupo elite como los boinas verdes, además de usar el mismo modelo con el cual se quería regresar a la tendencia patriótica que esta demasiado gastada, el paradigma se había roto.

Tras los acuerdos de Paris en 1973, la visión había cambiado, los personajes ya no eran los mismos en las representaciones filmográficas, pero aun así el cine no se atrevía nuevamente a recrear Vietnam como lo hicieron en la Segunda Guerra Mundial, seria hasta 5 años después del conflicto a que los directores se animarían nuevamente a recrear Vietnam, conociendo los efectos que provoco el conflicto era evidente que Vietnam no podría ser recreada desde una perspectiva de representación histórica o propaganda, pero si desde una visión mayormente revisionista, de esta forma se dio un auge en la tendencia revisionista, con películas como: *Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) *Coming Home* (1978) *Go Tell The Spartans* (Ted Post, 1978), *Apocalypse Now!* (Francis F. Coppola, 1979) *Platoon* (Oliver Stone, 1986) *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987) y *Casualties of War* (Brian De Palma, 1989)

Por supuesto la música cinematográfica presentaría cambios importantes en su forma de contar la nueva narrativa dentro de esta tendencia en el cine bélico, puesto que presentaría dos nuevas características, el uso de la música Pop y la elegía musical. Hay que hacer mención de que las películas que se usaron para el análisis de esta investigación fueron: *Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) *Apocalypse Now!* (Francis Ford Coppola, 1979) *Platoon* (Oliver Stone, 1986) *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), y *Casualties of War* (Brian De Palma, 1989)

Aportaciones de la tradición militar.

Si por algo que destacaron las películas, es que empezaron a romper sonoramente a sus predecesoras, que abusaban del uso de música rimbombante de tradición militar, fanfarrias triunfantes y cantos de felicidad que fomentan la unión de la tropa, es en este tipo de películas donde se empezó a cambiar eso, prácticamente eliminándolas o incluso de forma más interesante, empleándolas en contra del

discurso que por sí mismas quieren dar a entender. Ahora los instrumentos militares y las marchas sirven como concepto de opresión, deshumanización en vez de prestigio y orden,

Esto lo podemos ver específicamente en *Full Metal Jacket*, Kubrick nos muestra a un grupo de marines, y su radical proceso de entrenamiento, todo gracias a la obra del Sargento Hartman que termina golpeando física y emocionalmente a nuestros protagonistas hasta llevarlos a la misma locura. Primero es la implementación de la música de Abigail Meed durante todo el primer acto ocurrido en Parris Island, la música extradiegética es enteramente percusiones militares, que son usados en las secuencias de entrenamiento de los marines, la música gana presencia en estas secuencias debido a que van al ritmo de las acciones demandantes que el pelotón está ejecutando, presionados por la personalidad que impone Hartman.

Otro aspecto importante es la importancia de los cantos en la formación de los marines, como por medio de los cantos de regimiento buscan inculcar fidelidad a su misión, a sus instrumentos de muerte, el rifle, y Hartman lo refleja por medio de las canciones que le hace cantar al pelotón. Por ejemplo, cuando Hartman los obliga a marchar en ropa interior con sus armas mientras se agarran los genitales, cantando lo siguiente de manera repetida:

Stg. Hartman: Este es mi rifle y el mi fusil

*Soldados: Con este disparo y con él jodo a mil*²²

Kubrick con estas consignas nos muestran el proceso conductista que tienen que pasar los marines para convertirse en máquinas de guerra, el abandono de la condición humana para volverse armas efectivas para la guerra, es parte del mensaje que busca dar la película, que de forma sorprendente Kubrick deja a muchas interpretaciones al ver el final de la cinta, cuando los soldados están cantando la canción de El Club de Micky Mouse de noche mientras Vietnam se encuentra en llamas, nuevamente los cantos de la compañía sirven a los conceptos de la historia, pero en esta ocasión generan disonancia, y eso puede verse en las letras que cantan durante la secuencia:

*Jugamos limpio y trabajamos duro y estamos en armonía.*²³

²² Dialogo de Sargento Hartman en *Full Metal Jacket* (S. Kubrick, 1987)

²³ Fragmento de Micky Mouse March, canción compuesta por Jimmie Dodd en 1955 para el Club de Micky Mouse.

Estas líneas dan a entender que desde la perspectiva de los soldados ellos están cumpliendo las ordenes, matar al enemigo y a personas que consideren como el enemigo no rompen con su ideología y no tendrían que sentirse mal por lo que están haciendo. Otra de las líneas dice así.

*¿Quién es el líder del club que está hecho para ti y para mí?*²⁴

Prácticamente esto puede darnos una idea de que Kubrick esta buscando culpables del infierno que se esta desatando en Vietnam, para él el líder del club son los políticos responsables de enviar a los soldados a la guerra y crear un crimen contra la humanidad, los soldados, son solo instrumentos, peones por así decirlo de un tablero mas grande controlado por el gobierno de los Estados Unidos.

Otro ejemplo del uso del canto es en *The Deer Hunter*, específicamente en su escena final, después de que Michael (interpretado por Robert De Niro) regrese de Vietnam con sus compañeros aún vivos tras la guerra, llegan a una taberna donde tristes y desgastados empiezan a cantar *God Bless America*, este acto demuestra ironía ante los desencantos que ha generado la guerra a lo largo de la vida de los protagonistas, unos afectados directamente y otros más de manera indirecta, buscando crear una reflexión: ojala Dios perdone a los hombres que fueron a pelear esta guerra y perdieron sus almas en ella.

Implementación de nuevos instrumentos.

Una característica dentro de este nuevo paradigma fue romper con las formas que se hacían la música cinematográfica, las orquestas rimbombantes y pomposas eran parte del viejo esquema del cine de representación épica, este cine buscaba reflejar una ficción más cercana a la crudeza que hay en la realidad, y esa crudeza no se encontraban en los instrumentos sinfónicos que solo estilizaban la ficción. Fue así que decidieron recurrir a alternativas vistas en cine más crudo, más sucio, que generalmente se encontraba en el cine de explotación o serie B, el uso instrumentos electrónicos como los sintetizadores Moog revolucionarían la forma de hacer música para películas, durante las décadas de los setentas y ochentas empezaría a existir este tipo de propuestas en compositores como Wendy Carlos (*The Clockwork Orange* en 1971 y *The Shining* en 1986) o Vangelis (*Chariots of Fire* de 1981 y *Blade Runner* de 1982) y dentro de la tendencia revisionista del género bélico no se quedaría atrás.

Apocalypse Now! fue una de las primeras películas que desecharon los leitmotivos de tradición militar, en cambio apelaron por un ambiente mucho más sórdido y carente de moralidad, si la orquesta

²⁴ Idem

convencional generaba un espacio de confort donde el protagonista podía acostarse al igual que una suave almohada al oído, la música en *Apocalypse Now!* el sintetizador y las percusiones y guitarras eléctricas son un piso de tierra seca, es estresante, chocante, arcaica, desoladora. Temas como los de *Nung River* y *Finale* compuestos por Francis Ford Coppola y el compositor Carmine (Padre del director) ayudan a fortalecer el ambiente de oscuridad que existen dentro de los personajes del coronel Kurtz y el Capitán Willard. A pesar de este cambio radical en las formas de producción aún se mantienen las mismas condiciones de la estructura clásica, la música crea ambientes mediante asociaciones leitmotivicas, por ejemplo, al arribo de Willard a las ruinas donde Kurtz mantiene su culto, la música busca acentuar la tensión mediante un golpeteo continuo del beat del sintetizador como si fuera el corazón de Willard sonando ante el peligro que ve cerca. Otro factor es que la música ayuda a la continuidad, el score se ha más presente en momentos de transición a la acción, como cuando se da el viaje por el rio Nung hacia Camboya. Son momentos de descanso en donde la música contribuye al ritmo del film.

En *Full Metal Jacket* sucede de forma similar, ya se ha mencionado que Abigail Meed divide su trabajo en dos partes, que sirven a las dos partes que componen a la película, el entrenamiento de Joker y su manifestación en el campo de batalla, como se ha dicho anteriormente la primera parte Meed musicaliza con elementos militares las partes de entrenamiento, pero a partir del final del primer acto y toda la segunda parte la musicalización cambia radicalmente, no escuchamos las marchas del ejército, escuchamos sonidos electrónicos, esto a partir de que Kubrick ya no describe al entrenamiento de los marines, sino la explosión emocional que empiezan a tener los soldados, como empiezan a salir de sus preceptos morales y van volviéndose seres ambivalentes, no hay buenos ni malos, solo seres humanos afectados por las inclemencias de la guerra. Un ejemplo es la muerte del Sargento Hartman a manos del soldado Pye, quien ya se ha vuelto loco gracias al mucho daño emocional que sufrió durante su entrenamiento. La película no presenta momentos de epifanía, la música solo refuerza los momentos en donde la moralidad de los personajes se ve en duda. Otro ejemplo es cuando Joker esta apunto de asesinar a la joven vietnamita que funcionaba como francotiradora, mientras Joker la mira esta le dice que lo mate, y Joker por un momento lo duda, es cuando tenemos un primer plano de Joker con su casco con la frase “Nacido para matar” decidiendo y la música de Meed empieza a adquirir mayor presencia, hasta el momento en que Joker dispara.

Tanto la musica de *Full Metal Jacker* como *Platoon* (con música de Georges Deleure) tienen una característica especial, y es que construyen espacios físicos con música, Meed lo hace por medio de

sonidos similares a escombros o a metal doblado, reafirmando el concepto de ruinas donde ocurre gran parte del segundo acto de la película, por otro lado Deleure busca darle volumen a la selva infernal de Vietnam con sonidos sacados de la tradición oriental y algunas aportaciones del cine oriental, aquí vemos que además de subtexto la música también sigue creando contextos, *Apocalypse Now*, a pesar darle más valor al subtexto en ocasiones también pretende dar contexto a lo que se encuentra en pantalla, sin embargo la importancia del subtexto en la música dentro de la tendencia revisionista tendrá mucho más valor y presencia no solo por sus partituras, sino por otros elementos que veremos a continuación.

La música pop.

Otra de las herramientas que destacan dentro de la tendencia revisionista es el uso de la música pop, y esto porque al tener contenidos con una enorme carga ideológica mostrada de forma más directa, a veces la música instrumental se limitaba a darnos un contexto aun general del discurso, esta crea emociones y ambientes en su mayoría generales, las canciones por otro lado crean discursos específicos, por lo tanto esto solapa más con las intenciones que el director quiere dar a entender por excelencia.

Veamos *Apocalypse Now!* y su secuencia más conocida, la del principio. Escuchamos helices de los helicópteros que están patrullando la selva plasmados sonoramente de forma excepcional por el sonidista Walter Murch, y posteriormente podemos escuchar como empieza a sonar una canción, esa canción es *The End* de The Doors, justamente cuando Jim Morrison empieza a cantar el primer coro “This is the End” la acción empieza en pantalla sin sonido, solo vemos la selva explotar por el napalm de los aviones mientras la secuencia está al servicio de la música y su carga ideológica:

The End de The Doors

“Can you picture what will be, so limitless and free Desperately in need of some stranger's hand In a desperate land”

“Puedes imaginarte lo que será, tan ilimitado y libre. Necesitando desesperadamente la mano de un extraño, en una tierra desesperada.”

Este verso se escucha en el momento en que Willard es presentado en cámara en transición con los helicópteros, volando sobre la selva en llamas. Es una forma de describirnos quien es el personaje de

Willard y lo que hará en futuro, puesto a que es una predicción de la relación que inevitablemente tendrá con el Coronel Kurtz, puesto que él será el que lo mate.

The End, logra convertirse en el primer elemento musical que responde al discurso de la película, nos muestra como el Apocalipsis se encuentra en este momento y quienes lo han provocado, el fin, situación que se hace notar nuevamente al final de la película cuando Willard mata a Kurtz en sintonía con el sacrificio de un buey mientras la canción suena nuevamente, sin embargo, ahora suena el clímax de la canción, cuando Morrison al compás de la guitarra de Robbie Krieger y la batería de John Densmore empieza a gritar:

“Come Yeah, kill, kill, kill, kill, kill, kill, kill, kill, kill...”

“Vamos, mata, mata, mata, mata, mata, mata, mata, mata, mata...”

Otro ejemplo de esta traducción directa que hace la música se encuentra en Full Metal Jacket precisamente también en su secuencia de inicio, cuando empieza a sonar la canción de *Hello Vietnam* de Johnny Wrigth mientras vemos a los reclutas ser rapados poco a poco, Kubrick busca darnos entender que la recibida al mundo de los marines será lo único alegre que tendrán, ya que en este justo momento es cuando Joker, Cowboy y Pye empezaran su proceso de deshumanización y es corte de cabello será lo único positivo y alegre que verán.

Hello Vietnam de Johnny Wrigth

Kiss me goodbye and write me while i'm gone. Goodbye my sweetheart, hello Vietnam.

Dame un beso de despedida y escíbeme mientras no estoy. Adios mi amor, hola vietman

La música no solo acentúa lo que parece un tono alegre que se contrapone con la idea de deshumanizar a los soldados reclutas, también nos muestra el subtexto, esto se tratara de Vietnam y como suena la canción pensaras que es divertido, que es honorable, un deber ciudadano, busca de reflejar la forma en como muchos miles de jóvenes se enlistaron en el ejército para pelear en la selva con severas consecuencias.

En otra parte donde vemos un uso importante de la música es cuando escuchamos la canción de Surf Bird de The Trashmen, que ayuda a matizar el ambiente de violencia al grado de normalizarla, es una escena frenética donde mientras los marines están luchando, el mismo ejército los esta grabando con cámaras de cine, la canción no busca plantear su ideología, busca hacer verosímil la ironía en

normalizar la violencia de la guerra y hacerlo parte de la vida cotidiana, otro ejemplo de esto lo vemos en *Platoon* cuando Taylor se encuentra en la base y va a la choza del Sgt. Elías, mejor conocido como el Underworld, un lugar donde todos están fumando marihuana y opiáceos, cuando es incluido al grupo Taylor debe fumar una pipa y en el fondo se escucha rock psicodelico (White Rabbit de Jefferson Airplane y Track of my tears de Smoke Robinson & The Miracles) da entonces un ambiente de libertades y de mayor humanismo, mientras en la choza del Sgt Barnes los soldados escuchan contry, música más enfocadas a los ideales mas conservadores americanos, con esto la musica marca la división del peloton entre dos sargentos y dos ideologías que seran tesis y antítesis del personaje de Taylor y que al final reconocerá poseer un poco de ambas.

Acentuación Elegiaca

La acentuación musical en este cine también rompió del discurso que expresaba el paradigma anterior, mientras que la acentuación épica buscaba dar énfasis a aquellos momentos heroicos con una connotación meramente triunfalista, la acentuación elegiaca, buscar acentuar esos momentos donde la narrativa esta mas enfocada a recordarnos lo triste y cruel, refuerza el ambiente tanático del momento, cuando la película de tendencia revisionista no se tienda en decirnos o mostrarnos las crueldades que se dan en la guerra, cuando los preceptos morales son destruidos, como se había mencionado anteriormente mientras la música pop tiene una función denotativa en el discurso, la música instrumental tiene una función connotativa, se involucra con sensaciones mucho mas primitivas y apela a manipular las emociones del espectador: la canción dice desde la ideología, la pieza habla desde la emoción.

Los principales casos en donde vemos el uso de este elemento son en *Platoon* y en *Casualties of War*, en una por medio de una pieza extraída de la música clásica y la otra por medio de su partitura original. En *Platoon*, Oliver Stone recurre al *Adagio para cuerdas*, una obra musical de cuerdas compuesta y arreglada por Samuel Barber en 1938 como su segundo movimiento de su Cuarteto de cuerdas n.1, Opus 11²⁵, siendo la obra más popular de Barber la pieza consiste de un ritmo lento de cuerdas siguiendo una célula melódica que va variando a un rango medio a uno fuerte compuesto por 3 secciones de cuerdas (violines, violas y chellos), es justamente su composición y los arreglos instrumentales lo que Stone considero para poder musicalizar su Vietnam, una visión cruda y trágica de los eventos de la guerra sin caer en lo melodramático, siendo esta es una característica de la

²⁵ Adagio for Strings by Samuel Barber, Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Adagio_para_cuerdas

acentuación elegíaca, la música actúa en función de un evento que no tendrá un final epifánico o una exclamación moral, la meta primordial se encuentra en acentuar el dolor y la muerte, esto lo vemos en cuatro momentos importantes del filme, el primero en su secuencia de créditos iniciales, a diferencia de muchas otras películas del género, Stone no duda en mostrarnos desde un inicio las consecuencias de la guerra, cuando Taylor llega a la base aérea con los demás reclutas podemos ver como al mismo tiempo que ellos bajan del avión, bolsas con cadáveres están siendo juntadas para regresar en el mismo avión, luego vemos a los veteranos gritándoles “carne fresca” con cicatrices físicas y mentales. Todo esto es acentuado con la primera parte del Adagio de Barber, posteriormente en la parte donde el pelotón de Barnes se dedica a quemar la aldea vietnamita, podemos escuchar nuevamente el Adagio durante su rango medio y su *crecendo* en el momento en que Taylor detiene a sus compañeros cuando salva a unas niñas de ser violadas por algunos de sus compañeros, siguiendo el margen con la pausa que hace la pieza al momento de llegar a su clímax. Esto mismo lo vemos en la escena icónica de la película, la muerte de Elías, cuando este se encuentra en el suelo levantando los brazos en espera de que el helicóptero llegue por él mientras los soldados vietnamitas le disparan y finalmente muere, mientras cortamos a un plano de Barnes sin remordimiento por haberlo dejado morir. El último caso se da en el momento que Taylor herido abandona el pelotón hacia el hospital, mientras vemos panorámicas de los muertos que están en el cielo, mientras Taylor narra *in off* las consecuencias de todo lo que ha pasado para pasar una transición a blancos para que Stone haga las dedicatorias respectivas.

En *Casualties of War* vemos una situación similar por parte de la música de Ennio Morricone, Morricone una variación del tema principal y le va aportando coros y metales a los violines, esto durante las escenas más fuertes de la película, como la violación de Than, la joven vietnamita que fue secuestrada por el sargento Meserve (Sean Penn) y sus hombres, otro momento específico es cuando Than intenta huir moribunda después de ser acuchillada por el soldado Díaz, durante ese momento son atacados por soldados enemigos y Than se encuentra en fuego cruzado, cuando Eriksson (Michael J. Fox) intenta salvarla los demás le disparan y ella cae del puente de tren donde se encontraba, toda la escena está sonorizada por los gritos de desconsuelo de Eriksson tras no salvar a Than y la música de Morricone se encarga de acentuar el momento.

Sin embargo, para la última escena donde Morricone se hace presente, el tema es usado de diferente forma, el tema explota al momento de la redención de Eriksson cuando la joven vietnamita que encuentra en el tranvía (que es interpretada por Thuy Thu Le, la misma actriz que interpreta a Than)

le dice que todo está bien ahora, Morricone regresa a esas convencionalidades del cine clásico donde se regresa a los preceptos moralmente establecidos, y nos deja un simbolismo que contrasta con el mensaje de la mayoría de las películas de corte revisionista de ese momento y que se han estudiado en esta investigación, es importante hacer mención de esto porque esta acentuación se presentaría nuevamente en propuesta que buscaban comunicar una revisión de la guerra, pero a diferencia de Vietnam sus metas no son estrictamente políticas.

5. Retomando estilos y nuevas perspectivas (1998)

Contextualización histórica

Después de la época revisionista que se dio tras la guerra de Vietnam, parecía que el género pasaría por un periodo de desgastamiento, esto por las implicaciones que fueron consecuencia del fallido control que tuvo el gobierno norteamericano sobre las comunicaciones, a finales de los años ochenta y principios de la década de los noventa, la televisión tendría todavía más injerencia sobre la concepción de la población acerca de los eventos bélicos, la guerra del golfo pérsico, la intervención a Panamá, serían ejemplos de como los medios masivos de comunicación construirían la narrativa de la guerra en donde la premisa sería la misma utilizada en las películas de la época propagandística, la televisión y la prensa, nuevamente sobrepasaría las cualidades que el cine ya no era protagonista.

Con los objetivos de la guerra consolidados en el noticiero nocturno, el género bélico empezó a recurrir a distintos otros temas que se desarrollaron durante la guerra, sin una percepción temporal determinada como en la corriente anterior. Ahora los temas se enfocaban no en la visión de los combatientes, sino de los que están en medio, *The Schindler List* (Steven Spielberg, 1993) o *Welcome To Sarajevo* (Michael Winterbottom, 1997) son recreaciones que más que ser revisionistas apelan más a un hiperrealismo de los eventos, en donde la temática gira en torno a la crisis humanitaria, al holocausto y a las relaciones afectivas de los personajes, sin embargo a diferencia de un estilo más estilizado, la música ahora trata construir ambientes más desoladores y dolorosos.

Por otro lado la guerra paso de ser el género al subgénero, películas como *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996) *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) o *La vita è bella*²⁶ (Roberto Benigni, 1997) hacen acotaciones a eventos bélicos importantes sin pasarlos a primer plano, puesto que la narrativa está al servicio de los géneros principales de su trama (melodrama, romance, etc),

²⁶ *La Vita è bella* y *Welcome to Sarajevo*, son ejemplos emergentes que no nacieron en Hollywood pero que la industria les rinde homenaje rompiendo el espectro de su existencia no solo en sus respectivos países, una costumbre que se daría ahora en adelante con películas de producción independiente.

otras representaciones como *Braveheart* (Mel Gibson) manejan un contexto histórico y biográfico como su trama principal, sin embargo es inevitable ver las características del género bélico en su trama, la relación de los soldados, el acto de la guerra, las ideas discursivas que buscan contrastar, la represión, la libertad, etc.

Para 1998 el cine de guerra seguía presentando esta situación de desgaste en su discurso, hasta que vendrían nuevas representaciones que serían revitalizadores para el género, estas romperían la forma de hacer guerra en el cine, primero en la forma visual, y por otro lado en su estructura sonora.

Spielberg y el nuevo patriotismo.

Saving Private Ryan sería importante para el género, debido a que no solo retomaría los conceptos básicos vistos en el cine de guerra de la época clásica, sino que reinventaría la forma de construir este tipo de películas, si bien había una estilización de la violencia ya establecida en el cine de guerra, este caía más en la acción superficial que en shock generado por la violencia, Steven Spielberg arroja el concepto de hiperrealismo que las películas ya estaban adoptando en esa década, respondiendo a las necesidades del nuevo público y al mismo tiempo haciendo un trabajo fidedigno de la memoria de los combatientes.

Basinger (2003) define Salvar al soldado Ryan como el filme que le dio modernidad al género clásico, dice que Spielberg tomó los viejos elementos del género y empleó nuevas y aceptadas formas de violencia cinematográfica para captar al público, vinculándolo a un evento esencial en la historia del siglo XX. De esta forma, el director logró comprometer a las audiencias jóvenes con su pasado, rindió un homenaje a quienes combatieron en Europa y renovó la memoria de una nación que encuentra parte de su identidad fundamental en la obligación del sacrificio en el campo de batalla. (Velandia cit. a Basinger, 2017:44)

Este trabajo de reivindicación dio origen a una nueva tendencia de películas que no solo tendrían un propósito patriótico, sino también connotaciones antibélicas. Las nuevas recreaciones de la guerra buscarían no solo hacer un testimonio de esta, o una reconstrucción histórica tendenciosa, ahora las motivaciones cambian, la guerra no se da por la idealización romántica de defender una nación, sino porque los personajes no tienen otra opción más que combatir, así la mejor obra que van a hacer los soldados es cuidarse así mismos y a los que les rodean. Velandia y Stephen A. Klien definen a esto como el nuevo patriotismo.

(...) filmes que destacan el realismo en el combate y su ambigüedad moral, junto con el código de valores que defienden soldados individualmente para proteger a su grupo. (...) el “nuevo patriotismo”, inspirado en *Salvar al soldado Ryan* de Spielberg, cuenta con la justificación del sacrificio en las acciones que realizan los personajes en el retrato más brutal de la guerra. (Velandia cit. a Klien, 2017:178)

Esta nueva revitalización de la recreación épica responde también a la respuesta más positiva del público ante el concepto del sacrificio en la guerra, evidentemente la idea de sacrificarte por miembros que te importa (amigos, compañeros) no por la nación que representan eventos desastrosos como lo fue Vietnam, prácticamente el nuevo patriotismo, sustituye el propio concepto de patriotismo por el concepto de hermandad.

Esto se vería reflejado en películas siguientes como *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) *Windtakers* (John Woo, 2002) *We're Soldiers* (Randall Wallace, 2002) *Flags of our Fathers* (Clint Eastwood, 2006) y en series de televisión como *Band of Brothers* (HBO, 2001) y *The Pacific* (HBO, 2010)

Malick y la poética de la guerra.

Terrence Malick es quizás uno de los directores más introspectivos y difíciles de la historia del cine, no solo por su presencia en la industria, sino también por su forma de contar sus historias, con una narrativa que parte desde un ritmo poético, muy parecido al de Bergman y Tarkovsky con planos muy contemplativos y simbólicos, llenos de espacios líricos en donde el director ponen sus mensajes del eterno conflicto en el que se ve inmerso la naturaleza y el ser humano.

En un principio el cine de Malick no estaba determinado de esa forma, en 1973 dirigió su primera película *Badlands*, con Martin Sheen y Sissy Spacek, una especie de roadtrip con una premisa al estilo *Bonnie y Clyde* moderno, basado la historia real del asesino Charles Starkweather y su novia Caril A. Fugate, aquí Malick daría pequeños destellos de su ritmo narrativo y de su recurrente uso de los diálogos *en off*, *Badlands* es contada desde la perspectiva de Fugate, y esto se ve en los monólogos que tenemos de ella a lo largo de toda la película, sin embargo esto solo es una herramienta específica para que Fugate se vuelva el narrador diegético de la historia, contando lo que está pasando, volviéndolo un elemento básico dentro de la estructura narrativa.

En 1978 Malick dirigiría *Days of Heaven*, con una premisa que no difiere mucho de la *Badlands*, pues presentaría características de un narrador *en off* (en esta ocasión contada desde la perspectiva de la hermana del protagonista) y la función contemplativa de la cámara, además Malick empieza a darle prioridad a los planos enfocados en la naturaleza, viendo entonces una evolución en el estilo de filmar de Malick, la lírica de su cine se puede apreciar mucho mejor ejecutada en *Days of Heaven*, las intenciones son mucho más expresivas que narrativas, sin embargo Malick estaba aún lejos de su estilo.

Después de *Days of Heaven*, Malick se encontró inactivo durante 20 años, pasando a ser profesor de literatura, años que le sirvieron para poder pulir más su forma de contar historias, regresando en 1998 con *The Thin Red Line* que no solo es considerada una de las mejores películas de guerra por la crítica, sino también es la película que consolidaría el estilo de Malick y a su cine como cine de autor, a diferencia de sus películas anteriores donde hay un narrado omnipresente, aquí cada personaje es narrador de su propia historia, envuelta durante la batalla del Guadalcanal en la Segunda Guerra Mundial, Malick no solo vuelve al recurso de la voz *en off*, lo explota, lo vuelve un hilo conductor para entender las motivaciones de los personajes, así mismo también explota dos elementos también importantes, el uso de la fotografía y el uso de la música. *The Thin Red Line*, más que ser una película de guerra es una película de soldados, en donde aterrizan dicotomías y confrontaciones, la relación del hombre con la naturaleza, el paso de la idealización a la catarsis, por mencionar algunas temáticas.

The Thin Red Line tiene similitudes con *Saving Private Ryan*, sin embargo la dirección de su discurso es completamente distinta, como mencionábamos anteriormente las películas ahora se enfocaban en una premisa pro soldados, cosa que ambas películas poseen, sin embargo *The Thin Red Line* rompe desde la forma en como lo estructura. Mientras que el cine bélico de entonces hablaba del sacrificio de los personajes en nombre de la hermandad, *The Thin Red Line* habla de cómo la guerra contamina a la esencia humana en el soldado y que eso poco va rompiendo su conexión con la naturaleza, esto se ve por medio de los planos y la amplitud estilística, mostrándonos como el campo de batalla está con vida y como la batalla lo transforma, y en la ambigüedad moral en las acciones de sus personajes, los humaniza, no los idealiza, buscando una visión más real de la guerra, sin embargo aún mantiene elementos de sus obras anteriores que la vuelven de cierto modo romántica.

John Williams y la nueva estructura clásica.

Después de la primera gran época clasicista de la música cinematográfica protagonizada por Max Steiner, Alfred Newman, Dimitri Tiomkin y Erich Wolfgang Korngold, los estilos clásicos empezaron

a decaer y una nueva ola de músicos empezaron a implementar nuevos estilos y géneros dentro de la música cinematográfica, Alex North en *A Streetcar Called Desire* (1951) y John Barry en *Beat Girl* (1960) implementarían elementos del Jazz en la música cinematográfica, Walter Carlos y Bernard Herrmann implementarían métodos más electrónicos, usando instrumentos que no se escuchaban comúnmente en las películas, que poco a poco fueron enriqueciendo un sonido mucho más pop que se alejaría de los estilos clásicos.

A finales de los setentas, nuevos protagonistas llegaron al medio con tal de revitalizar el estilo clásico en la música cinematográfica, compositores como Elmer Bernstein, Trevor Jones, James Horner o Jerry Goldsmith, entrarían en escena para regresarle a la música cinematográfica su favor ante la orquesta, sin embargo es imposible omitir la importancia de John Williams en todo esto, ni de la icónica escena de apertura de *Star Wars* (George Lucas, 1977) cuya presencia musical tendría una repercusión trascendental en el regreso de los arreglos clásicos musicales en un cine mucho más moderno. Si algo podemos atribuirle a Williams siempre será el aterrizar los conceptos que en un momento planteó Steiner en la actualidad

Este respeto por las formas y convenciones que tendría Williams muy arraigado sería factor para entender la musicalización de *Saving Private Ryan*, primeramente porque la película en su entendimiento como producto histórico, responde también a respetar las formas y convenciones del cine clásico, específicamente en el género bélico, excepto por una: la exposición de la violencia. Así como Williams rescató las bases clásicas de la música en el cine, *Saving Private Ryan* lo hizo con las bases del cine de guerra, y como ya hemos mencionado anteriormente añadió algunas otras.

Lo primero que podemos apreciar del sonido de Williams es como retoma nuevamente los elementos de la tradición militar, en la secuencia de créditos principales empieza empleando el uso de una trompeta tenue en 5 notas, dando apertura a las cajas de percusión similares a una marcha, estos elementos entran a su parte cuspide mientras vemos un primer plano de la bandera de Estados Unidos moviéndose con el viento, posteriormente empezamos a escuchar el sonido característico de Williams, notas largas rematando con notas cortas, y una gran presencia de los instrumentos de viento y cuerdas, las cuerdas buscando lo sublime nos involucran con los planos del cementerio de veteranos y nuevamente la trompeta hace énfasis de manera fúnebre mientras vemos planos angulados de las cruces y las estrellas de David puestas a cada soldado caído, aquí es cuando la tradición militar sale y entra Williams con Metales más graves y los violines incrementando la tensión, mientras escuchamos las olas del mar, aquí vemos como Williams replica aquella función musical de ser factor de

continuidad, junto con el sonido de las olas, la música se vuelve un puente que nos transporta al primer acto de la película.

Aquí podemos apreciar otra de las reglas que sigue Williams, la música sabe cuándo guardar silencio y darle partida a la acción, a la sinfonía de balas, y al sonido incidental, aquí debemos hacer un paréntesis con el trabajo de John Williams y darle cancha al trabajo del sonidista Gary Rydstrom y como dirige la orquesta durante veinte minutos, puesto que reconoce que dentro de ese caos en la batalla existe una armonía, sin embargo en donde se debe hacer más énfasis es una parten en particular, y es cuando vemos un P.O.V desde la perspectiva de Miller (Tom Hanks) no solo vemos lo que ve el, también el sonido nos involucra a un nivel personal, donde el combate queda en segundo plano y el personaje se va recuperando del momentáneo estado de tinnitus después de estar cerca de la explosión de un mortero, algo que vemos nuevamente cuando se encuentra cerca de la explosión de una mina, estos elementos los veremos posteriormente en otras películas como *Flags Of Our Fathers* (Clint Eastwood, 2006) o en *The Hurt Locker* (Katherine Bigelow, 2009) donde el sonido incidental será de gran importancia para la construcción del ambiente.

Esta acción prosigue hasta el minuto veintiséis de la película, en el cual las balas paran y nuevamente le dan paso a la música (al leitmotiv para ser más exactos), esto mientras vemos a los varios cuerpos caídos en la playa de Omaha, para dar paso a las varias secretarias que se dedican a escribir cartas notificadoras a los familiares de los caídos, es aquí donde podemos encontrar otra función musical que respeta Williams, la música como factor de unidad, el tema que escuchamos en esta parte es la variación del Leitmotiv de la familia Ryan, primero viendo a uno de los hermanos muertos en la playa y que se acentúa y adquiere mayor fuerza cuando le avisan a la madre de Ryan que tres de sus hijos están muertos.

Asimismo, la música adquiere un poder discursivo más allá del ya mencionado, específicamente cuando el Gral. Marshall inspira a sus oficiales con la carta de Abraham Lincoln, donde la música regresa a los típicos sonidos militares y la orquesta adicionalmente disminuye el tempo de los arreglos militares, convirtiéndolo en una pieza más idílica y no una marcha victoriosa pomposa como comúnmente se vería en las películas clásicas. Aquí Williams rompe con el canon de la marcha propagandística, lo transforma en la pieza solemne a la hermandad, atributo que veríamos posteriormente en trabajos de otros compositores como Hans Zimmer en *Pearl Harbor* o Michael Kamen en la serie *Band Of Brothers*.

Así es como vemos como la música de Williams retoma ciertos elementos, pero cambia otros:

1. Retomo los aspectos clásicos de construcción de ambiente, unidad y continuidad: La música sirve en como antelación a la acción y construye puentes a la siguiente escena.
2. La música busca en todo momento reforzar su relación con el espectador, buscando generar emociones que sirvan para empatizar con los personajes que vemos en pantalla y por la temática de hermandad.
3. Como parte de la temática de hermandad, esta película cambia la dinámica objetiva de las películas de guerra de tendencia propagandística, reemplazando la premisa de “la lucha por la nación” por “la lucha por tus compañeros de guerra” esto se también se aprecia con la música reemplazando la marcha épica por la variación más lenta y solemne.

Hans Zimmer y la nueva concepción de epicidad

En la actualidad existe un subgénero musical denominado Música Épica (Epic Music), una tendencia que nació a partir de la musicalización de los trailer de los grandes blockbusters, su tendencia musical deriva de los poemas sinfónicos de Strauss, Wagner o piezas populares como O Fortuna de Carl Off, si bien podríamos considerarlo a él como el padre de la música épica, sin lugar a dudas las mayores influencias que tienen los compositores dedicados al género, vienen de la música cinematográfica moderna. E irremediamente uno de los responsables de ello fue Hans Zimmer, nacido en Frankfurt, Alemania, es actualmente uno de los compositores más reconocidos en el medio y fue por medio de una pieza que cambio las muchas formas de realizar la música en el cine.

Journey To The Line es una pieza de una duración de nueve minutos que consiste en repetición, tenemos un tema raíz el cual se va repitiendo cada vez de forma más intensa hasta llegar a una punta cúspide que le rinde significado de epicidad, es por mucho la pieza más conocida de Zimmer, en donde estableció dos características importantes en la delimitación de su estilo: 1) el tiempo como referencia de unidad, si bien la unidad más importante de la música es la nota, el tempo técnicamente hablado es importante para determinar el ritmo, Zimmer toma este concepto técnico y lo convierte en una firma de estilo con el uso de instrumentos que hacen referencia al sonido del reloj con respecto al ritmo cardiaco o en música llamado pulsaciones por minuto (bpm)²⁷ 2) La pared musical (Wall of Sound) que nace de las convenciones del rock y el pop desarrollado por el productor musical Phil Spector.

²⁷ “El tempo, esto es, la velocidad media de ejecución de una obra musical elude las determinaciones rigurosas y cuestiona nuestra forma de evaluar las duraciones (...) El pulso humano era su sistema de referencia habitual (...)” Cande, Roland. (2002) “Nuevo Diccionario de Música Vol. 1” Robinbook, España p.226

Consiste en la intensificación del sonido mediante el uso consecutivo de varias capas (Instrumentos de viento, cuerdas, percusiones) donde terminaran generando un sonido apabullante y conjunto²⁸. Zimmer emplea esta fórmula en la pieza y posteriormente lo haría en sus próximos trabajos.

Pero ¿Por qué hablar de Journey To The Line? ¿cuál es su importancia para esta investigación?, esta pieza es la complementación de conceptos de lo que fue un guion de cerca de 600 hojas, que escribió Terrence Malick para *The Thin Red Line*. Y que inevitablemente causo mucho más impacto que el mismo largometraje, sin embargo, el proceso de Zimmer dentro de la concepción de la historia es por mucho interesante, debido a que eso apertura esa relación en la producción de la música con la producción del metraje, debido a que la música en su gran mayoría sede ante las circunstancias de la producción y no al revés, generalmente esta es realizada después del corte final, sin embargo la relación Malick / Zimmer fue todo lo contrario.

Este tipo de relación se diferenció por una serie de movimientos poco convencionales. Cuando Zimmer empezó las primeras sesiones, el guion aún no se encontraba terminado. En palabras del portal The Playlist <<Malick quería que Hans Zimmer escribiera la música antes de filmar la película, lo cual es una forma poco ortodoxa de musicalizar películas. Tradicionalmente, los compositores miran el metraje para componer la partitura, pero estamos hablando de Terrence Malick. También escribió seis horas de música, una fracción de la cual se usa en la película final>>²⁹.

A Diferencia de *Saving Private Ryan*, la música de *The Thin Red Line* no pretende seguir las convencionalidades del discurso del nuevo patriotismo, sino que apelan a ser construcciones líricas que vayan en sincronía con la de los personajes, sin embargo, Malick no construye objetos y estructuras líricas como lo haría Tarkovsky, solo dispone de ciertos elementos, en donde mas que contar, muestra con el dialogo, en ese mismo discurso se encuentra Zimmer, su música es expresiva y no descriptiva. ¿A que nos referimos con eso? Si John Williams dispone de los leitmotiv para ser describir, para narrar o contar a los personajes y las situaciones, siguiendo la tendencia de la música

²⁸ "Spector reunió un enorme conjunto de músicos para grabar sus discos de Wall of Sound. Su grupo de estudio a menudo consistía en tres bateristas, bajistas, tecladistas, además de numerosas guitarras, una orquesta de cuerda y una sección de metales. La música luego se introdujo en las cámaras de eco en los estudios Gold Star en Los Ángeles, lo que resultó en un sonido rico y en auge." (2009) *Phil Spector's Wall of Sound* Londres, U.K BBC News: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6467441.stm>

²⁹ Perez, Rodrigo, 2011 "*Hans Zimmer, by his own admission, may have gone a little nuts composing the music for "The Thin Red Line"*." <https://theplaylist.net/it-was-a-war-for-cast-crew-16-things-you-need-to-know-about-terrence-malicks-the-thin-red-line-20110617/3/>

de únicamente servir como un acompañamiento, Zimmer desecha los leitmotivos y se enfoca en la construcción de ambientes y atmosferas emocionales, esto en parte a lo siguiente, su cuna artística viene del Pop, no de la orquesta.

Como se mencionaba hace un momento, Zimmer no trabaja con Leitmotivos, pero si con el desarrollo de ideas musicales, estas ideas son tan generales que no pueden ser emplazadas directamente con un personaje o dos, pero si con las similitudes en sus discursos y/o motivaciones. Las ideas musicales están muy en contacto con las ideas que pretende dar la película, el conflicto del ser, entre la humanidad oscura que vive al servicio de la guerra, hasta el ser que está en contacto con la naturaleza, con su humanidad, esto lo podemos ver en sus personajes asimétricos, el primero el Coronel Tall, un viejo lobo de mar que ansía la guerra, beligerante en donde solo le importa ganar, por el otro lado tenemos al personaje del Capitan Staros, alguien que los demás tildan de cobarde y poco experimentado por tener una idea más de cuidar a sus compañeros, sensible y humanista. Estas dos fuerzas chocan de forma constante en la película, en un conflicto ideológico de ambas partes. Por otro lado, está el personaje del cabo Witt, una persona que trata de vivir en la armonía que le da la naturaleza del océano pacifico, y por otro lado el Sargento Welsh quien es introspectivo y tiene una visión negativa del mundo. Estos conflictos entre personajes se ven reflejados de manera indirecta por la música de sus secuencias, a veces de forma brusca, a veces siguiendo la puesta en escena, más sutil.

Esto nos regresa a *Journey To The Line*, el tema que es usado en el ataque del vivac (campamento) japones, esta escena busca generar catarsis en el espectador, puesto a que después de las acciones de esta escena existen consecuencias marcadas en los personajes y en sus historias. Volviéndose el momento cumbre de la película, con una violencia reflejada en una cámara en mano que plantea una pelea sucia entre los soldados, esta violencia ideológica y física va en aumento, (así como el tema musical) todo para llegar a la explosión emocional, las acciones vistas en la pantalla se vuelven al servicio de la música.

En palabras de Zimmer:

“Solo trato de usar la música de una manera divertida para abrir una puerta para que vengas y tengas la posibilidad de tener una experiencia emocional. Pero creo que sería horrible ir y,

ya sabes, manipular a las personas en la forma de lo que deberían sentir, así que dejo las piezas realmente abiertas a la interpretación”³⁰

Estas palabras son importantes porque en un principio mencionamos que una de las cualidades de la música era la creación de emociones, sin embargo, que durante ese mismo proceso con la imagen, se vuelve un hilo conductor hacia lo que la película quiere que el espectador sienta, Journey To The Line es distinta, la música de Zimmer presenta conceptos tan simples de sus tramas, ideas tan generales que su música se vuelve plurinarrativa y puede aplicarse en otras historias. Situación que se ve en la aplicación de las llamadas pistas temporales

Pista temporal (Temp Track) se le denomina a la música o audio ya existente, que se usa provisionalmente en un video o filme, cuando este aun no tiene una banda sonora terminada.³¹ Este proceso es el que presentan la mayoría de las películas modernas, y eso se puede ver en los resultados finales donde la partitura original presenta enormes similitudes con la música previa, situación que complica el procedimiento de realización a niveles creativos. El compositor Marco Beltrami define el problema de la siguiente forma.

(...) Si están tratando de hacer algo realmente original en la película, no habrá una pista temporal que funcione porque es una partitura hecha para otra película. muestras cómo es un detrimento de la película, una desventaja para el proceso creativo³².

Danny Elfman es otro de los compositores que ha mostrado un descontento por esta implementación dentro del proceso de la música.

Para mí la “música temporal” es la ruina de mi existencia. Es mi labor que el director olvide toda la música temporal que ha escuchado. Solo la escucharía una vez, nunca la escucharía dos veces, se vuelven mas adictos a ella, solo hará mi trabajo más difícil³³

³⁰ Kinos-Goodin, Jesse, 2018, “How Hans Zimmer's the Thin Red Line score redefined Hollywood, for better or worse”, CBC Radio: <https://www.cbc.ca/radio/q/blog/how-hans-zimmer-s-the-thin-red-line-score-redefined-hollywood-for-better-or-worse-1.4474661>

³¹ “La pista temporal, es una maqueta temporal de la banda sonora de una película, se ensambla a partir de música preexistente antes de la composición real y comisionada. Un elemento integral del proceso de postproducción de largometrajes estadounidenses”, Sadoff, Ronald, 2006, “El Papel del editor de música y la “pista temporal” como modelo para la partitura, la música fuente y la musica fuente de las peliculas” Popular Music, 25(2) Cambridge University Press, p. 165

³² The Hollywood Reporter Composer’s Roundtable (2012) <https://www.youtube.com/watch?v=BP793Rw1cIQ>

³³ Idem

El impacto de la pista temporal ha sido importante para la consolidación de la música épica en el cine de acción moderno, eso involucra directamente al cine bélico, debido a que ahora la gran mayoría de las películas replicarían los mismo elementos que veremos en la música de *The Thin Red Line*, elementos sacados de la escuela zimmeriana, desde la replicación de la formula, como lo hace Nick Glennie-Smith en *We're Soldiers* (Randall Wallace, 2002) el mismo Zimmer retomaría esos elementos para *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) y la serie *The Pacific* (HBO, 2002) Steve Jablonsky dispondría de estos para la música de *Transformers*³⁴ (Michael Bay, 2007) Rupert Gregson-Williams en *Hacksaw Ridge* (Mel Gibson, 2016) y que se vería integrado en la gran mayoría de video juegos de temática bélica, como *Medal Of Honor*, *Call of Duty* o *Battlefield*, por mencionar algunos³⁵.

Es así que la música cinematográfica tomaría nuevos caminos que llevarían a una época de medios de producción menos costosos y más rápidos, la música y el blockbuster irían de la mano en una serie de repeticiones y aparentes imitaciones de una tendencia del cine en masa por el cual pasaría también el género bélico, sin embargo, todavía respondería a los nuevos fenómenos históricos.

6. El Zimmerismo y el sonido del cine bélico contemporáneo (2001-2017)

El conflicto de Medio Oriente y el impacto en el cine de guerra.

Las tensiones políticas entre oriente y occidente tienen sus inicios desde los años cincuenta cuando se dio la formación del estado israelí y la distribución de los pueblos árabes que generó un conflicto entre judíos y musulmanes que durarían décadas, a su vez los grandes bloques mundiales mantenían en una guerra pasiva que a finales de los ochentas ya parecía tener un claro vencedor, entender este contexto histórico es importante para entender hacia donde iba en nuevo discurso nacionalista y más importante, responder la duda de quienes serían los nuevos antagonistas.

Son las películas de acción los que plantean ese discurso, Rambo sería uno de los exponentes mas importantes de la hegemonía norteamericana por años, debido a la formación ideológica que rodeaban a sus antagonistas, si no eran vietnamitas serían árabes, pero siempre serían la máscara que ocultaba el verdadero rostro del enemigo soviético, a partir del triunfo del bloque capitalista en 1990, la visión

³⁴ Si bien *Transformers* pertenece al género de la ciencia ficción, Bay presentó en el film varios elementos pertenecientes al cine bélico, en su mayoría sacados de la tendencia propagandística y neo patriota como la reivindicación del ejército, la hegemonía de los Estados Unidos y la estrecha relación de los compañeros de regimiento, por supuesto entre estos elementos la música es factor, sin olvidar que Steve Jablonsky fue pupilo de Hans Zimmer y estuvo involucrado en la música de *Pearl Harbor* (2002)

³⁵ La mención de estas franquicias se justifica porque su musicalización tiene base en las aportaciones de la música de Williams y Zimmer que formo el nuevo modelo sonoro del cine bélico de la década del 2000 en adelante.

del villano comunista, “rojo” ruso empezó a desgastarse, por lo que entonces las expresiones audiovisuales debieron enfocar sus ojos en un nuevo adversario que protagonizara los grandes blockbuster.

Esta petición sería resuelta nuevamente de la misma forma que en anteriores ocasiones, con una guerra: En 1991 las fuerzas estadounidenses se dirigían nuevamente con la intención de defender sus lastimosos ideales de libertad en contra de un presunto dictador, como ya lo habían hecho durante varias décadas, este tóxico proceso libertario conocido como la Guerra del Golfo Pérsico, aprendería de Vietnam en la forma de establecer filtros a la información que se estaba dando a conocer a las audiencias. Así lo menciona Manuel Castells³⁶:

“(…) la lección más importante para Estados Unidos y sus aliados occidentales fue la tremenda impopularidad de esa guerra (Vietnam), que alertó sobre la dificultad de ir al sacrificio sin una causa nacional compartida. Surgió una nueva estrategia: un ejército profesional, sin mili obligatoria; subcontratar la guerra a milicias locales; intensificar espionaje y desinformación, bloqueando imágenes emocionales en lo posible. Y, sobre todo, limitar las pérdidas humanas de los países poderosos mediante el uso de máquinas que sólo matan a “los otros”” (Castells, 2018).

Estas implementaciones volvieron a replicarse nuevamente en el cine, ahora el enemigo tenía nuevo rostro y bandera, sin embargo como lo fue Rambo en su momento, Hollywood no replicaría esta tendencia neopatriota en el género bélico directamente, volviendo a este un subgénero, ahora las películas de acción destacarían con en ese campo, esta lucha indirecta contra el terrorismo se podría ver en películas como *True Lies* (James Cameron, 1994) en donde sus antagonistas serían yihadistas que tendrían como objetivo lanzar una ojiva nuclear sobre territorio norteamericano, sin embargo esta tendencia de la ficción pronto alcanzaría a la realidad.

El 11 de Septiembre de 2001, dos aviones de pasajeros impactarían contra las Torres Gemelas del World Trade Center en la ciudad de Nueva York, comenzando con el periodo más importante de tensiones entre occidente y oriente del nuevo milenio, esta guerra contra el terrorismo tendría como consecuencias otra invasión a Irak, 10 años después de la primera, la cacería del organizador

³⁶ Castells, M., *Guerras y Robots*, La Vanguardia.com, España, 2018:
<https://www.lavanguardia.com/opinion/20180303/441199256971/guerras-y-robots.html>

intelectual del atentado a las Torres Gemelas y una primavera árabe que llevaría al mundo nuevamente a una aparente división en bloques. Sin embargo, ¿de qué manera afecto esto al cine bélico?

Seria a partir del 11 de septiembre que la nueva ola de películas de tendencia patriótica volvería, sin embargo, la premisa cambiaría, como ya se ha mencionado a lo largo de esta investigación, *Saving Private Ryan* cambio la idea del patriotismo de defender a la nación a defender a tus compañeros de lucha, fomentando la idea de la hermandad sobre el nacionalismo. Nuevamente las películas de la primera década del nuevo milenio se enfocarían en esa idea, visto en películas como *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001), *We're Soldiers* (Randall Wallace, 2002) *Windtakers* (John Woo, 2002) *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) por mencionar algunas, a su vez empezaba a darse otra tendencia de revisión de los eventos que estaban sucediendo en Irak, películas como *The Four Horsemen* (Sidney J. Furie) *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010) *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014) muestran una versión dura de Irak, sin embargo no rompen con la agenda marcada, la lucha es la correcta y por ende las decisiones y acciones que hacen están justificadas, por otro lado se encuentran películas como *Jarhead* (Sam Mendes, 2005) *Battle of Haditha* (Nick Broomfield, 2007) o *Redacted* (Brian De Palma, 2007) que hacen revisión a los hechos cometidos en Irak, haciendo énfasis en la crisis humanitaria en el sitio y en los abusos generados por el ejército norteamericano, la situación en Irak presentaba esta dos caras de un propósito que no quería perder el control como lo hizo en Vietnam, Irak fue tratado como diría Hilario J. Rodríguez como algunos intelectuales tratarían a las imágenes de las guerras en Irak como un videojuego (Rodríguez, 2006:101) antes esta expresiones parecerían que los paradigmas del cine bélico no trascenderían más allá de las tendencias que ya hemos visto. Sin embargo, aún no se había visto a la guerra como una experiencia.

La guerra como experiencia audiovisual.

En 2009 saldría una de las películas más importantes del evento Irak, *The Hurt Locker* (Katherine Bigelow) habla de la historia de un soldado especialista, encargado de realizar trabajos de desactivación de bombas clandestinas, la película abre en negros con una frase “*el ímpetu de la batalla es una potente y muy a menudo letal adicción, porque la guerra es una droga*” para cortar a una imagen en primera persona de la cámara de un carro robot especializado, estos robots son exploradores del terreno para verificar si en un espacio comprometido puede haber una bomba, durante su primera secuencia podemos ver que la cámara va tomando distintos ángulos, como si el espectador se encontrara ahí, viendo las acciones de los personas principales y los que estan a su alrededor, pero lo más importante es como se le da mucha importancia a los sonidos alrededor, los aviones, los

helicópteros y al manejo de la música en bucle para generarnos mayor tensión, mientras vemos como lo que ve el personaje a través de su casco de protección. Esto nos muestra un nuevo discurso, la película nos muestra la experiencia sensorial, trata de meter al público a la guerra, esta nueva tendencia no busca hacer de lado las cuestiones ideológicas que han caracterizado al cine belico, sin embargo, pretende convertir al género de una narrativa cargada de moralejas y debates a ser una narrativa al servicio de la experiencia de los sentidos.

Si bien esta forma de contar la guerra ya se había visto en *Saving Private Ryan* y en su forma de representar el desembarco a Normandía, pero Spielberg solo da prioridad a una experiencia marcada por la puesta en escena, el manejo de la cámara y el sonido incidental. Todo esto se vuelve una ola de sensaciones que hacen que el espectador se pueda sentir dentro de la guerra, pero la película sigue manteniendo las convenciones dadas por la narrativa clásica, teniendo pausas dentro de la historia que permiten generar estados de calma antes de nuevamente entrar en acción, en *The Hurt Locker* vemos algo similar, la película aún conserva estas características dentro de su narrativa brindándonos momentos de calma y limitándose a ponernos en tensión solo en los momentos de las batallas.

Dunkirk (Christopher Nolan, 2017) es la película que rompe con esas características dentro de la narrativa bélica, esto por la forma de narrar de Nolan, las distintas líneas temporales en la historia ayudan a reforzar la idea de que estamos ante una situación a contra reloj. Nolan nos plantea una historia de guerra coral, que abarca tres líneas temporales del mismo evento, la operación Dinamo que consistía en el rescate de 40,000 soldados británicos de las costas de Dunkerque, estas líneas están relacionadas por un punto de reunión, la primera de los soldados Tommy, Alex y Gibson, que ocurren una semana antes del punto de reunión, la segunda la del Señor Dawson y su hijo el día del punto de reunión, y la de Farrier un piloto de la Real Fuerza Aérea que ocurre una hora antes del punto de reunión, todo gira ante esta operación a contra reloj, por lo cual estamos viendo a las tres líneas desenvolverse al mismo tiempo, la narrativa de Nolan no solo contribuye con la tensión, sino con la idea de que la guerra es en todo momento un vaivén de emociones que no termina en ningún momento, inmediatamente termina algo y empieza algo nuevo, reconoce que los verdaderos momentos de descanso o alivio son cuando los soldados son salvados y regresados a casa, situación que ocurre hasta el final de la película, esto contribuye a si bien no romper como tal las características del ritmo si a usarlas de forma distinta, fiel al discurso que se quiere plantear.

La banda sonora como composición de la narrativa en el cine bélico actual.

Tanto en *The Hurt Locker* como en *Dunkirk* podemos apreciar características marcadas por la época revisionista de los ochentas, su música es uno de los grandes ejemplos, donde esta cumple una función de ambientación y se conjunta con los sonidos ambientes que hay en la historia, *Apocalypse Now* por ejemplo usa los instrumentos electrónicos y los bajos para generar la sensación de un corazón humano al momento en el que Willard llega al templo de Kurtz con todos sus seguidores, en *Full Metal Jacket* Vivian Kubrick (bajo el seudónimo de Abigail Mead) usa sonidos ambiente junto a los sintetizadores para crear el ambiente que vemos en la película.

En *The Hurt Locker* el trabajo que hacen Marco Beltrami y Buck Sanders va de la mano con el diseñador de sonido Paul N. J. Ottosson, debido al uso de elementos como las explosiones, la vibraciones y por supuesto el efecto de tinnitus (zumbido en los oídos), se tienen presencia en los momentos de climax y resolución y por supuesto estos son precedidos por la música de Beltrami y Sanders, que disponen de los elementos electrónicos en sus composiciones por un lado y por el otro disponiendo de los elementos del rock y el blues, el tema principal está compuesto de riffs de guitarra y de un solo de violín que hacen notar la desolación de Irak y del infierno que los soldados norteamericanos deben pasar para cumplir un servicio, algo importante es que a pesar del contexto desolador este termina con la esperanza que existen en los militares de volver a casa vivos.

Otro elemento importante que vemos en *The Hurt Locker* es el uso de música metal en algunas de sus secuencias, sobre todo porque están relacionadas con el personaje del Sargento James (interpretado por Jeremy Renner) debido a que es la primera asociación que nos presenta al público con la forma en que piensa y ve el mundo, James como lo dice la frase del principio es un adicto a la guerra, disfruta la adrenalina de poder desactivar bombas y ve como parte de lidiar con esa droga el escuchar heavy metal, esto puede verse al final de la película cuando después de cumplir su servicio James regresa a casa y al vivir una vida normal se da cuenta que no puede vivir de esa forma sin la adrenalina que le genera la guerra, de esa forma regresa a Irak y lo que escuchamos es una pieza de heavy metal mientras él se vuelve a meter a la zona de peligro.

The Hurt Locker tenía una idea aun lejana de conjuntar el sonido con música, si bien su estructura sonora no difiere en general de las estructuras sonoras vistas en el cine anteriormente, MÚSICA-COMBATE-MÚSICA. Regresando a *Apocalypse Now* recordemos que la estructura en la secuencia de las Valquirias y los Helicópteros tenemos una estructura MÚSICA/COMBATE en donde ambos se encuentran en el mismo plano y comparten presencia en la secuencia. No sería hasta *Dunkirk* que

habría un cambio en la estructura sonora en lograr una conjuntar una relación en donde sonido y música tuviesen una relación en donde uno no puede existir si el otro.

El Zimmerismo

En el capítulo anterior se mencionó la importancia de las películas de los noventas para el rumbo del género, *Saving Private Ryan* por el lado de la puesta en escena y *The Thin Red Line* por el lado de lo sonoro, es aquí donde nuevamente entra Hans Zimmer en la historia del género, después de *The Thin Red Line*, Zimmer participaría en 3 películas bélicas en donde consolidaría el termino Zimmerismo en la forma de sonorizar el género.

Pearl Harbor adoptaría las características que Zimmer implemento en *The Thin Red Line*, el uso de un muro musical, una presencia de los vientos metales, con una orquesta más clásica en comparación (en esta ocasión no contó con la colaboración de la música de Francesco Lupica³⁷ la cual hacia al sonido mucho más experimental). A la par de Pearl Harbor, Zimmer colaboró con Ridley Scott para hacer la música de *Black Hawk Down*, donde absorbe los elementos de la música ceremonial islámica como las oraciones, pero también le pone sonido al ejército norteamericano con un rock pesado y sintetizadores modernos, si bien con *The Thin Red Line*, le dio a las futuras películas de guerra clásica el nuevo modelo para ser escuchadas, fue con *Black Hawk Down* que Zimmer le dio sonido a la estructura en otro medio audiovisual en auge, los videojuegos³⁸ en su trabajo para *Tears of the Sun*, podemos escuchar una obra basada en varias notas recicladas de trabajos anteriores³⁹ la cual la hace quizás la que tuvo menor impacto de las tres, sonoramente hablando.

Si bien esta fue la colaboración de Zimmer en el género durante la primera década del nuevo milenio, no podemos hacer a un lado la gran influencia que tuvo su trabajo a lo largo de otras películas del género, películas que no musicalizo el donde podemos apreciar su estilo, en *We're Soldiers* Nick Glennie-Smith adopta muchos de los arreglos de Zimmer, específicamente en la pieza que utiliza

³⁷ *The Thin Red Line* tiene música adicional del disco de rock experimental *Cosmic Beam Experience* de Francesco Lupica, Zimmer adecuo la música para la película de la mano de John Powell, colaborador de Zimmer componiendo el tema *Beam* como una adaptación a los arreglos del disco de Lupica.

³⁸ En 2009 Zimmer compuso los temas principales del video juego *Call Of Duty: Modern Warfare 2*, donde podemos escuchar lo más cercano a su sonido actual, sin embargo dispone de muchos elementos que tomo de su trabajo en *Black Hawk Down*, sobre todo el carácter de modernizar las convenciones militares, Zimmer desecha la marcha militar y pone cajas con sonidos modernos a la par de los sintetizadores, los bajos y las guitarras eléctricas. La base construida en *Call Of Duty* seria importante para la construcción de videojuegos de la Saga, del videojuego *Crysis 2* compuesto por el mismo Zimmer, y películas bélicas en años posteriores

³⁹ Hágase mención del uso de notas y arreglos escuchados en películas como *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) y *The Power of One* (John G Avildsen, 1992) además de la colaboración de Lisa Gerrard y Lebo B. con los cuales trabajó en las películas ya antes mencionadas.

cuando los personajes se alistan para viajar a Vietnam, vemos como despiertan a tempranas horas de la madrugada, se despiden de sus familias y se van a los muelles a esperar los barcos, la pieza que acompaña a la secuencia presenta la misma estructura que *The Thin Red Line*, empezando con pocos instrumentos en bucle y poco a poco se van añadiendo otros más, llegando a un punto culminante de catarsis con el muro sonoro. Otro ejemplo lo podemos ver la música de *13 Hours* (Michael Bay, 2016) donde el compositor Lorne Balfe⁴⁰, adopta los elementos de un Zimmer que sabe dominar el sintetizador para los momentos de tensión y dispone de los instrumentos clásicos para aquellos momentos catárticos, justo como se ve en *Black Hawk Down*. Rupert Gregson-Williams tiene muchos elementos de la escuela Zimmeriana en su trabajo para *Hacksaw Ridge*, el uso de vientos metales y cuerdas en los momentos más catárticos, el uso conjunto de instrumentos convencionales y electrónicos en los momentos de tensión en las batallas, estos tres ejemplos que se han mencionado son de personas que han pertenecido a una no física, pero si simbólica escuela zimmeriana⁴¹ pero ¿Qué sucede con los trabajos fuera de su escuela?

Podríamos decir que en *The Hurt Locker* no comparte elementos del Zimmerismo, sin embargo, si que existe cierta influencia en el manejo de los arreglos electrónicos, en *Fury* (David Ayer, 2014) existe la influencia del sonido de Zimmer en su música, sobre todo porque Steven Price tiene un dominio al juntar elementos electrónicos con instrumentos clásicos, fuera de ello Price no pertenece a este grupo de compositores que tienen a Zimmer como principal referencia. Otro aspecto importante es el uso de la música dentro del film, anteriormente las convenciones sonoras indicaban que la música paraba para darle presencia a la acción, si bien hay referencias en el cine de los ochentas de que esta regla se rompió, fue gracias a Zimmer que veríamos películas donde las músicas adquirirían mayor presencia inclusive en las escenas de batallas, dejando a un lado el sonido del combate para que el espectador se fijara mas en como la música manipulara sus emociones. Este fenómeno sería importante para que Zimmer tiempo después hiciera la música de *Dunkirk*.

⁴⁰ Lorne Balfe, ha sido colaborador de Zimmer desde 2009 y es uno de los responsables de musicalizar el video juego de *Call Of Duty: Modern Warfare 2* en donde además de tomar del estilo de Zimmer, toma parte del estilo de Steve Jablonsky, colaborador recurrente de Michael Bay y además también colaborador de Zimmer durante un tiempo.

⁴¹ La escuela zimmeriana se le podría considerar a los varios compositores que han trabajado con Hans Zimmer durante su carrera y han adoptado muchos de sus elementos dentro de su estilo, de ejemplo podemos poner a Nick Glennie-Smith, Klaus Badelt, Geoff Zanelli, Harry Gregson-Williams, Rupert Gregson-Williams, Lorne Balfe, Steve Jablonsky, Steve Mazzaro, Benjamin Wallfish, Heitor Pereira, entre otros, además de mantener colaboraciones con artistas como Pharrell Williams, Johnny Marr (guitarrista de The Smiths) y el DJ Junkie XL.

La relación Nolan-Zimmer

Christopher Nolan y Hans Zimmer hicieron su primera colaboración en la música de la trilogía de *The Dark Knight*, siendo *Batman Begins* (2005) la primera de ellas. Pero en *The Dark Knight* (2008) fue donde se consolidaría el sonido actual de Zimmer, donde su uso de la alteración de instrumentos convencionales para darle sonido al Guasón interpretado por Heath Ledger sería lo que definiría sonoramente las siguientes películas de Nolan. Para esto hay que mencionar dos conceptos importantes que utiliza Nolan en sus historias, el primero es el suspense, que es el motor principal de su narrativa, el otro concepto es el tiempo, a Nolan le gusta jugar con las líneas temporales, las reconoce como un camino en donde se va conduciendo sus historias, *Memento* (2000) *Inception* (2010) e *Interstellar* (2014) son ejemplos claros de como Nolan le gusta hacer saltos e intervenciones temporales justificadas por la trama.

Zimmer logro interpretar bien estos elementos en las siguientes películas de Nolan, en *The Dark Knight* cuando el Guasón le dice a Batman que tienen prisioneros a Harvey Dent, el fiscal que a la larga se volvería Dos Caras y a su Rachel Dawes, su interés amoroso, Zimmer se rinde ante la tensión, buscando que las percusiones agudas suenen como un reloj, puesto que Batman se encuentra en un conflicto debido a que solo puede salvar a uno y el tiempo no lo favorece, por otro lado Zimmer recurre al tema del Guasón (algo poco convencional debido a que él no es un compositor que adopte los leitmotifs) con una nota larga que va en ascendiendo durante la escena generando tensión, este es el sonido que define a la obra de Nolan, otro ejemplo es en *Interstellar*, cuando Cooper y la misión de reconocimiento llegan al planeta Miller, un planeta inhóspito que solo lo rodea un extenso océano y que presenta una dilatación temporal por el agujero negro cercano al planeta, con lo cual cada hora ahí, serán siete años en la Tierra, por lo tanto, el tiempo es un factor importante para la misión. Zimmer entiende esto y cuando llegan al planeta lo primero que hace la música es recordando la importancia del tiempo, sonando un constante tic-tac, cuando Amelia habla diciendo que ve montañas a lo lejos, Cooper se da cuenta de que no son montañas, sino olas gigantes, es en este momento donde la música cambia su intensidad, y sube la velocidad de su tempo, la música aumenta la tensión en el espectador. Estos conceptos serán de vital importancia para el sonido que posteriormente veremos en *Dunkirk*.

Dunkirk y el preludio de un nuevo paradigma.

Cómo ya se ha repetido el precedente cinematográfico de exponer la premisa de la guerra como una experiencia lo hace Spielberg con *Saving Private Ryan*, pero *Dunkirk* llevo la tesis más allá, buscando explotar todos los elementos cinematográficos, es una película muy rica en términos sonoros, no solo

por los elementos que identifican al sonido de Zimmer en las películas de Nolan, sino también los conceptos que justifican los momentos musicales. Recordemos que la estructura musical en las películas de guerra clásica se caracteriza por guardar silencio y dejar que las batallas hablaran por sí mismas, que luego se transformó en un exceso musical que sobresalía excesivamente, poniendo a las balas y las explosiones en segundo término,

Dunkirk haría lo que otra película de guerra no había hecho, conjuntar la música y los sonidos en una sola pista única. Zimmer toma en cuenta la tesis de que todo sonido puede ser música y tiene el afán de demostrarlo en su trabajo. Hablemos del concepto del tiempo, usado constantemente en las películas de Nolan, mientras que en obras anteriores Zimmer buscaba que los instrumentos funcionaran simulando el tic toc del reloj, aquí decide ser más directo, usando el sonido del reloj en los momentos álgidos de la película, el reloj maneja distintos tempos dependiendo la tensión dramática que veamos en la narrativa, evidentemente esto tiene una doble connotación, la primera por obviedad es el tiempo, la segunda es la frecuencia cardíaca, las pulsaciones por minuto se ven reflejadas en el reloj de Zimmer cuando no hay peligro el reloj presenta una frecuencia que podríamos llamar normal, en el momento de mayor peligro (por ende de mayor estrés y tensión) la frecuencia aumenta, como el corazón acelerado de un soldado, esto lo podemos ver desde su primera secuencia. Cuando Tommy y varios soldados están buscando provisiones en el interior de la ciudad y empiezan a caer papelitos de los aviones alemanes, apelando a la guerra psicológica, durante todo ese momento podemos escuchar la música de Zimmer y entre ellas al reloj en frecuencia normal, en el momento en que los alemanes disparan (jamás los vemos) los soldados empiezan a huir de las balas es en este momento en que el reloj sube su frecuencia, como si se agitara con los soldados, al finalizar la secuencia el único sobreviviente es Tommy quien al llegar a la playa escuchamos que la frecuencia del reloj va bajando poco a poco.

El otro elemento del que dispone Zimmer es el de la ilusión del espectador, algo que caracteriza al cine de Nolan, la idea de ilusionar a la audiencia con un mago, musicalmente Zimmer hace lo mismo, recurriendo al truco de la nota Shepard. La nota (o también llamada escala Shepard) es un efecto que consiste en la ejecución de una misma nota en 4/8 (cuatro octavas) al mismo tiempo⁴², entendiéndose que esta investigación no trata de meterse en teoría musical, tendremos que recurrir a una definición

⁴² Merino, Jesus Mariano, Muñoz-Repiso, Loida, La Percepción Acústica: Tono y timbre, Universidad de Valladolid, Valladolid, p.31

más básica, es la ilusión una escalera sin final que puede ir de forma ascendente o descendente⁴³ esta escala la escuchamos en todo momento a lo largo de la película, esto por si solo es notable en la implementación sonora dentro de la película, pero no se queda ahí, la nota Shepard lleva su alcance en el uso de los sonidos incidentales dentro de la película, la nota se hace notar cuando los aviones enemigos se acercan, el sonido del avión es aterrador y además parece ser interminable, dejando en expectativa la hora en que llegara a atacar. En otros momentos la nota Shepard se manifiesta en torpedos que destruyen barcos, en los escapes de vapor durante la secuencia en que Gibson el soldado francés infiltrado salva a Tommy y a Alex de ahogarse junto con el barco que los lleva, el cual ha sido impactado por un torpedo. La narrativa de la película parece nunca tener descanso, así como la música y los sonidos, rompe con la forma de construir una estructura sonora, no hay ruptura del ritmo narrativo.

Si bien Dunkirk innovó en con un sonido que plantea mantener al espectador pendiente de todo, es importante mencionar que no es capaz de alejarse de las convenciones clásicas, no les la presencia que comúnmente tendrían en una película de guerra, sin embargo, Zimmer y Nolan reconocen que no pueden hacerlas a un lado o quitarlas completamente de la película, esto se ve al final de la película, cuando los pequeños buques comerciantes y civiles británicos llegan a Dunkirk, la música nos da después de noventa minutos un descanso, porque la trama lo indica, en esta secuencia el comandante Bolton, ve que varios objetos están llegando a lo lejos, tenemos un primer plano de él viendo por los prismáticos lo que se acerca, durante este momento escuchamos la música de Zimmer con su nota ascendente, marcando el punto climático de la escena, sin saber que es lo que se aproxima, cuando el segundo oficial le pregunta a Bolton que es lo que ve, este sonrío y solo dice: Casa, y la música cambia drásticamente a cuerdas en todos agudos mientras vemos los barcos amigos llegar, Zimmer (en conjunto con Benjamin Wallfish) nos entrega un momento de epifanía, una resolución en donde por fin el espectador puede tener un alivio. A partir de ese momento la presencia de estos descansos será mas destacada, la música respeta estas convenciones clásicas, otro aspecto importante es la secuencia final, cuando Tommy y Alex se encuentran en el tren que los llevo a casa, la música que escuchamos es una adaptación que hace Benjamin Wallfish de la pieza Variación 15, también conocida como la

⁴³ La nota Shepard puede encontrarse en canciones de la cultura general como en el momento climático de A Day in the Life de The Beatles o en los arreglos electrónicos de Echoes de Pink Floyd, de igual forma la escala adquirió popularidad al ser utilizada en el video juego de Nintendo Mario Bros 64, cuando el personaje de Mario subía o bajaba las escaleras, información sacada del video de Vox *The sound illusion that makes Dunkirk so intense*, YouTube.com <https://www.youtube.com/watch?v=LVWTQcZbLgY&t=2s>

Variación Nimrod de la obra Variaciones Enigma del compositor inglés Edward Elgar, esto tiene un propósito y es el reafirmar el discurso de que el rescate de Dunkirk fue una victoria más que una retirada, de la misma forma que escuchamos las marchas victoriosas en las películas bélicas de los años cuarenta. Esto es un elemento muy clásico que adopta la película pero adaptándolo en un montaje que apunta a ver la resolución de todos los personajes, un gesto muy típico en el estilo de Nolan, mientras Tommy lee en voz alta el famoso discurso que diera Churchill ante la cámara de los comunes: “(...) *lucharemos en las playas, lucharemos en las pistas de aterrizaje, lucharemos en los campos y en las calles, lucharemos en las colinas, ¡nunca nos rendiremos!*(...)” terminando con un plano abierto de avión de Farrier en llamas y esperando a la patrulla alemana que llega a arrestarlo, en ese momento la música termina.

7. Análisis

All Quiet on the Western Front (Lewis Milestone, 1930)

Descripción: La secuencia empieza de negro con un cuadro de la tierra de nadie, mientras los soldados del frente alemán están sacando el agua de las trincheras, un bombardeo se está llevando a cabo podemos escuchar una armónica, en tanto vemos a Paul (interpretado por Lew Ayres), desanimado después de que todos sus amigos y compañeros de regimiento están muertos, en ese momento Paul ve una mariposa, esta se encuentra fuera del muro de protección, Paul inocentemente se para para poder alcanzarla sin saber que un soldado francés le está apuntando con su rifle, Paul quiere alcanzar la mariposa, puesto que antes de la guerra las coleccionaba, cuando está a punto de agarrarla, el soldado enemigo dispara y lo mata. Todo queda en silencio, vemos un campo con cruces y a los personajes ya fallecidos.

Análisis Paradigmático del Sonido. (Cuadro 1.)

1. Cadencia

- **Música:** En el preludio la música (armónica) se hace presente desde que comienza la secuencia en un principio se mantiene dentro del plano sonoro sin dominarlo, el conflicto se da cuando la música comienza a sonar con mucha más intensidad, sobrepasando al sonido ambiente, adquiriendo más presencia, esta tiene el mismo seguimiento durante el clímax de la secuencia que llega a su punto culminante en el momento del disparo, a partir de ello la música para y ya no la volvemos a escuchar.
- **Diálogo:** La secuencia no cuenta con ningún diálogo.

- **Ambiente:** Si bien durante toda la secuencia se puede escuchar el sonido del bombardeo lejano, el espectador tiene la atención de este los primeros dos bloques, siempre en segundo plano lejos de las trincheras, a partir de que sube la intensidad narrativa pareciera que el sonido de las bombas deja de adquirir presencia y es la música y las notas quienes toman el control. La música tiene presencia sobre el bombardeo hasta que escuchamos el sonido del disparo del soldado francés, después de ese momento todo queda en silencio.

2. Correlación

Durante el prelude, la música refuerza el contexto de la secuencia, va de lo general a primer plano, contemplando la tierra de nadie (G.P.G), a los soldados en las trincheras sacando agua (P.C), hasta llegar con Paul vigilando (P.M). Es a partir de que empieza el conflicto que la música comienza a conducir la dinámica de la secuencia a medida que vemos a Paul viendo una mariposa (P.P), este sale de la protección y va a tomar a la mariposa (P.E) mientras un soldado francés le apunta (P.G) para el clímax nuevamente regresamos a la dinámica de abrir planos para luego cerrarlos, pero no con el fin de contextualizar al espectador sino de generar tensión narrativa: El encuadre del soldado francés comienza a cerrarse (P.G a P.P.P) mientras se intercala con la mano de Paul queriendo tomar la mariposa (P.P) cuando dispara, el encuadre de la mano de Paul (P.P) cámara hace un movimiento brusco tras el disparo y la mano pierde el movimiento, sinónimo de que murió, posteriormente vemos la tierra de nadie llena de cruces (G.P.G), aquí baja la intensidad de la secuencia.

3. Instrumentalización

El instrumento escuchado en toda la secuencia es el de la armónica, la armónica como tal no sale de su plano sonoro, pero adquiere más presencia a medida las notas son mas graves, guiando al espectador en un camino ascendente que empata con el ritmo narrativo.

4. Transparencia

La música es diegética, no tiene una fuente visualizada por el espectador, sin embargo, se sugiere la fuente debido a que era una actividad normal de los soldados en las trincheras de la primera guerra mundial, el montaje es narrativo, por ende, didáctico, sin embargo, las connotaciones vistas en las imágenes lo vuelven expresivo porque son elementos que le dan sentido a la historia: Paul busca la mariposa porque él las coleccionaba, es el símbolo de su antigua vida y como la guerra no se lo ha quitado, esto lo vuelve opaco.

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930)					
Director: Lewis Milestone		Música: David Broekman		Secuencia: Unica	
Estructura	Cadencia			Correlación	Instrumentalización
	Plano Musical	Dialogos	Plano Ambiente		
<i>Preludio</i>	La música (armónica) se hace presente desde que comienza la secuencia en un principio se mantiene dentro del plano sonoro sin dominarlo	La secuencia no cuenta con diálogos	Escuchamos un bombardeo en la tierra de nadie, en segundo plano lejos de las trincheras, nunca sale de ese plano	La música refuerza el contexto de la secuencia, Va de lo general a primer plano, contemplando la tierra de nadie, los soldados en las trincheras sacando agua, hasta llegar con Paul vigilando.	Armónica.
<i>Conflicto</i>	La música comienza a sonar con mucha más intensidad, sobrepasando al sonido ambiente y adquiriendo más presencia			La música comienza a conducir la dinámica de la secuencia a medida que vemos a Paul viendo una mariposa, este sale de la protección y va a tomar a la mariposa mientras un soldado francés le apunta	
<i>Clímax</i>	Tras el disparo, la música para y ya no la volvemos a escuchar.		La música tiene presencia sobre el bombardeo hasta que escuchamos el sonido del disparo del soldado francés.	El encuadre del soldado francés comienza a cerrarse, mientras se intercala con la mano de Paul queriendo tomar la mariposa cuando dispara.	
<i>Resolución</i>			Todo queda en silencios	Se sigue el encuadre de la mano de Paul, la cámara hace un movimiento brusco tras el disparo y la mano pierde el movimiento, sinónimo de que murió, posteriormente vemos la tierra de nadie llena de cruces.	

Análisis Música-Acción. (Cuadro 2.)

Efecto de Anticipación

La música tiene carácter de contexto, no presenta una anticipación clara a lo que va a pasar hasta el momento que esta hace una pequeña pausa y la melodía cambia, esto se da a partir de que Paul ve la mariposa en el campo, a medida que vemos al personaje avanzar la música te va dirigiendo, pero jamás nos anticipa para el disparo, de hecho es el disparo el que corta radicalmente a la música, como si no solo hubiera matado a Paul, sino también a la música.

Efecto Discursivo

El discurso narrativo que presenta la música es comunicativo en todo momento porque la música nos esta guiando, pero también llega a ser abstracto por los simbolismos que quiere dar a entender con respecto a las imágenes, la música llega a tomar cierto grado de inocencia, que se ve reflejada en las acciones del personaje al tomar la mariposa. Partiendo del concepto de inocencia la música tiene también un discurso emotivo, involucra al espectador a meterse con el personaje a punto de morir.

Efecto Acentuativo

Si bien el efecto de puntuación no se ve reflejado en la secuencia, (si existe un signo de puntuación que destaque es el disparo) la música puede presentar una función evaluativa, refuerza el discurso de las imágenes y sobre todo de los simbolismos plagados en la estructura narrativa, la premisa de “el deseo a volver a una vida normal” o de igual forma la de “la guerra destruye vidas”.

Efecto de Ambientación

- **Función Referencial:** El sonido diegético de la armónica refleja las actividades de los soldados en la trinchera, cuando no hay batallas todo es una constante vigilia, volviéndose un espacio monótono, la música sirve para romper con ese estrés que viven los soldados.
- **Función Expresiva:** al igual que un preso en la cárcel, los soldados están aprisionados en la trinchera esperando el momento de atacar, es una prisión simbólica de la que uno no puede salir, reflejado con el sonido de la armónica.

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930)		
<i>Director: Lewis Milestone</i>	<i>Música: David Broekman</i> <i>Sec: Unica</i> <i>00:01:59</i>	
<i>Efecto</i>	<i>Descripción</i>	
<i>Efecto de Anticipación</i>	Presenta la anticipación clara en el conflicto, hasta el momento que esta hace una pequeña pausa y la melodía cambia, posteriormente el efecto del disparo corta a la música, no existe anticipación de lo que pasará. La bala no solo ha matado a Paul, sino también a la música.	
<i>Efecto de Comentario</i>	1) Discurso comunicativo: la música nos esta guiando. 2) Discurso abstracto: la música llega a tomar cierto grado de inocencia, que se ve reflejada en las acciones del personaje al tomar la mariposa. 3) Discurso emotivo: el concepto de inocencia involucra al espectador a meterse con el personaje a punto de morir.	
<i>Efecto de Subrayado</i>	La música presenta una función evaluativa: refuerza el discurso de las imágenes y sobre todo de los simbolismos plagados en la estructura narrativa, (el deseo a volver a una vida normal - la guerra destruye vidas). En el disparo existe un signo de puntuación.	
<i>Efecto de Ambientación</i>	<i>Función Referencial</i>	Sonido diegético de la armónica refleja las actividades de los soldados en las trincheras.
	<i>Función Expresiva</i>	La trinchera es una prisión simbólica de la que uno no puede salir mas que muerto, esta reflejado con el sonido de la armónica, al igual que un preso en la carcel.

Cuadro 2.

Conclusiones: Esta secuencia presenta un empleo postmoderno, debido a que la música a pesar de cumplir con ciertas condiciones clásica, como lo es la función didáctica o que es diegética poco a poco va rompiendo sus convencionalidades, pasando de ser montaje musical narrativo a volverse un montaje musical expresivo, los conceptos basados en los simbolismos narrativos apoyan a que la

acción tenga un discurso no solo emotivo, sino también crítico, la narrativa no te cuenta la guerra per sei, sino te cuenta las crudezas de la guerra y como esta deja un vacío en las vidas de los que las luchan. Es un trabajo de revisión más que descripción, a pesar de contar con ambos. (Anexo 1)

The Guns of Navarone (J. Lee Thompson, 1961)

Descripción: La secuencia empieza con el grupo de sabotaje encargado de destruir los cañones alemanes en Navarone, infiltrados en un barco pesquero griego, uno de ellos, Miller (David Niven) avisa al jefe del equipo, el capitán Mallory (Gregory Peck) la cercanía de una patrulla marina nazi, es entonces que la patrulla los encuentra y los detiene, Mallory como parte de la operación habla en griego para que los alemanes no sospechen, los alemanes desconfiados suben al barco pesquero, durante ese momento empiezan a inspeccionar todos los sitios hasta llegar a un tanque grande de combustible en donde presuntamente hay armas, esto hace que Stavros (Anthony Quinn) le de la señal a Spyros de atacar a los nazis con una ametralladora oculta en el una tela de vela. Empieza el combate con los nazis, que son acabado y su navío hundido, sin embargo, un nazi queda vivo y sorprende a un miembro de la tripulación, a su vez este es sorprendido por Stavros que dispara contra de el y lo mata.

Análisis Paradigmático del Sonido. (Cuadro 3.)

1. Cadencia

- **Música:** En un principio la música suena con una intensidad baja, esto al momento antes de ver la patrulla marina que es cuando empieza el conflicto de la secuencia, aquí la música va subiendo de intensidad poco a poco, dando saltos pequeños donde va destacando cada instrumento, en el momento en que va llegando la patrulla todos los instrumentos se juntan y posteriormente la música para. La secuencia sigue sin música hasta después del combate, después de escuchar el sonido de balas y explosiones la música regresa con notas fuertes, luego toma una pausa que parece ser la resolución, luego en el momento en que descubren al nazi la música regresa a notas intensas y para. Tras haber matado al nazi, la música regresa y vuelve a la intensidad que escuchamos al inicio de la secuencia.
- **Dialogo:** el punto culminante del primer al segundo bloque es cuando Franklin le advierte a Mallory que los alemanes se acercan, para cuando el conflicto va a la mitad de su desarrollo, es cuando llega la patrulla, Mallory habla con el oficial alemán en griego, este le responde de igual forma, le pide que detengan la nave y que harán una inspección de rutina, Mallory pide que el barco se detenga y abordan los alemanes, que van deteniendo a los miembros de la

tripulación que les parecen sospechosos, a partir del clímax todo se enfocara en los disparos y explosiones, acción pura por lo que no hay diálogos después.

- Ambiente: Siempre tenemos el sonido del mar, y de los personajes haciendo labores, hasta el momento en que llega la patrulla, momento de mayor tensión musical, cuando la música para escuchamos a la patrulla llegar al barco de los protagonistas, después de eso se escucha el mar, al abordar los alemanes hacen ruido, escuchamos las pisadas y los sonidos de desorden en el barco, cuando llegan al tanque de combustible un soldado lo golpea fuertemente aumentando la tensión aquí llegamos al punto más álgido de la secuencia cuando empieza la sinfonía de balas con el sonido de las ametralladoras y las explosiones símbolo del combate que se lleva a cabo, cuando acaba el conflicto el sonido ambiente cae a segundo plano dando prioridad a la música

2. Correlación

La secuencia empieza con un encuadre general del mar y el barco pesquero (G.P.G) posteriormente vemos como están los miembros trabajando en cosas distintas (P.C) durante esos momentos la música tiene una intensidad baja, cuando vemos un contra ángulo de lo que ve Miller viendo a la patrulla alemán (P.G) tenemos un acercamiento a la bandera del asta, corroborando que es nazi (P.P) la música empieza a subir de intensidad poco a poco, empezamos a tener planos más cerrados, Franklin y Mallory viendo desde los prismáticos al barco que se acerca (P.M a P.P) cuando llegan los alemanes regresamos a los planos abiertos de personajes (P.M) y de los alemanes en el barco (P.C) la cámara tiene más movimientos siguiendo a los personajes, sin embargo es a partir del combate que vemos planos más cortos y movimientos de cámara rápidos, hasta el momento de la explosión donde vuelve planos abiertos y estáticos. Cuando creen que ha terminado los cortes son lentos, al descubrir al nazi vivo los planos regresan a ser rápidos para luego volver a la normalidad al momento de matarlo, por supuesto la música respeta estas condiciones del montaje siendo poco intensa en los momentos de descanso y más estridente en los cortes rápidos.

3. Instrumentalización

Al principio tenemos la presencia de instrumentos de viento madera (clarinete u oboes) con algunos instrumentos de cuerda tradicionales griegos (buzuki) esto cambia al momento de ver la patrulla, tenemos instrumentos más orquestales, las cuerdas cambian arreglos y se da una presencia estridente de los vientos metal (trombón) luego la intensidad sube paulatinamente con el uso del piano, las notas

van de forma ascendente, poco a poco los demás instrumentos se van uniendo generando un conjunto que nos lleva al punto mas alto del conflicto pero para cuando llega el barco dejando la tensión estática. Durante el clímax y la resolución escucharemos vientos metal y percusiones símbolos de epifanía, para luego pasar a los descansos con cuerdas (violines) luego nuevamente los vientos metal darán apertura a los disparos, cuando estos terminan la resolución se da con las mismas cuerdas.

4. Transparencia

Aun siendo extradiegetica, la música sigue al montaje, es escuchada inconscientemente porque lo que estamos siguiendo son los cortes y los planos, solo sirve como complemento a la puesta en escena y a la edición, por otro lado sirve como puentes a la acción, primeramente al prepararnos a la llegada de los alemanes y segundo a la posible amenaza del que queda vivo, también existe la función de la epifanía, esta función existe al final de la secuencia, la música es narrativa, por ende didáctica nos va guiando poco a poco dentro del ritmo narrativo y ningún elemento sucumbe ante ella. Por lo tanto, hay una notable transparencia de los elementos.

THE GUNS OF NAVARONE (1961)					
Director: J. Lee Thompson		Música: Dimitri Tiomkin		Secuencia: Unica	
Estructura	Cadencia			Correlación	Instrumentalización
	Plano Musical	Dialogos	Plano Ambiente		
<i>Preludio</i>	La música suena desde el principio llevan una intensidad baja al momento antes de ver la patrulla marina	Franklin le advierte a Mallory que los alemanes se acercan	Sonido del mar, y de los personajes haciendo labores,	Empieza con planos fijos y abiertos del mar y el barco pesquero y de los miembros trabajando en cosas distintas, la música tiene una intensidad baja	Presencia de instrumentos de viento madera (clarinete u oboes) con algunos instrumentos de cuerda tradicionales griegos (buzuki).
<i>Conflicto</i>	la música va subiendo de intensidad poco a poco, dando saltos pequeños cuando llega a punto mas alto esta para	Mallory habla con el oficial alemán en griego, el oficial le pide que detengan el barco, los alemanes abordan la nave y someten a personas en griego.	Sonidos de los personajes haciendo sus cosas, esto acaba en el momento de mayor tensión, escuchamos el barco alemán llegar, al bordarlo escuchamos las pisadas y los sonidos de los alemanes descombrando el barco,	Al divisar la patrulla alemán la música empieza a subir de intensidad poco a poco, empezamos a tener planos mas cerrados de los personajes y de los objetos como el barco, posteriormente, al ser abordado el barco la cámara tiene más movimientos siguiendo a los personajes, y los planos vuelven a ser abiertos.	Las cuerdas (violines y violas), instrumentos vientos metal (trombón), uso del piano con notas ascendentes
<i>Climax</i>	Después de escuchar el sonido de balas y explosiones la música regresa con notas fuertes, luego y pausas esto se repite dos veces	No hay diálogos a partir de este momento.	Sonido de las ametralladoras y las explosiones símbolo del combate, cuando termina este el sonido ambiente cae a segundo plano dando prioridad a la música.	Vemos planos mas cortos y movimientos de camara rápidos, hasta el momento de la explosión donde vuelve planos abiertos y estáticos	vientos metal y percusiones, descansos con cuerdas (violines)
<i>Resolución</i>	después de haber matado al nazi, la música regresa y vuelve a la intensidad que escuchamos al inicio de la secuencia.		la música respeta estas condiciones del montaje siendo poco intensa en los momentos de descanso y más estridente en los cortes rápidos.		

Análisis Música-Acción. (Cuadro 4.)

Efecto de Anticipación

La música nos prepara para el momento cúlpe de la acción, apelando a instrumentos que generan golpes dramáticos que van en aumento desde el momento en que los personajes ven al buque alemán hasta el momento en que este llega, la música anticipa que habrá choque y el espectador lo cree inconscientemente gracias a ella. Posteriormente el uso de golpes de vientos metales en la parte climática siempre anteceden a la acción del combate, sirve como puente de continuidad del ritmo narrativo

Efecto Discursivo

El discurso narrativo es comunicativo: te va llevando hacia donde quiere la película, hacia lo que quiere el montaje, tiene a ser explicativo, debido a que refuerza los conceptos plasmados por las imágenes en pantalla, entre mas planos cerrados, más tensión musical. Hay un discurso modal, los trombones en agudos siempre nos van a indicar que algo crítico esta apunto de pasar, como un asesinato, una explosión, etc.

Efecto Acentuativo

Los elementos acentuativos se dan no solo con la música cuando esta ayuda a elevar la tensión, sino también se encuentra en el ruido del combate, inevitablemente se vuelve el subrayado indicado para la acción en pantalla, pasando de música que puntúan la acción a sonidos onomatopéyicos que generan ritmo, música a final de cuentas.

Efecto de Ambientación

- **Función Referencial:** La función referencial se da con los sonidos del buzuki al principio, la historia da lugar en las islas griegas, por lo cual es normal escuchar sonidos que den contexto, de igual forma las percusiones (mínimas y no siempre perceptibles) dan contexto que esta es una historia de guerra.
- **Función Expresiva:** La música en un principio presenta una intensidad baja, tranquila que rompe al momento de empezar el conflicto, la música se volverá mas agresiva y tensa, cosa que bajará al momento de terminar el combate, regresando a la normalidad.

THE GUNS OF NAVARONE (1961)			
<i>Director: J. Lee Thompson</i>		<i>Música: Dimitri Tiomkin</i>	<i>Sec: Unica</i> <i>00:04:45</i>
<i>Efecto</i>		<i>Descripción</i>	
<i>Efecto de Anticipación</i>		La música nos prepara para el momento cúlspide de la acción, van en aumento desde el momento en que los personajes ven al buque alemán hasta el momento en que este llega, la música anticipa que habrá choque y el espectador lo cree inconscientemente gracias a ella.	
<i>Efecto de Comentario</i>		1) Discurso comunicativo: te va llevando hacia donde quiere el montaje, 2) Discurso explicativo: la música refuerza los conceptos plasmados por las imágenes en pantalla 3) Discurso Modal: El uso de instrumentos siempre están al servicio de que pase algo importante (trombones - criticidad)	
<i>Efecto de Subrayado</i>		No solo se da con la música al prepararnos al conflicto, sino también se encuentra en el ruido del combate al momento de la acción	
<i>Efecto de Ambientación</i>	<i>Función Referencial</i>	El buzuki da contexto, la historia da lugar en Grecia, las percusiones de madera con cajas y tambores nos dan contexto de la guerra	
	<i>Función Expresiva</i>	Depende de la intensidad de la música: en un principio presenta una intensidad baja, que rompe al momento de empezar el conflicto, volverá a la normalidad hasta que este termine.	

Cuadro 4.

Conclusiones: Esta secuencia presenta un empleo clásico, La música cumple con las reglas de género, a pesar de adquirir presencia la música es un complemento dentro de la secuencia, ayuda darle fuerza a lo que estamos viendo en pantalla mas que dominar a los elementos presentes, el montaje es narrativo por lo tanto su función didáctica es presente con el espectador, los cambios musicales están al orden de lo que pase en pantalla y al trabajo de montaje, todo con el fin de cumplir con el ritmo narrativo

indicado, así mismo los efectos reafirman esta tesis, debido a que la música sabe en qué momentos callar para darle apertura a la sinfonía de balas, al combate, aun vemos en este cine la constante división entre estos dos planos sonoros, debido a que en ese tiempo no estaban acostumbrados a compartir presencia conjunta en pantalla. (Anexo 2)

Apocalypse Now! (Francis Ford Coppola, 1979)

Descripción: La secuencia empieza el cuerpo de caballería de la guerra de Vietnam, los helicópteros, comandados por el irreverente Coronel Kilgore (Robert Duvall) el cual pretende poner música de Wagner como guerra psicológica en su ataque a los vietnamitas, cuando están a cerca de una milla ponen la música que es La Cabalgata de las Valquirias, los helicópteros con bocinas hacen sonar la música en todo momento, cortamos al pueblo vietnamita en el delta del rio, el cual se prepara para recibir el ataque de los helicópteros, mientras estos siguen acercándose y atacan al compás de la música, durante toda la secuencia escuchamos disparos, explosiones y la música de Wagner, hasta que en un momento la música para y vemos a objetivos importantes del Vietcom huir, la secuencia finaliza con Kilgore diciendo que se ha hecho un buen trabajo.

Análisis Paradigmático del Sonido. (Cuadro 5)

1. Cadencia

- **Música:** Estamos escuchando “La cabalgata de las Valquirias” de Wagner en todo momento, salvo en los saltos espaciales en donde el montaje nos manda a la aldea vietnamita antes de la llegada de los helicópteros, nuevamente al escucharlos acercarse la música vuelve a adquirir presencia.
- **Dialogo:** Kilgore empieza a hablar por la radio, diciendo que ha llegado la hora de empezar la guerra psicológica, como la orden de poner la música, los diálogos regresan en el conflicto de manera complementaria, vietnamitas gritando y preparándose para lo que viene, durante el punto climático de la secuencia, en el combate podemos escuchar diálogos de los pilotos dando indicaciones, de igual manera de forma complementaria. En el momento resolutivo solo escuchamos a Kilgore felicitando a su equipo.
- **Ambiente:** El ambiente, junto con la música es lo más importante porque si bien hasta el clímax escuchamos el combate, toda la secuencia escuchamos a los helicópteros, durante el preludeo podemos oír las armas de los soldados preparándose, esto hasta el punto climático cuando las armas son vaciadas. Tras el combate seguimos escuchando a los helicópteros.

2. Correlación

Tenemos un encuadre de Kilgore (P.P) dando la orden de poner la música, en ese momento empieza el conflicto, tenemos varias tomas (zoom in) de las bocinas de los helicópteros, siempre al compás de la música, una intercalación de planos abiertos: de los personajes (P.P) junto con planos abiertos (P.G) de los helicópteros, lo interesante es que los cortes son puestos por la música, en los momentos álgidos de la pieza, (Notas más intensas) es en donde se dan los cortes, poco a poco los cortes van dejando de ser contemplativos y comienzan a ser más dinámicos, cortes más rápidos (P.O.V y P.C) hasta el momento que empieza el ataque donde vemos planos cerrados de los soldados disparando, y planos abiertos en las explosiones de edificios, de bases enemigas, (P.G) con movimientos de cámara rápidos intercalados con planos cerrados de los pilotos en sus cabinas (P.M o P.P), los cortes más importantes se dan en los momentos más álgidos de la música, cuando las notas son fuertes y largas, la resolución se da con una cámara subjetiva de los vietnamitas huyendo, la música ha finalizado.

3. Instrumentalización

La instrumentalización se caracteriza por ser más el uso de vientos metal, entendamos que es la apertura de la pieza, donde los arreglos están al servicio de una fanfarria, pero al mismo tiempo son trompetas de combate, destaca el uso del coro femenino que sirve para anticipar la acción y los momentos epifánicos de la secuencia, como al inicio del ataque y al final de este, hay que entender que el montaje fue adaptado para que concordara con la pieza musical.

4. Transparencia

Si bien el montaje es narrativo, al momento de poner pasa a ser expresivo, mantiene ambos caracteres al mismo tiempo, la sonorización con el combate cae en la misma situación que si estuviéramos viendo un video clip, presenta opacidad a pesar de respetar algunas convenciones clásicas.

APOCALYPSE NOW! (1979)					
<i>Director: Francis Ford Coppola</i>		<i>Música: Richard Wagner</i>		<i>Secuencia: Unica</i>	
<i>Estructura</i>	<i>Cadencia</i>			<i>Correlación</i>	<i>Instrumentaliza</i>
	<i>Plano Musical</i>	<i>Dialogos</i>	<i>Plano Ambiente</i>		
<i>Preludio</i>	No hay presencia musical	Kilgore empieza a hablar por la radio, da la orden de poner la música	Helicópteros	Tenemos un encuadre de Kilgore dando la orden de poner la música	No hay presencia
<i>Conflicto</i>	Suenan "La cabalgata de las Valquirias" de Richard Wagner	Vietnamitas gritando y preparándose para lo que viene	Soldados cargando sus armas, pilotos preparándose, sigue el sonido de los helicópteros	Una intercalación de planos abiertos: de los personajes junto con planos abiertos de los helicópteros, el montaje va al compás de la música, siempre tratando que los cortes sean en los momentos musicales más álgidos.	Se caracteriza por el uso de vientos metales y cuerdas que dan una impresión de ascenso de igual forma la música aporta para el efecto de anticipación y emoción
<i>Climax</i>		los pilotos de los helicópteros dando indicaciones	Sonido del combate, disparos y explosiones, junto con gente gritando, siempre está presente el sonido de los helicópteros	Planos cerrados de personajes, planos abiertos en las explosiones y bases enemigas, movimientos de cámara frenéticos intercalados con planos cerrados de los pilotos en sus cabinas, cámara subjetiva de los helicópteros, los cortes más importantes se dan en los momentos más álgidos de la música	
<i>Resolución</i>	No hay presencia musical	Kilgore felicita a su equipo por un buen trabajo	Helicópteros, junto a los sonidos de la radio.	Cámara subjetiva de los vietnamitas huyendo.	No hay presencia

Análisis Música-Acción. (Cuadro 6.)

Efecto de Anticipación

La música cumple una función básica de ser “música de carga”⁴⁴ las cuerdas repitiendo notas y luego los vientos metales son anticipador de que la guerra se acerca a la aldea, esto lo podemos ver en el momento en que nos encontramos en la aldea y a lo lejos escuchamos la música acercándose en los helicópteros, he ahí el prelude de la acción antes del combate.

Efecto Discursivo

Presenta un discurso de orden abstracto: la música es una guerra psicológica y al mismo tiempo es la intensión del Kilgore por ponerle una banda sonora a sus acciones, de cierta manera esto responde a la personalidad de este, debido a que siempre es irreverente en su forma de actuar, de igual manera presenta un discurso meta narrativo: mientras que la música es diegética, al momento de la batalla se vuelve extradiegética, pasa a trascender los límites marcados por su propia narrativa y se convierte en otra cosa, no obstante siempre presentara un discurso comunicativo, debido a su actuar dentro de la escena manteniendo su orden dentro de la secuencia.

Efecto Acentuativo

Los instrumentos y la voz de la soprano dan peso en la acción, llega momentos en que la música cae en la misma agresividad del combate, al grado de empatar con las explosiones y los disparos, es frenética, como la secuencia en sí, y los descansos aparentes que hacen son solo para mantener el ritmo narrativo del combate.

Efecto de Ambientación

- **Función Referencial:** Las valquirias son seres que vienen en caballos alados desde el cielo según la tradición nórdica, un símil a los helicópteros de guerra.
- **Función Expresiva:** La música está en función de generar un ambiente de destrucción y combate, una sinfonía macabra que se refuerza con el sonido del combate, son las representaciones de la guerra en su máxima expresión.

⁴⁴ Dícese a la música que interpretaban los batallones de caballería al entrar en combate con el enemigo.

APOCALYPSE NOW! (1979)			
<i>Director: Francis F. Coopola</i>		<i>Música: Richard Wagner</i>	<i>Sec: Unica</i>
		<i>00:04:11</i>	
<i>Efecto</i>		<i>Descripción</i>	
<i>Efecto de Anticipación</i>		Las cuerdas repitiendo notas y luego los vientos metales son anticipador de que la guerra se acerca a la aldea, esto lo podemos ver en el momento en que nos encontramos en la aldea y a lo lejos escuchamos la música acercándose en los helicópteros	
<i>Efecto de Comentario</i>		1) Discurso abstracto: la música es una guerra psicológica, Kilgore sonoriza sus acciones, 2) Discurso metanarrativo: mientras que la música es diegética, al momento de la batalla se vuelve extradiegetica, 3) Discurso comunicativo: debido a su actuar dentro de la puesta en escena manteniendo su orden dentro de la secuencia.	
<i>Efecto de Subrayado</i>		Los instrumentos y la voz de la soprano dan peso en la acción, llega momentos en que la música cae en la misma agresividad del combate	
<i>Efecto de Ambientación</i>	<i>Función Referencial</i>	El elemento de las valquirias son seres que vienen en caballos alados desde el cielo según la tradición nórdica, un símil a los helicópteros de guerra.	
	<i>Función Expresiva</i>	Genera un ambiente de destrucción y combate, las representaciones de la guerra en su máxima expresión.	

Cuadro 6.

Conclusiones: La secuencia emplea un paradigma postmoderno, por el hecho de que a pesar de que la música presenta un completo dominio sobre los elementos formales, es importante mencionar que el montaje sigue siendo narrativo, es la música lo que lo hace expresivo, otro factor importante es la presencia de la sinfonía de balas y la sinfonía musical al mismo tiempo, generando una complementación que no tenía un precedente específico en el cine de Hollywood, estos cambios

serían importante para la presencia de la música y la sinfonía de balas en las siguientes películas bélicas.

Platoon (Oliver Stone, 1986)

Descripción: La secuencia abre con Chris (Charlie Sheen) recogiendo a los soldados heridos y transportándolos a los helicópteros, todos están en modo de retirada, mientras vemos a varios soldados subir a heridos en las camillas y transportarlos, a lo lejos se encuentran el Sgto. Barnes (Tom Berenger) huyendo mientras los disparos y las bombas se hacen más presentes puesto que elementos del Vietcom los siguen, por lo cual llegan a los helicópteros y comienzan la retirada, al parecer todos están completos, sin embargo, Chris mira al suelo desde el helicóptero que el Sgto. Elías sigue abajo y los vietnamitas tras de él, Chris hace el intento por que los helicópteros vuelvan por Elías, pero es demasiado tarde y Elías muere. La parte más climática de esta secuencia es musicalizada por el Adagio de Cuerdas de Samuel Barber (Anexo 3)

Análisis Paradigmático del Sonido. (Cuadro 7)

1. Cadencia

- **Música:** La música que se escucha es el Adagio de Cuerdas de Barber, este empieza a sonar en la parte del conflicto precedente a pasar al clímax de la película, volviéndose parte importante en el mismo, debido a que maneja una estructura enteramente expresiva.
- **Diálogo:** Los diálogos son complementarios a las acciones de los personajes, ordenes de repliegue, en su mayoría, no tienen un efecto importante hasta el punto del clímax donde Chris ve al sargento Elías correr de los vietnamitas, cuando tratan de pedirle al helicóptero que regrese.
- **Ambiente:** En la primera parte la presencia de los helicópteros es lo más importante del preámbulo, es en el momento del conflicto cuando escuchamos los primeros tiros y explosiones, mientras vemos a los personajes huir, en este momento el helicóptero todavía tiene presencia en el plano sonoro, en el momento del clímax todos los sonidos ambientales son silenciados para darle prioridad a la música, solo escuchando a los disparos en tercer plano, cuando empieza la resolución los demás sonidos van subiendo de plano y el plano musical baja.

2. Correlación

En un principio la escena se caracteriza por planos abiertos de los personajes y los helicópteros en el suelo (P.G y P.C) las tomas de cámara son rápidas, tenemos varios desplazamientos a la acción, la música empieza a sonar y los encuadres no cambian, seguimos teniendo cámara en movimiento hasta el momento que suben a los helicópteros donde tenemos un plano cerrado de Chris (P.P) viendo al sargento Elías correr de los vietcoms, la perspectiva de Elías es primero desde el punto de vista de Chris (P.G en picado) luego pasamos a un plano completo de personaje huyendo, tropezando por los disparos que ha recibido, se encuentra moribundo, vemos como el Plano en picado de Elías huyendo aumenta, como si poco a poco lo estuviéramos abandonando, posteriormente tenemos a Elías estrechando los brazos, en una alusión a Cristo, para pasar a un contrapicado de el cayendo mientras pasa el helicóptero para retirarse de ahí. Aquí es donde la música presenta su punto más alto con las cuerdas de Barber, Para finalizar con planos de Barnes y Chris mirándose (P.P) y un plano abierto de los helicópteros llegando a la base (P.G) dando a entender una elipsis de tiempo.

3. Instrumentalización

La pieza de Barber como lo dice su nombre está caracterizada por la presencia enteramente de cuerdas (Violines, violas y cellos) que suenan en constante repetición y variación al mismo motivo o tema y cual va de notas graves a agudas con la finalidad de generar una mayor intensidad.

4. Transparencia

La música no sigue un lenguaje narrativo, de hecho, no esta para complementar al montaje, al momento que sale la música, es el montaje el que se encuentra al servicio de la música, la música apoya a la metáfora que estamos viendo en la pantalla, sin olvidar que el montaje es expresivo y no narrativo. rompiendo con las convenciones que representa el cine clásico dejando cabos sobre la historia, así mismo rompiendo con los preceptos morales convencionales, hay opacidad frente al resto de elementos dentro de la secuencia.

PLATOON (1986)					
Director: Oliver Stone		Música: Samuel Barber		Secuencia: Unica	
Estructura	Cadencia			Correlación	Instrumentalización
	Plano Musical	Dialogos	Plano Ambiente		
<i>Preludio</i>	No hay presencia musical	Los diálogos son complementarios a las acciones de los personajes	Sonido de los helicópteros, y de los soldados recogiendo a los heridos	Planos abiertos de los personajes y los helicópteros en el suelo las tomas de cámara son rápidas, tenemos varios desplazamientos a la acción	No hay presencia musical
<i>Conflicto</i>	Escuchamos el Adagio de Cuerdas de Samuel Barber		Primeros tiros y explosiones en segundo grado, mientras vemos a los personajes huir	la música empieza a sonar y los encuadres no cambian, cámara en movimiento hasta que suben a los helicópteros donde tenemos un plano cerrado de Chris y demás personajes	La pieza está caracterizada por la presencia enteramente de cuerdas (Violines, violas y cellos) que suenan en constante repetición y variación al mismo momento o tema y cual va de notas graves a agudas con la finalidad de generar una mayor intensidad.
<i>Climax</i>		Chris ve al sargento Elías y se impresiona, trata de pedirle al helicóptero que regrese.	Seguimos escuchando los tiros y explosiones, los helicópteros, en el momento más agudo, los sonidos ambientales son silenciados para darle prioridad a la música	La perspectiva de Elías es primero desde el punto de vista de Chris, plano abierto que poco a poco se va alejando intercalado con un plano completo de personaje de Elías huyendo, Plano desde el cielo aumenta, como si poco a poco lo estuviéramos abandonando, posteriormente tenemos a Elías estrechando los brazos, en una alusión a Cristo, para pasar a un contrapicado de él cayendo mientras pasa el helicóptero para retirarse de ahí. La música presenta su punto más alto.	
<i>Resolución</i>		No hay diálogos en esta parte	El sonido del helicóptero regresa y la música baja	planos cerrados de Barnes y Chris mirándose, un plano abierto de los helicópteros llegando a la base (elipsis de tiempo).	

Análisis Música-Acción. (Cuadro 8.)

Efecto de Anticipación

La música se hace presente en un momento antes del segundo bloque, después de esta empieza el tiroteo, así mismo la música tiene una función premonitoria dentro del montaje metafórico y expresivo de la secuencia, en la parte en donde vemos a Elías huir de los vietnamitas, la música y te ubica en una situación desoladora y de inevitable perdición que va en aumento cada que Elías se acerca mas a su muerte, la música te prepara para el momento cúspide de la secuencia cuando este muere.

Efecto Discursivo

La secuencia usa varios discursos a lo largo de su secuencia, el primero es el discurso abstracto, debido a que la música formula conceptos como el de la muerte y el abandono, ahí es donde yace la ideología del film, los buenos nunca ganan, esto viene de la mano con un discurso evaluativo, en donde se a partir de la ruptura de la moralidad se hace una crítica de revisión, no olvidemos que es Barnes el que intenta matar a Elías antes de esta secuencia, al hacerlo lo cree muerto. Existe un discurso emotivo, nos sentimos mal por Elías y las cuerdas de Barber refuerza ese sentimiento de tristeza e impotencia por no poder salvarlo.

Efecto Acentuativo

Existe lo que hace mención Brownrigg, una “acentuación elegiaca” la acción de la música se encarga de subrayar el momento de pena que estamos viendo en este momento, sobre todo cuando Elías estrecha sus manos al cielo como una forma de querer alcanzar el helicóptero, en ese momento la música pasa por su momento más alto y por ende más emotivo.

Efecto de Ambientación

- **Función Referencial:** no tenemos una función referencia, la música no pone un contexto específico que sirva a la ambientación del espacio
- **Función Expresiva:** Existe debido al uso de la pieza de Barber, nos marca un momento trágico y triste en donde uno de los personajes principales, y mentor del protagonista muere de una

forma terrible. injusta, cosa que la música trata de plantear no solo en la secuencia, sino en toda la película.

PLATOON (1986)		
<i>Director: Oliver Stone</i>		<i>Música: S. Barber</i>
		<i>Sec: Unica</i>
		<i>00:03:09</i>
<i>Efecto</i>	<i>Descripción</i>	
<i>Efecto de Anticipación</i>	La música se hace presente en un momento antes del segundo bloque, después de esta empieza el tiroteo, así mismo la música tiene una función premonitoria dentro del montaje, te ubica en una situación desoladora y de inevitable perdición sobre el personaje de Elías	
<i>Efecto de Comentario</i>	1) Discurso abstracto: la música formula conceptos como la muerte y el abandono, 2) Discurso evaluativo: los buenos nunca ganan , 3) Discurso emotivo: la pena del espectador por Elías, las cuerdas de Barber refuerza ese sentimiento de tristeza e impotencia al no poder salvarlo.	
<i>Efecto de Subrayado</i>	Elegia: la acción de la música se encarga de subrayar el momento de pena que estamos viendo en este momento, cuando Elías estrecha sus manos al cielo como una forma de querer alcanzar el helicóptero, la música pasa por su momento mas alto.	
<i>Efecto de Ambientación</i>	<i>Función Referencial</i>	No tenemos una función referencia, la música no pone un contexto específico que sirva a la ambientación del espacio
	<i>Función Expresiva</i>	Existe debido al uso de la pieza de Barber, nos marca un momento trágico y triste en donde uno de los personajes principales, y mentor del protagonista muere de una forma terrible.

Cuadro 8.

Conclusiones: La secuencia tiene un diseño sonoro del tipo moderno, debido a que no hay una resolución satisfactoria a las necesidades del espectador, esto porque rompe con muchas convenciones

dadas por el cine clásico, estamos en presencia de un montaje meramente expresivo que busca trascender el mensaje político del filme, de igual forma los elementos como la violencia y los planos de cámara están al servicio de lo que la música necesita en su momento, cabe mencionar que la acentuación de elegia vista en la película es un ejemplo de cómo la música trasciende poco a poco más sobre el sonido del combate, se sigue presentado un ritmo narrativo pero ese ritmo lo establece la música y no la acción sonora, la cual desaparece por un momento para darle protagonismo al plano musical, lo que conocemos como sinfonía de balas, no es tomado en cuenta en esta secuencia. (Anexo 4)

The Thin Red Line (Terrence Malick, 1998)

Descripción: La secuencia empieza con varias tomas del bosque entre la niebla, los soldados americanos están merodeando preparados para atacar a los japoneses siempre en alerta, mientras caminan entre la niebla empieza a escuchar las balas de los japoneses pasar, pero no ven a estos, poco a poco descubren a los japoneses y estos los atacan a punta de bayonetas, los estadounidenses hacen lo mismo, la batalla se vuelve cuerpo a cuerpo, con algunos disparos, los americanos ganan la primera carga y llegan a Vivac (refugio provisional) de los japoneses, al llegar Vivac la cámara nos da una perspectiva de cada uno de los personajes de la película (hay que mencionar que esta película es coral, no tiene protagonista aparente) a medida que los personajes llegan, los japoneses son diezmados, algunos de ellos se esconden en los escondites subterráneos, otros más se rinden llenos de miedo, otros prefieren recurrir al suicidio, el ataque americano se sale de control y empiezan a someter con violencia a los japoneses, humillándolos haciéndoles ver su derrota. El final de la secuencia se caracteriza por ver a un soldado norteamericano sacarle los dientes a un japonés moribundo mientras le dice que las aves de rapiña ya están volando y que terminaran comiéndose su cadáver y a otro prisionero japonés abrazando a su compañero muerto mientras llora.

Análisis Paradigmático del Sonido. (Cuadro 9)

1. Cadencia

- **Música:** La música que escuchamos es *Journey to the Line* de Hans Zimmer, compuesta originalmente para esta película, la cual maneja una repetición de una melodía primero con instrumentos mínimos, a medida que empieza el conflicto podemos escuchar como se van añadiendo más instrumentos a la música.

- **Dialogo:** Los diálogos se dan a partir del ultimo bloque, la resolución, esta secuencia cuenta con un lapso resolutivo largo que podría considerarse otra secuencia más, sin embargo, como unidad propia este bloque no tendría los elementos para llamarse secuencia como tal. Es en esta parte donde tenemos la presencia de los diálogos en primer plano, siendo en su mayoría los monólogos mentales de los personajes, algunos se cuestionan por todo lo que han hecho, otros no se arrepienten por lo que han hecho, justificando que al ser el enemigo las acciones que harán se verán justificadas. También destacan los diálogos en japones, los cuales no necesitan traducción, puesto que la acciones en torno al dialogo dicen más que lo que están diciendo.
- **Ambiente:** Durante el preludeo podemos escuchar los sonidos del ambiente, las hojas los pájaros, esto cambia cuando escuchamos la primera bala, cortando el sonido tras su paso, es aquí cuando empezamos a escuchar disparos, y además de los sonidos de los disparos escuchamos a los hombres gritar en el combate, esta película apela mucho a lo que las personas siente, a los que sufren, y eso lo reflejamos en los gritos de dolor, ira y alegría que suenan a lo largo de la batalla, todo esto lo escuchamos durante el segundo y el tercer bloque, así mismo el clímax se da en el momento más catártico de la secuencia, cuando uno de los japoneses grita impotente, mientras ve como sus demás compañeros son acribillados. Cuando el combate termina el sonido ambiente pasa de lado y es la música y los diálogos los que tienen mayor presencia dentro del plano sonoro, los sonidos de los japoneses agonizando son la mayor presencia sonora que vamos a escuchar a partir de este momento.

2. Correlación

La música respecta mas bien las convenciones narrativas que las visuales, la secuencia en si consiste en planos abiertos (P.G y P.C) no hay casi planos cerrados, salvo en las partes en las cuales lo requieren: Los japoneses dentro de las guaridas, los acercamientos después de la pelea, (P.P y P.M), lo que destaca en esta secuencias son dos cosas, la primera es su cámara en movimiento, no hay tomas fijas, todo tiene desplazamiento volviéndola dinámica, cabe mencionar que el montaje esta al servicio de la narrativa, cuando escuchamos a los japoneses atacar es cuando el resto de los elementos se transforman, la música es mas intensa, los desplazamientos y cortes son mucho mas rápidos, tratando de mostrar lo sucio y lo frenético que es el combate, el mensaje no es hacerlo violento y estético como en Saving Private Ryan, sino hacerlo crudo y poco vistoso, en comparación a los encuadres mas cuidados que tenemos antes del combate. El otro aspecto es el uso que se le da al punto de vista,

(P.O.V) tenemos muchas tomas que funcionan como una cámara subjetiva que nos muestra las dos perspectivas, la de los vencedores que esta siempre a nivel del hombre y la de los vencidos que se encuentra a nivel del piso o en contra picados, la cámara subjetiva se vuelve al mismo tiempo expresiva en la parte final de la secuencia, los desplazamientos son más lentos y llegamos a una cámara fija, en sintonía con la música que ha bajado su intensidad y nos plantea un descanso narrativo de todo lo que hemos visto, pero además de plantear un descanso, plantea un descenso emocional, coloquialmente llamado como un “bajón”.

3. Instrumentalización

La estructura de instrumentación sigue la tesis de menos a más, primero escuchamos percusiones mínimas, junto con vientos maderas, posteriormente las cuerdas van destacando, durante el prelude, las cuerdas hacen la repetición de una sola melodía. Cuando escuchamos las primeras percusiones es cuando empieza el conflicto, los japoneses atacan y empieza el combate, a medida que la secuencia nos va llevando hacia su punto más alto, las percusiones (japonesas como lo son el taiko para percusiones fuertes y el kotsuzumi o otsuzumi para percusiones menores) empiezan a ser mas notables a lo largo de la pieza, las cuerdas también empiezan a tener mas presencia. Al llegar al clímax llegan los vientos metales (trombones) y las percusiones metal (campanas y platillos) todos los instrumentos se juntan y siguen el mismo orden, creando así el muro sonoro, el punto mas alto narrativa y musicalmente hablando. Cuando el clímax termina, la música regresa a las cuerdas y a las percusiones mínimas del inicio, este tema va desapareciendo para dar lugar a un tema interpretado por cuerdas que va intercalado con lo que vemos en la resolución que nos da la sensación de descanso y al mismo tiempo de profunda tristeza. Otros instrumentos que destacan son el uso de trompetas cuando vemos a los japoneses moribundos, Zimmer no es conocido por crear leitmotifs, pero en ocasiones podemos ver funciones leitmotivicas en su obra, en este caso las trompetas son una alusión directa a la muerte.

4. Transparencia

La música sigue a la narrativa, eso esta visto en la forma en como manipula al espectador, y podemos apreciar como los demás elementos no siempre están al servicio de la música, existe transparencia en torno a esto, sin embargo es en la parte climática de la secuencia cuando esto empieza a cambiar, la música se vuelve punto de referencia para los demás elementos de la puesta en escena, los diálogos, el sonido incidental, los movimientos cámara, los cortes del montaje, y aunque tenemos descansos no hay un orden que indique que todo ha terminado, la música sigue a pesar de haber cumplido con el

punto epifánico, refuerza y se apropia de las rupturas morales de la secuencia generando opacidad en torno a los demás elementos.

Análisis Música-Acción. (Cuadro 10.)

Efecto de Anticipación

El efecto de anticipo se da en todo momento, la música te va dirigiendo hacia el clímax de la escena, tienen una estructura ascendente, que va marcando el ritmo de la narrativa, nos prepara para la inminente escena de muerte y crudeza que presenciaremos. Los conceptos son más generales, no son tan específicos como en el cine clásico en el cual un instrumento en específico es el que da la anticipación, aquí es la intensidad con la que se está repitiendo la melodía durante la secuencia.

Efecto Discursivo

Tenemos un discurso metanarrativo: a medida que vamos escuchando, la música va adquiriendo mucha más presencia en la experiencia, esta pasando de ser narrador a ser protagonista inconsciente de la historia. Existe un discurso modal: la música sube la intensidad y la agresividad porque sugiere que lo que vamos a ver será crudo y brutal y que terminara en un momento de vacío y tristeza, aquí tenemos también un discurso emotivo: la música lleva al espectador por un tumulto de emociones que nos esta generando la historia, de igual forma vemos un discurso abstracto: la música te formula conceptos como la muerte y la crudeza y los valores morales, así como criticar a los mismo (Discurso Evaluativo)

Efecto Acentuativo

La música tiene dos efectos, primero acentúa la épica de la narrativa y segundo acentúa la tragedia de la misma, los primeros bloques hay una intensidad de las acciones del combate y lo subraya, posteriormente esa acentuación épica se vuelve una acentuación elegiaca, porque demuestra las verdaderas intenciones de la música, mostrar lo crudo, lo trágico de las acciones, esto es interesante porque la pieza tiene una estructura tan simple que puede funcionar con ambas emociones sin existir una disonancia con las reacciones generadas en el espectador

Efecto de Ambientación

- **Función Referencial:** La música como tal maneja muy pocos elementos de referencia, los principales son las percusiones de tradición japonesa, por el hecho que se ambienta en el

campo enemigo, es la invasión al campo enemigo, los soldados americanos salen de su espacio ordinario y se adentran a una tierra que ellos no conocen. El otro elemento referencial lo vemos en el uso de las cuerdas en la resolución de la secuencia, algo muy parecido a lo que hace Oliver Stone poniendo el adagio de cuerdas en Platoon.

- **Función Expresiva:** Esta secuencia es rica en elementos expresivos, la música lleva al montaje en una montaña rusa de emociones que van desde la premonición, la tensión, la incertidumbre y lo trágico llegando a lo incomodo, para posteriormente tener un bajon emocional, una sensación de decepción por los personajes y sus acciones, de tristeza y empatía con los japoneses moribundos y prisioneros. Todo esto es gracias a la pieza de Zimmer, el montaje es capaz de decir lo que quiere gracias a la implementación de la música, es en la parte final donde este depende mucho de la música para que funcione.

Conclusiones: estamos ante un montaje y una sonorización postmoderna, que cumple en un principio con las convenciones cinematográfica, pero al mismo tiempo tenemos un trabajo que es mas de autor que convencional. A pesar de que en un principio todos los elementos están al orden de la narrativa, en este caso la música rompe ese estatus y adquiere control sobre el resto, determina los puntos narrativos y las sensaciones que estamos viendo en pantalla. Por ende, esto genera que pierda su transparencia. La música, aunque en principio le quiere dar lugar a la sinfonía de balas, se apropia del plano sonoro y es mas de nuestro interés que los sonidos del combate, algo que veríamos en trabajos posteriores del género. (Anexo 5)

THE THIN RED LINE (1998)						
Director: Terrence Malick		Música: Hans Zimmer			Secuencia: Unica	
Estructura	Cadencia			Correlación	Instrumentalización	
	Plano Musical	Dialogos	Plano Ambiente			
<i>Preludio</i>	La música que escuchamos es Journey to the Line de Hans Zimmer, compuesta originalmente para esta película.	No hay Diálogos.	los sonidos del ambiente, las hojas los pájaros, balas cortando el sonido tras su paso, empezamos a escuchar disparos.	Planos abiertos con desplazamientos lentos y tomas largas, la música tiene un tempo lento y va de forma ascendente con la narrativa.	percusiones mínimas, juntos vientos maderas, posteriormente las cuerdas van destacando durante el preludio, las cuerdas hacen la repetición de una melodía.	
<i>Conflicto</i>		Gritos de los combatientes, a veces de ira y a veces de sufrimiento.	Disparos y explosiones, junto a sonidos de choque de cuerpos y de cuchillos.	Planos abiertos con desplazamientos rapidos y cortes inmediatos, destaca el punto de vista de los personajes y de los enemigos, la historia nos cuenta las dos perspectivas, la música hace que todo sea más frenetico	percusiones (japonesas como son el taiko para percusiones fuertes y el kotsuzumi o otros para percusiones menores) las cuerdas empiezan a tener presencia.	
<i>Climax</i>					Vientos metales (trombone) percusiones metal (campanas platillos) todos los instrumentos juntan y siguen el mismo ritmo creando así el muro sonoro	
<i>Resolución</i>		Diálogos en primer plano: monólogos mentales de los personajes, Diálogos en japones.	Personajes agonizando: heridos o moribundos.	Regresamos a los desplazamientos lentos y tomas largas, hasta llegar a la camara fija, en este momento la musica tambien baja su intensidad	la música regresa a las cuerdas a las percusiones mínimas al inicio, este tema va desapareciendo para dar lugar a un tema interpretado por cuerdas. Otros instrumentos que destacan son el uso de una trompeta	

THE THIN RED LINE (1998)			
<i>Director: Terrence Malick</i>		<i>Música: Hans Zimmer</i>	<i>Sec: Unica 00:09:11</i>
<i>Efecto</i>	<i>Descripción</i>		
<i>Efecto de Anticipación</i>	Se da en todo momento, la música te va dirigiendo hacia el clímax de la escena, tienen una estructura ascendente, que va marcando el ritmo de la narrativa, nos prepara para la inminente escena de muerte y crudeza que presenciaremos.		
<i>Efecto de Comentario</i>	1) discurso metanarrativo: a medida que vamos escuchando, la música va adquiriendo mucha más presencia en la experiencia 2)Discurso modal: la música sube la intensidad y la agresividad porque sugiere que lo que vamos a ver será crudo y brutal 3)Discurso emotivo: la música lleva al espectador por un tumulto de emociones que nos está generando la historia, 4) Discurso abstracto: la música te formula conceptos como la muerte y la crudeza y los valores morales. 5)Discurso Evaluativo: se hace una crítica a estos valores.		
<i>Efecto de Subrayado</i>	Acentúa la épica y la tragedia de la narrativa, los primeros bloques hay una intensidad de las acciones del combate y lo subraya, posteriormente esa acentuación épica se vuelve una acentuación elegiaca, porque demuestra las verdaderas intenciones de la música, mostrar lo crudo, lo trágico de las acciones.		
<i>Efecto de Ambientación</i>	<i>Función Referencial</i>	las percusiones de tradición japonesa, por el hecho que se ambienta en el campo enemigo, es la invasión al campo enemigo, los soldados americanos salen de su espacio ordinario. El uso de las cuerdas en la resolución de la secuencia (Adagio de Barber en Platoon)	
	<i>Función Expresiva</i>	La música lleva al montaje a emociones que van desde la premonición, la tensión, la incertidumbre y lo trágico llegando a lo incomodo, para posteriormente tener un bajon emocional, una sensación de decepción por los personajes y sus acciones, de tristeza y empatía con los japoneses moribundos y prisioneros.	

Cuadro 10.

Dunkirk (Christopher Nolan, 2017)

Descripción: La secuencia empieza con Alex (Harry Styles) y Tommy (Fionn Whitehead) en el acorazado inglés, aparentemente a salvo, comiendo algo después de los acontecimientos violentos por los que pasaron antes de llegar ahí, mientras tanto Gibson (Aneurin Barnard), el soldado francés silencioso que se infiltró con los británicos, esta afuera en la borda, mientras ve a otros buques de rescate queriendo llegar al barco, sin embargo, en ese momento Gibson escucha al oficial gritar: “¡torpedo!” mientras ve como un torpedo a toda velocidad esta apunto de impactar con el acorazado, pasamos nuevamente a ver lo que pasa adentro, mientras los soldados están comiendo escuchan el fuerte impacto del torpedo y posteriormente después del movimiento de impacto vemos como el agua empieza a meterse violentamente por todo el interior del barco, las luces se apagan y solo escuchamos el sonido de los que están en el interior ahogándose, mientras Gibson está afuera sosteniéndose de donde puede mientras el barco empieza a hundirse, cuando esta apunto de saltar del barco, escucha a las personas del interior que estan atrapadas, es entonces que Gibson se dirige a la puerta para abrirla y que los demás salgan, durante ese proceso vemos como la gente del interior empieza a ahogarse, Gibson abre la compuerta y los soldados, entre ellos Alex y Tommy salen antes de que el barco explote, los personajes huyen nadando del sitio mientras el barco se hunde.

Análisis Paradigmático del Sonido. (Cuadro 11.)

1. Cadencia

- **Música:** La música de Hans Zimmer tiene presencia durante toda la secuencia, hace ligeras pausas durante cada corte de bloque, se compone de una estructura ascendente gracias al efecto Shepard
- **Dialogo:** Los diálogos de esta película son complementarios, no tienen mucho peso en la historia, el único dialogo con importancia es el oficial anunciando que un torpedo llega, sin embargo, se vuelve mas complementario que fundamental para la trama debido que ya el espectador vio el torpedo a través de la mirada de Gibson.
- **Ambiente:** El sonido ambiente es lo mas importante en el diseño sonoro de Dunkirk, ya que los sonidos de explosiones e incidentales tienen una función rítmica al seguir el mismo compas de la música, cabe mencionar que al principio de la secuencia cuando pasamos al segundo bloque, la música y el sonido del torpedo comparten la misma intensidad, por otro lado está en el clímax, (el cual empieza muy pronto en la secuencia) tiene características sonoras que siguen el ritmo musical, el primero es el escape del vapor que hace alusión a la nota Shepard

que marca la música, segundo son las explosiones que van con las pausas que genera la música. Las explosiones marcan los puntos dramáticos de la historia, son los que anuncian los cambios de bloque. Como sonidos complementarios tenemos los gritos de las personas atrapadas y los que se están ahogando.

2. Correlación

Los planos de los personajes son medios, pero se vuelven cerrados con la intención de transmitir tensión, durante el preludio tenemos planos de los personajes (P.C y P.M) cuando empieza el conflicto, la puesta en escena apaga la luz, dejando que escuchemos a los personajes ahogándose pero no viéndolos, para pasar a planos mas cerrados (P.P) de los personajes y lo que están experimentando, pero también tenemos planos abiertos que son descriptivos: La huida de Gibson (P.G y P.M) y planos cerrados con poca iluminación de los personajes que se ahogan en el interior del barco, la cámara esta en constante desplazamiento, se mueve en compas con el barco en pleno hundimiento, dentro del barco tiene una función subjetiva: vemos como si estuviéramos en la misma situación, no es estético, es mas bien acelerado, esto junto a la música que refuerza el hecho de que Gibson esta contra el reloj si quiere salvarlos. La cámara también a la dificultad de la labor. Las explosiones también refuerzan la dificultad de la situación, si no se apura Gibson no solo podrá salvarlos, sino también morirá porque el barco explotará, al llegar la resolución de la historia tenemos entonces una cámara inerte que se mueve con los compas del agua, sin desplazamientos. Los cortes más que de un ritmo normal a lento, su mejor definición es prolongados, esto es para sustentar el ritmo establecido por la puesta en escena y que con la música y la nota Shepard logren un estado de tensión constante.

3. Instrumentalización

Como parte del sonido de Dunkirk la instrumentalización consta de 2 elementos, el primero el elemento musical en los instrumentos electrónicos (Sintetizadores y elementos digitales) que en el preludio se establecen junto con una pequeña intervención de un violín, cuando vemos el torpedo, la música sube de intensidad, llegando al momentos de las explosiones los elementos electrónicos dominan la música, en una escala ascendente (N Shepard) que tiene sus pausas cada que hay una explosión, continuando con la escala una vez que estas terminan, esto lo vemos en el primero, segundo y tercer bloque, hasta el momento de la resolución donde la música regresa a su nivel normal sin hacer ningún tipo de descanso o descenso, puesto que no lo requiere.

4. Transparencia

La puesta en escena, no esta al servicio de lo que vemos, sino de lo que escuchamos, es el sonido y la música los que tienen control absoluto de todo, lo interesante es como el sonido tiene una presencia rítmica que complementa a la música, la música no tiene descansos, porque el sonido complementa musicalmente esos descansos, a pesar de ello la música cumple con las convencionalidades de inicio y fin, tenemos un momento epifánico y es meramente narrativa, con elementos lúdicos pero también didácticos. A pesar de que los demás elementos estén a sus servicios, tienen momentos en donde la música se vuelve un elemento transparente.

Análisis Música-Acción. (Cuadro 12.)

Efecto de Anticipación

Los conceptos establecidos en Dunkirk indican que, mientras la música no presente la nota Shepard no habrá algo interesante, esto lo vemos en el momento que llega el torpedo al barco, el sonido sigue el compás de la música, por otro lado, está el reloj, este toma de referencia al corazón humano y la frecuencia cardíaca, entre más rápido sea el tempo del reloj es porque algo va a suceder o está pasando.

Efecto Discursivo

Dunkirk tiene tres discursos, el primero es comunicativo: debido a que la música como narrador anticipa al espectador a que tenga una emoción en específico, interviniendo de manera intencionada para que este no deje de sentir tensión en pantalla, el segundo es el discurso modal: Por la función onomatopéyica de la música, que nos va trasladando a emociones de alto estrés sugiriendo al espectador lo que va a suceder. El último es explicativo, debido a que la intensidad de la música ayuda a explicar lo que está sucediendo.

Efecto Acentuativo

La música refuerza las imágenes que vemos en pantalla, gracias a la tensión de la narrativa, la historia te sugiera momentos a contra reloj en donde el tiempo es preciso para completar un objetivo, la música adopta estos conceptos y los remarca a lo largo de la secuencia.

Efecto de Ambientación

- **Función Referencial:** No tenemos una función referencial que determine aspectos del espacio en el que se desenvuelve la secuencia, los conceptos llegan a ser más abstractos

- **Función Expresiva:** al manejar conceptos más abstractos tenemos más aspectos expresivos, ya que siempre están en contacto con el espectador: las emociones son el motor principal de la música, más que la creación de símbolos de unidad de determinen a cada uno de los elementos vistos en la puesta en escena: La tensión está en todo momento a lo largo de la secuencia.

Conclusiones: Dunkirk es una expresión postmoderna del lenguaje sonoro, a pesar de contar con elementos que cumplen con las convencionalidades apegadas a las reglas del género, la música vive en su propio universo juntando al sonido en ello, volviéndose un track largo que escuchamos en toda la película, las convenciones, este cambio de implementación musical reafirma a la sinfonía de balas no como un complemento del espectro sonoro en una película sino la define como música cinematográfica. (Anexo 6)

DUNKIRK (2017)					
<i>Director: Christopher Nolan</i>		<i>Música: Hans Zimmer</i>		<i>Secuencia: Unica</i>	
<i>Estructura</i>	<i>Cadencia</i>			<i>Correlación</i>	<i>Instrumentalización</i>
	<i>Plano Musical</i>	<i>Dialogos</i>	<i>Plano Ambiente</i>		
<i>Preludio</i>	La música de Hans Zimmer tiene presencia durante toda la secuencia, hace ligeras pausas durante cada corte de bloque, se compone de una estructura ascendente gracias al efecto Shepard	Oficial anunciando que un torpedo llega, gritos de ayuda de otros navios alrededor	Sonido del Reloj: crea tensión, junto con el sonido del torpedo llegar.	La sensación de no ver nada: la puesta en escena apaga la luz dando prioridad a los sonidos, pasamos de planos abiertos a cerrados al compas de la tensión generada por la musica, la camara siempre esta en movimiento: alusión de dificultad, los cortes son prolongados: tensión en el ritmo de la narrativa, cuando la secuencia llega al fin la camara es fija pero al nivel del agua, por tan aun con movimiento.	Elementos Electronicos (Sintetizadores y trabajos por ordenador con notas digitales) Violin
<i>Conflicto</i>		Sonidos de los soldados queriendo escapar y tambien ahogarse	Explosion, sonido de los soldados golpeando la compuerta, El sonido del vapor: conjunto a la música crea tensión		Elemento del reloj subiendo de tempo como anticipo a la tensión
<i>Climax</i>			Explosion, seguimos oyendo a los soldados y marinos atrapados		Dominio de los elementos electronicos
<i>Resolución</i>			Ultima explosion, la mas fuerte los que no se han salvado siguen golpeando los alrededores del barco con tal de ser salvados		

Cuadro 11.

DUNKIRK (2017)			
<i>Director: Christopher Nolan</i>		<i>Música: Hans Zimmer</i>	<i>Sec: Unica 00:03:10</i>
<i>Efecto</i>		<i>Descripción</i>	
<i>Efecto de Anticipación</i>		Los conceptos establecidos en Dunkirk indican que, mientras la música no presente la nota Shepard no habrá algo interesante, el reloj: referencia al corazón humano y la frecuencia cardiaca, entre más rápido sea el tempo del reloj es porque algo va a suceder o está pasando.	
<i>Efecto de Comentario</i>		1)Discurso comunicativo: la música como narrador anticipa al espectador a que tenga una emoción en específico, 2)Discurso modal: Por la función onomatopéyica de la música, que nos va trasladando a emociones de alto estrés sugiriendo al espectador lo que va a suceder. 3) Discurso explicativo, debido a que la intensidad de la música ayuda a explicar lo que esta sucediendo.	
<i>Efecto de Subrayado</i>		La música refuerza las imágenes que vemos en pantalla, gracias a la tensión de la narrativa, la historia te sugiere momentos a contra reloj en donde el tiempo es preciso para completar un objetivo.	
<i>Efecto de Ambientación</i>	<i>Función Referencial</i>	No tenemos una función referencial que determine aspectos del espacio en el que se desenvuelve la secuencia, los conceptos llegan a ser más abstractos	
	<i>Función Expresiva</i>	Al manejar conceptos mas abstractos tenemos mas aspectos expresivos, ya que siempre estan en contacto con el espectador: las emociones son el motor principal de la música. La tensión esta en todo momento a lo largo de la secuencia.	

Cuadro 12.

Conclusiones

Resultados generales del análisis.

El trabajo de investigación trajo respuesta a varias interrogantes que se tenían al principio de la investigación: ¿La evolución de la fórmula respecto al uso de la música en el cine hollywoodense ha sido lineal? Responder a un sí absoluto sería caer en la euforia creada por la concordancia de los resultados encontrados, porque dentro del estudio del corpus salió una muestra importante de que las películas de guerra en sus inicios daban menos presencia a la música y que esa presencia fue aumentando con el paso del tiempo. A pesar de eso, es quizás atrevido decir que la evolución ha sido lineal, porque mucho de los ejemplos vistos en el cine hollywoodense tuvieron sus precedentes en producciones de importación, así mismo existen rupturas de las reglas antes de determinar bien estas, a pesar de ello no hay razón en rechazar los resultados positivos de la investigación.

¿La sinfonía de balas es un fenómeno encontrado en todas las películas del género? No exactamente, hay que seguir revisando y determinando las condiciones por las que un efecto sonoro de combate se le podría denominar como sinfonía de balas, lo cierto es que el combate siempre tendrá la presencia sonora de disparos y explosiones, es una condición raíz inapelable y que siempre tendrá un ritmo narrativo respecto a la película que estemos viendo, pero llamarlo sinfonía de balas solo por su función narrativa no parece lo más acertado. Si bien, tenemos ejemplos específicos en *Apocalypse Now!* y *Dunkirk* en los cuales, si pudiera considerarse la existencia de una sinfonía de balas, sin embargo reiterando, eso dependerá de la revisión y añadiduras que tenga el concepto en trabajos posteriores.

¿Existe una evolución del sonido de las películas de guerra y este fue determinado por factores sociohistóricos, externos a la experiencia cinematográfica? Evidentemente hay mucha probabilidad de ello por los resultados y la forma en como se fueron dando los cambios de paradigma conforme al evento histórico del momento, las guerras norteamericanas han determinado la forma de como ver la guerra en el cine, sin embargo eso es solo la punta del iceberg, hay que darle importancia a aquellos factores que también han contribuido a la evolución de la narrativa, las correcciones políticas, los movimientos sociales, e incluso también abordar aquellos factores que involucran a la experiencia como los cambios conceptuales o el proceso de producción de una película.

¿Este modelo sociohistórico puede ayudarnos a la creación de un modelo que pueda determinar la evolución musical en otros géneros, ajenos al cine bélico? Este análisis busca que en un futuro se pueda responder esta pregunta, debido a que independiente de que existan resultados que puedan

considerarse como positivos aun hay mucho que explorar, principalmente porque en este trabajo solo se dedico a trabajar con un solo género, además es importante decir que los resultados encontrados aquí no determinan la evolución del género per sei, hablamos solo del cine en Estados Unidos, es posible que los resultados de un análisis de cine de otro país manejen resultados completamente distintos.

Revisión crítica y limitantes de la investigación.

Este trabajo tuvo ciertos obstáculos desde un principio. El primero fue la arrogancia por querer explotar un sinfín de conceptos, cabe mencionar que muchos de ellos se alejaban en principio de los objetivos principales de la investigación, ya que eran propuestas que abarcaban temas relacionados, pero que generalizaban el trabajo a sus conceptos raíces, en otras palabras, extendían la cosmovisión del tema de la música cinematográfica pero no la del género bélico.

Otro aspecto importante fue la delimitación geográfica, si se abarco en especifico la exploración del cine de Hollywood fue porque, a pesar de las opiniones subjetivas del realizador, por mas que el cine de otros países tuviese un rico contenido para el trabajo, agregarlo habría vuelto mas amplia una investigación que se encontraba a contrarreloj, estas limitaciones no se consideran negativas, aportaron cierta perspectiva para darle forma al producto final, así mismo este aspecto puede resolverse dependiendo de la constancia a futuro que se le de a este trabajo.

Pertinencia del tema.

Es importante seguir revisando y realizando estudios sonoros del cine, priorizando los procesos de evolución musical no solo desde el lado histórico, sino desde su relación con los demás elementos, esto porque no podemos entender la música cinematográfica sin entender como funciona y/o afecta el resto de elementos de la puesta fílmica, será pertinente no solo hacer trabajo de los fenómenos sonoros existentes sino tambien hacer una revisión general y profunda al trabajo musical de todos los géneros sin excepción, destaca el trabajo de Marc Brownrigg y su estudio de los géneros cinematográficos, pero siempre será aceptable poder complementar su trabajo y por supuesto las propuestas de análisis del estudio sonoro, otra cosa importante es el estudio de la reacción del espectador, un estudio del discurso sonoro siempre será importante para la comprensión de la música en el cine.

Apuntes en vísperas de un nuevo paradigma

Tras la realización de Dunkirk estamos presenciando una nueva forma de contar la guerra en el cine, esta evolución de la narrativa tiene mucho que ver con las nuevas formas de experiencias

extrasensoriales, los video juegos como simuladores, la realidad virtual como forma de cotidianidad, estos aspectos son la víspera de un nuevo paradigma que esta aconteciendo en el género bélico, y esto implica una transformación en sus formas de contar historias y por supuesto una evolución en los elementos para contar esas historias.

Si bien aun existen películas del género que ha optado por seguir con las mismas convencionalidades que estableció el cine desde sus comienzos (*Midway* de Roland Emmerich es el ejemplo mas cercano) también parecen existir nuevas propuestas que comparten o mas bien beben de los componentes de *Dunkirk* (*1917* de Sam Mendes podría ser la prueba de eso)⁴⁵ esto hace suponer a futuro la interrogante ¿Qué viene en futuro para el género? Y de igual forma ¿qué viene en futuro para su musicalización? ¿Estará a merced de los requerimientos de la experiencia del espectador?, ¿tendremos instrumentos que nos harán vivir una guerra desde nuestro asiento? ¿La música será importante para que esta experiencia funcione? ¿O el nuevo diseño sonoro constara del uso musical de sus sonidos ambientales? Estas preguntas nos ayudan a visualizar el interesante destino que tendrá la sinfonía de balas en las producciones de aquí en adelante, una gran oportunidad de reestablecer las características musicales del sonido, como lo haría Tchaikovski en su momento, los cañones retumbaran al momento climático de la obra, y será música para nuestros oídos.

⁴⁵ Esta afirmación es una suposición, debido a que la película no se ha estrenado a la fecha de realización de esta investigación, sin embargo, las referencias para decirlo se encuentran en el tráiler de la película, la cual comparte muchos elementos con *Dunkirk*,

Fuentes

Bibliográficas.

- Aquino, Carlos (2014) “El Cine Bélico de Hollywood como producción de propaganda hegemónica y dominación ideológica, tras los atentados del 11-S” *ALAIC 2014*, Pontificia Universidad Católica de Peru, Lima. pp. 1-17
- Aragú, Maria del Carmen; Haro, Francisco Miguel “Las Bandas sonoras a lo largo de la música del cine” *Danzaratte*, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Málaga. pp. 50-55
- Brownrigg, Mark (2003) *Film Music and Film Genre*, University of Stirling, Stirling.
- Chalko, Rosa (2018) “La música cinematográfica y la construcción del sentido del film” *Cuaderno 66 del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo, Buenos Aires pp. 71-83
- Chion, Michel (1997) *La música en el Cine*, Paidos, Barcelona.
- Eberwein, Robert (2009) *The Hollywood War Film*, Willey-Blackwey, Nueva Jersey
- Garcia, Jesús (2003) “La música y las formas narrativas” y “Música, espacio y alma” *Narrativa Audiovisual*, Catedra, Madrid, pp. 251-256 y pp. 266-274
- Jullier, Laurent (2006) *El sonido en el Cine*, Paidos, Barcelona.
- Kassabian, Anaid (2003) *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge, Londres
- Mouëllic, Gilles (2003) *La música en el Cine*, Paidos, Barcelona.
- Pachón, Alejandro (1993) “La música en el cine bélico: El Sonido de la Guerra”, *Filmhistoria*, U. de Extremadura, Badajoz, pp. 113-119
- Pachón, Alejandro (1998) *La música en el cine contemporáneo*, Diputación Provincial de Bajadoz, España.
- Rodríguez, Hilario (2006) *El Cine Bélico*, Paidos, Barcelona, España.
- Tonks, Paul (2003) *Film Music, Revise and Updated edition*, Pocket Essentials, Harpender.
- Timm, Larry (2014) *Film Music, The Soul of Cinema*, Pearson, Saddle River.
- Velandia, Alvaro (2017) *La construcción del personaje en el cine bélico*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid
- Walker, Elsie (2015) *Understanding Sound Tracks through Film Theory*. Oxford University Press, New York.
- Zavala, Lauro (2017) *El Giro Sonoro: Un Modelo para el análisis del sonido en el cine*, México.
- Zavala, Lauro (2017) Aproximación paradigmática al análisis del sonido en el cine ficción. UAM Xochimilco, México.

Filmográficas.

All Quiet On The Western Front (Lewis Milestone, 1930)

The Lost Patrol (John Ford, 1934)

The Dawn Patrol (Edmund Goulding, 1938)

Bataan (Tay Garnett, 1943)

Guadalcanal Diary (Lewis Seiler, 1943)

Paths Of Glory (Stanley Kubrick, 1957)

The Bridge on the river Kwai (David Lean, 1957)

The Guns Of Navarone (J. Lee Thompson, 1961)

The Longest Day (Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, 1962)

Deer Hunter (Michael Cimino, 1978)

Apocalypse Now! (Francis Ford Coppola, 1979)

Platoon (Oliver Stone, 1986)

Full Metal Jacket (Stanley Kubrick, 1987)

Casualties of War (Brian De Palma, 1989)

Saving Private Ryan (Steven Spielberg, 1998)

The Thin Red Line (Terrence Malick, 1998)

Unghlorious Bastards (Quentín Tarantino, 2009)

The Hurt Locker (Katherine Bigelow, 1998)

Fury (David Ayer, 2014)

Dunkirk (Christopher Nolan, 2017)

Sitiográfica

The Sound of Cinema: The Music that made the movies, Ep. 1 , BBC

<https://www.youtube.com/watch?v=yFlhhX6DGIM&t=750s>

The Sound of Cinema: The Music that made the movies, Ep. 3, BBC

<https://www.youtube.com/watch?v=9UPUoNU6sC0>

Apocalypse Now: Birth of 5.1 Sound

<https://www.youtube.com/watch?v=VbPxxQmak8Y>

Movie Magic Show, Walter Murch – Apocalypse Now Sound Desing

<https://www.youtube.com/watch?v=FkutX3DWfUc>

Dunkirk: The Art of Fear

<https://www.youtube.com/watch?v=D25LIVgUR-s&t=226s>

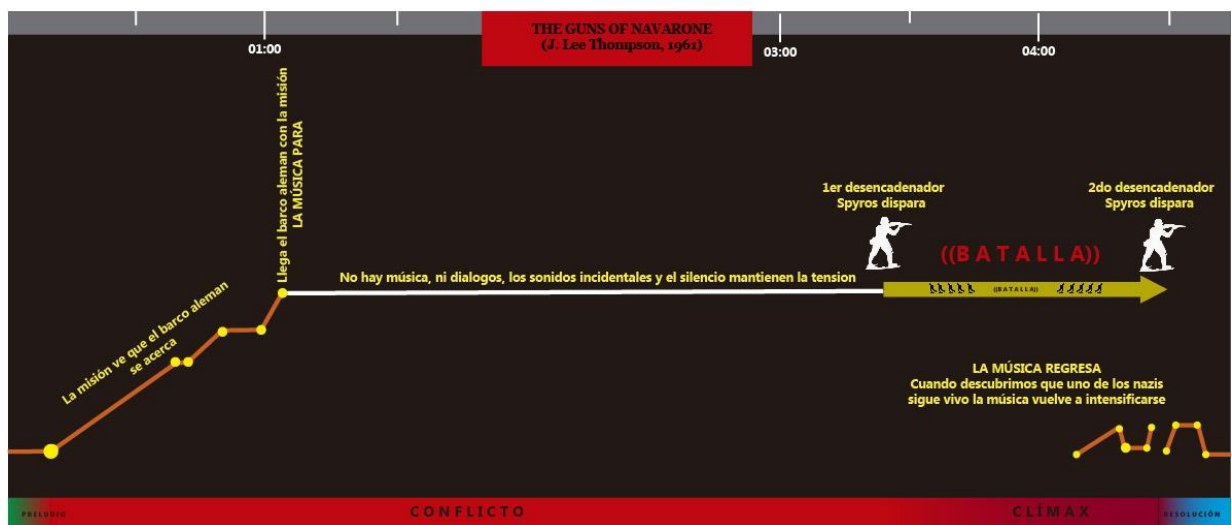
The Sound Ilusion that Makes Dunkirk so Intense, VOX

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

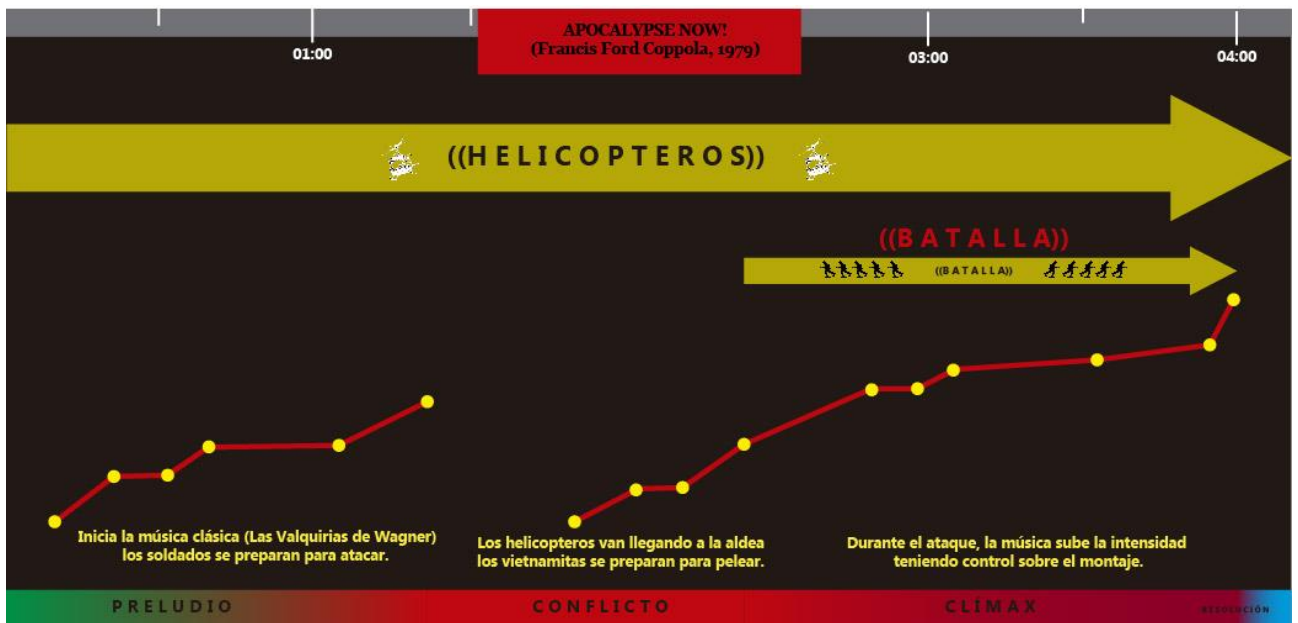
Anexos



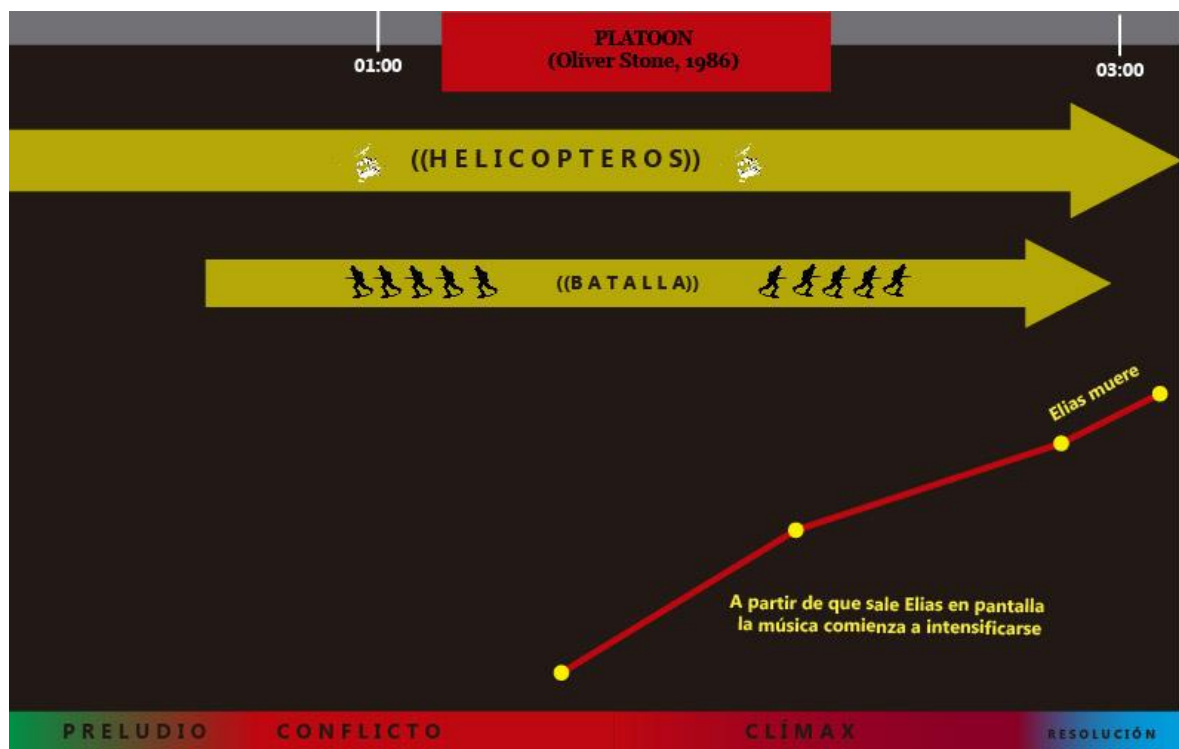
Anexo 1: Infografía All quiet on the western front



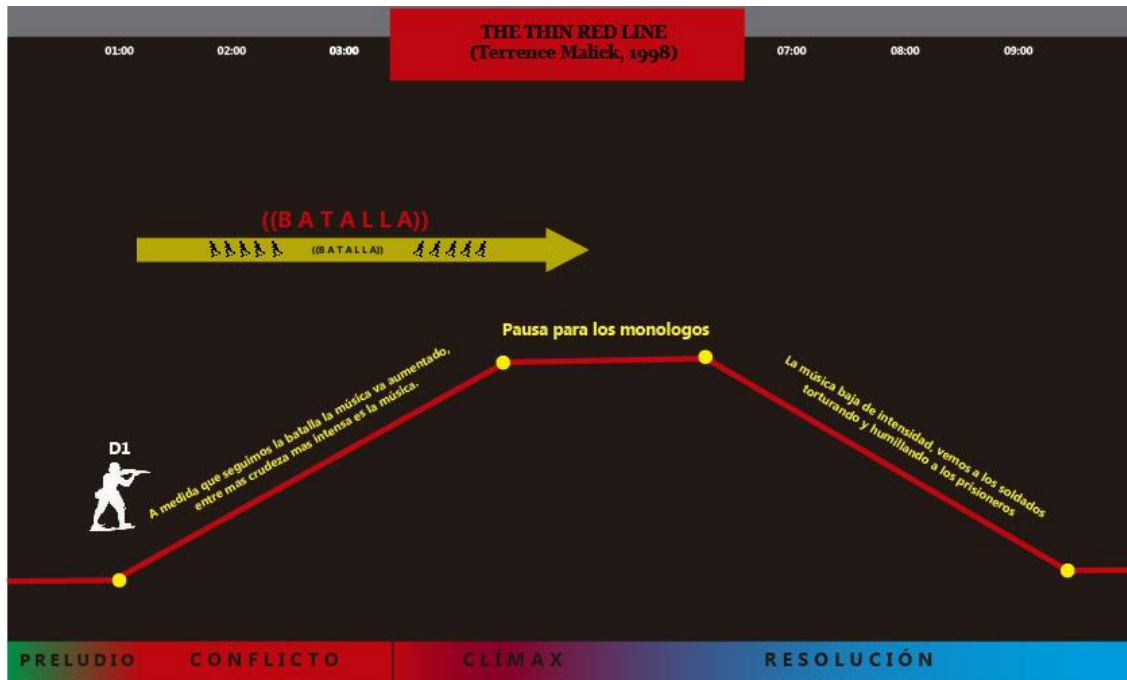
Anexo 2: Infografía The Guns of Navarone



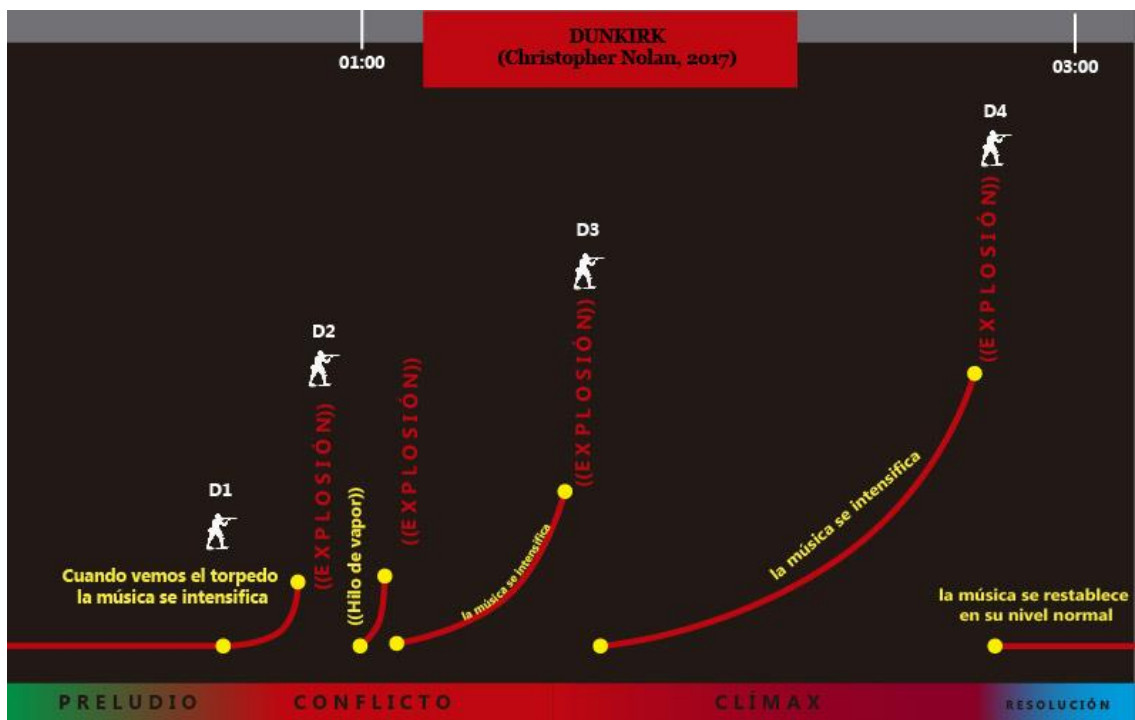
Anexo 3: Infografía Apocalypse Now!



Anexo 4: Infografía Platoon



Anexo 5: Infografía The Thin Red Line



Anexo 6: Infografía Dunkirk