

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Música y violencia: la responsabilidad frente a la manipulación de sentidos
en las películas *Requiem for a dream* e *Irreversible*

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes
Escénicas con mención en Música presentado por:

Margie Alejandra Astopilco Torres

Asesora:

Mariana Hare Perez-Canetto

Lima, 2020

Resumen

Durante décadas, el papel que la música cumple en la industria cinematográfica ha sido indiscutible, pues ambas artes han demostrado ser capaces de interrelacionarse perfectamente hasta lograr una adecuada fusión de música e imagen, por lo que resulta imposible que una prescinda de otra. Sin embargo, ¿qué sucede cuando la historia de los filmes presenta escenas violentas de forma inesperada? Es supuesto que tanto sonido como escena transmitan este concepto a su audiencia, y si bien el guion auxilia a la imagen para lograrlo, para el público resulta desconocido el reconocer cómo lo realiza la música. En consecuencia, el espectador se encuentra expuesto ante cualquier efecto que se produzca frente a las técnicas o métodos que aquello implique. De esta manera, la presente investigación pretende evaluar los casos de dos películas contemporáneas calificadas como género dramático: *Requiem for a dream* e *Irreversible*, con el fin de demostrar, a través de un análisis de la banda sonora, la manipulación del sonido hacia el público y; seguidamente, evidenciar la responsabilidad del compositor frente a este fenómeno. Es así, que se recurrirá a reconocidos investigadores y expertos en el campo de la música cinematográfica tales como Michel Chion, Philip Ball, Hanss Eisler, Theodor Adorno, entre otros.

Abstract

For decades, the role that music plays in the film industry has been indisputable, as both arts have shown to be capable of being perfectly interrelated to achieve an adequate fusion of music and image, and it is impossible for one to dispense with the other. However, what happens when the story of the films presents violent scenes in unexpected ways? It is assumed that both sound and scene transmit this concept to its audience, and although the script helps the image to achieve it, it is unknown for the public to recognize how the music performs it. Consequently, the viewer is exposed to any effect that occurs against the techniques or methods that this involve. In this way, this research aims to evaluate the cases of two contemporary films classified as dramatic genre: *Requiem for a dream* and *Irreversible*, in order to demonstrate, through an analysis of the soundtrack, the manipulation of sound towards the public and; afterward, to show the responsibility of the composer in front of this phenomenon. In this way, renowned researchers and experts in the field of film music such as Michel Chion, Philip Ball, Hanss Eisler, Theodor Adorno, among others, will be used in this investigation.

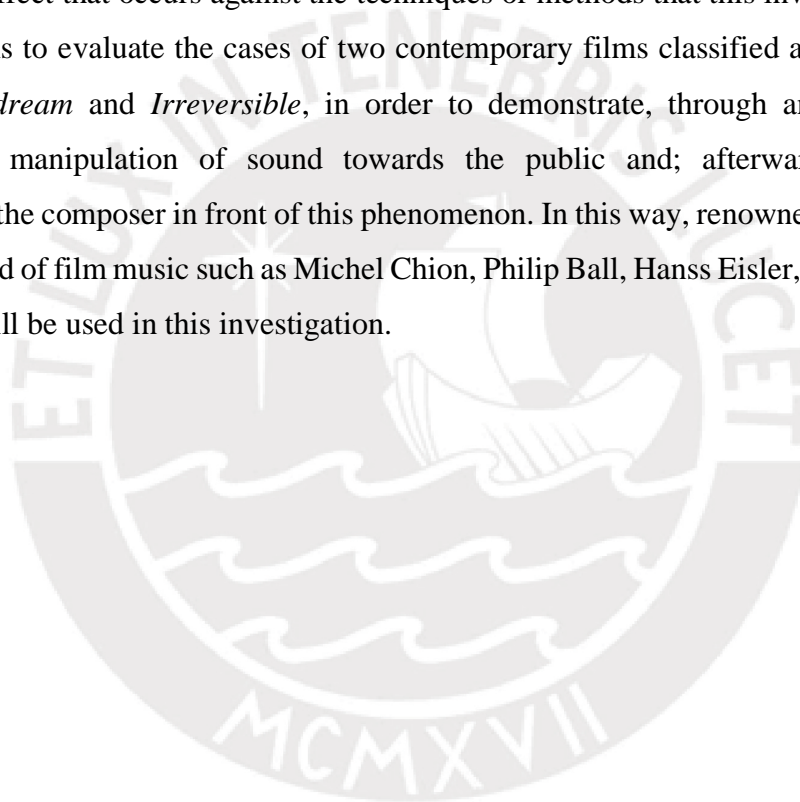


Tabla de contenido

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Introducción.....	1
CAPÍTULO I. Dos escenas paralelas: la música e imagen de las películas Requiem for a dream e Irreversible.....	3
1.1. La musicalización de Clint Mansell y Thomas Bangalter.....	3
1.1.1. <i>La brusquedad sonora de Mansell</i>	4
1.1.2. <i>La técnica oculta de Irreversible</i>	8
1.2. La fusión de imagen-sonido en las escenas violentas de ambos filmes.....	9
CAPÍTULO II. El compositor como manipulador de sentidos de los espectadores.....	12
2.1. Efectos psíquicos y psicofisiológicos en el humano.....	12
2.2. La musicalización de ambos filmes como recurso de manipulación.....	14
2.3. La ética en el papel de los compositores cinematográficos.....	15
Conclusiones.....	17
Recomendaciones.....	18
Bibliografía.....	19

Introducción

En el mundo cinematográfico, la música ha cumplido un papel fundamental, pues desde de la invención del cine sonoro, ha sido la música la encargada de relacionarse sincrónicamente con la imagen para evocar y transmitir determinadas historias y emociones, como se comprueba en las obras del mítico cine mudo; asimismo, cuando el sonido llega a la pantalla, esta se complementa de forma paralela y ambas disciplinas obtienen el status que merecen al fusionarse perfectamente en la pantalla grande.

Sin embargo, si bien la interrelación de ambas artes ha entregado al público historias inolvidables y placenteras, existen diversos filmes en los que el espectador se ha visto afectado al reaccionar a métodos especiales utilizados por el compositor de la banda sonora o por decisiones del cineasta, pues el objetivo de estas películas es el de intentar que quien observa sienta enteramente la historia que se cuenta (física y psicológicamente) y cuando la historia nos muestra imágenes violentas, escenas de suspenso o terror, la música recurre a distintos elementos y técnicas.

De acuerdo a lo anteriormente mencionado, estas técnicas sugieren en muchos casos, una manipulación de sentidos a través de la música, y si bien el compositor está en constante búsqueda de impactar por medio del sonido de acuerdo a lo que cuenta la imagen, usualmente no se genera una conciencia en este campo sobre los efectos psíquicos (Gertrudix, 2002) que pueden producir en quien acude a observar el filme.

Por esta razón, el presente trabajo propone una investigación que evalúe la responsabilidad de los compositores de bandas sonoras ante la musicalización que emplean en sus bandas sonoras; por ende, se utilizará como casos específicos a las películas *Requiem for a dream* e *Irreversible*, dos obras cinematográficas calificadas como dramáticas y de las que se seleccionará dos escenas en donde la música se maneja de las formas anteriormente expuestas.

Para poder alcanzar el objetivo de esta investigación; en primer lugar, se analizará la música utilizada en los filmes mencionados con el fin de evidenciar los métodos que manipulan al ser humano y que son presentados en las piezas musicales de los encargados de la banda sonora y; a su vez, se enlazará la aparición de estas técnicas con la imagen de las escenas escogidas, ya que esto permitirá que más adelante se comparen estos elementos con los efectos producidos en el público tras experimentar el sonido de ambas piezas.

En segundo plano, el análisis primará en el desarrollo de la siguiente sección, pues se examina el papel del compositor ante las reacciones y efectos en los oyentes; por ende, se evalúa cómo estos métodos pueden o no usarse intencionalmente por los músicos. Finalmente, estos pasos serán cruciales para corroborar la responsabilidad de los compositores en las personas que asisten a disfrutar del mundo del séptimo arte.

Por otra parte, será gracias a esta indagación que se intentará comprobar que existe y se debe establecer una responsabilidad y consciencia de parte de los compositores hacia el público con respecto a la música y técnicas que emplean, pues sus decisiones en la música pueden repercutir en el oído humano de formas en las que no se espera. Asimismo, es importante resaltar que los textos encontrados que analizan este fenómeno son casi inexistentes; por ello, su evaluación se torna aún más urgente. De igual manera, los escritos hallados no aprecian el valor ético e impacto de las acciones de los involucrados, lo que lo vuelve necesario como medio de realizar una advertencia a través de este trabajo.

Además es importante señalar la necesidad de esta investigación dentro de la línea de estudio de las Artes Escénicas, pues su relevancia radica en la toma de consciencia al momento de componer para los músicos y demás interesados en el campo cinematográfico (y demás espacios); ya que, al estar atentos a este fenómeno, obliga a los músicos a no solo pensar en obtener un buen producto, sino a conocer el impacto y las consecuencias que puede tener el presentar determinadas obras al público en general; igualmente, se espera que también repercuta en el círculo de cineastas, pues son los mismos directores los que aprueban las decisiones finales de lo que se verá en el filme.

CAPÍTULO I. Dos escenas paralelas: la música e imagen de las películas *Requiem for a dream* e *Irreversible*

Con el pasar de los años, la música ha tenido un rol esencial en la industria cinematográfica, pues en muchas ocasiones el público ha sido capaz de recordar una banda sonora aún décadas después de su estreno. De esta manera, el mundo del cine ha utilizado la música como herramienta principal en incontables producciones y, junto a su fusión con la imagen, ambas muestras artísticas han conseguido cautivar a todo asistente y aficionado del séptimo arte; al respecto, nos comentan los autores Russell y Young: “Las bandas sonoras suelen utilizarse para transmitir al espectador aquello que no puede expresarse en palabras; en este sentido, constituyen una especie de versión musical moderna del coro griego.” (2001, p.10).

Evidentemente, esta colaboración de imagen-sonido se ha ido transformado gracias a que los estudios que se han ido elaborando en este medio se han hecho más constantes y, a medida que la tecnología ha ido avanzando, esta se involucra más en el campo y se emplea con mayor frecuencia; por ello, existen técnicas y elementos utilizados por los compositores de bandas sonoras que presentan en la musicalización de sus obras. Sin embargo, se han presentado casos en donde muchos de estos métodos han impactado incluso de forma negativa en el público.

Para comprobar este punto y profundizar en este tema, se procederá a analizar dos filmes contemporáneos del siglo XXI, en donde la recepción del espectador son claros ejemplos de lo anterior mencionado. Estas dos películas, *Requiem for a dream* e *Irreversible*, son calificadas como películas dramáticas y auxiliarán la evaluación de los efectos que se producen en el público, incluso resulta urgente su análisis, pues al ser consideradas como género dramático, la persona que acude a verlas no se encuentra del todo enterado sobre a qué se expondrá cuando reproduzca el filme; por ello, se evaluarán dos escenas en donde la violencia se exhibe en la historia, afiliada a los momentos en donde la música sirve como principal soporte de la imagen.

1.1. La musicalización de Clint Mansell y Thomas Bangalter

A lo largo de los años, hemos sido testigos de cómo la evolución de la industria cinematográfica alteró muchos aspectos en la forma de hacer y ver el cine. Evidentemente, la música no ha sido ajena a estos cambios, pero pese a las transformaciones, no desaparece y permanece asociada a la pantalla grande, trabajando conjuntamente en la elaboración de nuevas

historias, tal como lo ha expuesto el investigador Chion: “[...] en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; no se «oye» lo mismo cuando se ve”. (1993, p.10).

Esta relación supone a la música como medio indispensable al cumplir un papel en paralelo con la imagen, sin importar el género o historia que abarquen; por tanto, como se mencionó, se requiere una primera evaluación de la música que se empleó en estas películas; específicamente, en las escenas en donde la historia o los personajes principales atraviesan situaciones violentas. De esta manera, Clint Mansell (*Requiem for a dream*) y Thomas Bangalter (*Irreversible*), quienes fueron los encargados de musicalizar estas imágenes y el resto de la banda sonora de ambos filmes, serán el objeto de estudio a continuación.

1.1.1. La brusquedad sonora de Mansell

Como parte del primer análisis, se abordará la música que acompaña a la película de Darren Aronofsky: *Requiem for a dream*, un filme estadounidense estrenado en el año 2000. Es así, que la escena seleccionada relata al espectador el instante final en donde todos los personajes de quienes vimos sus historias desde el principio, atraviesan el momento más tenso de sus vidas en donde la violencia no se detiene a largo de cuatro minutos.

En primer lugar, la pieza que se presenta en esta escena, titulada “Meltdown” y compuesta por Clint Mansell, consiste en la interpretación de un conjunto de instrumentos de la sección de cuerdas, instrumentos de percusión, sintetizadores y algunos instrumentos que se han producido y alterado gracias a la tecnología; de esta manera, Mansell nos presenta en su composición una serie de disonancias y técnicas que sorprenden al ser escuchadas.

Sobre lo anterior mencionado, el compositor presenta momentos en donde las disonancias son interpretadas en instantes inesperados y en forma constante, inclusive, muchas de ellas son interpretadas por sintetizadores cuyo sonido agudo enfatiza las disonancias que se perciben, estas son expuestas en intervalos de segundas menores y se mantienen en constante resonancia, lo cual se puede observar en el último pentagrama que representa una de las secciones interpretadas en la pieza.

Extracto de pieza "Meltdown" de Clint Mansell. Minuto 1:34

Respecto al uso de los intervallos de segunda menor, el escritor Michel Chion, quien dedicó muchos de sus estudios al entendimiento de la música cinematográfica, nos advierte:

una nota falsa no es la más alejada de la que se tenía que oír, sino al contrario, la más cercana: un intervalo de segunda menor ... sacude más que una séptima menor ... basta solamente con colocar una nota en lugar de la debida para que se produzca un trastorno y a veces un verdadero sufrimiento físico (1998, p. 66)

Es así, que a lo largo de la pieza se evidencia el uso de este intervalo manifestado por el autor; de la misma manera, las disonancias son expuestas con la misma intensidad, según el científico Philip Ball en su estudio sobre el instinto musical, las disonancias son percibidas como: "sensación áspera y chirriante que producen en el oído dos sonidos muy cercanos en tono" (2010, p. 175). Este elemento se puede presenciar en distintos segmentos de la sección de cuerdas de la pieza; además, se expone entre las notas que hacen distintos instrumentos, tal como se observa a continuación:

Violin I (der)

Violin II (izq)

Violin III (medios)

Viola

Violoncello (fondo)

Violoncello (fondo)

ff

mf

con el dedo

mp

rasgar

f

mf

Extracto de pieza "Meltdown" de Clint Mansell. Minuto 1:40

Por otro lado, el compositor explora al mismo tiempo que expone las disonancias, el fenómeno "microtonalidad", cuya presencia es reciente en la historia de la música, y si bien su estudio aún merece extenderse, los microtonos son expuestos por Kirnbauer como "it is indeed made up of "smaller whole tones," in this case semitones" (2015, p. 65). Es decir, la microtonalidad recorre tonos aún más bajos que el número establecido en el sistema tonal del que se basa la música (semitono), por lo cual, no es un fenómeno al que el ser humano esté acostumbrado; así pues, Mansell combina las disonancias y expone la microtonalidad al mismo tiempo en diversas secciones de la pieza.

desciende microtonalidad

B 0:44

19

mf

p rasgar

pp

mp

1)

Extracto de pieza "Meltdown" de Clint Mansell. Minuto 0:44

Ambigüedad tonal (-1/4 de tono)
Violin I microtonal (hacia abajo)

A2 0:54

2)

Extracto de pieza "Meltdown" de Clint Mansell. Minuto 0:54

Asimismo, otro de los elementos que se presentan dentro de la banda sonora es el uso del ruido. Pese a que el ruido puede comprenderse como un fenómeno cotidiano que puede no relacionarse con la música, Gertrudix enuncia su empleo como:

El ruido es un sonido que tiene intensidad y duración pero que carece, al menos de forma evidente, de tono y timbre... Existen, no obstante, cuerpos sonoros que, aun produciendo ruidos, se puede reconocer en ellos una sensación tonal en el sonido que producen. Ello es debido a que, a pesar de no producir armónicos, alguna de sus frecuencias se impone claramente sobre las demás (2002, pp. 58-59)

Es así, que el empleo del ruido que puede aprovechar un compositor es el darle a estos sonidos una sensación tonal específica; es decir, un sonido que esté incluido dentro del sistema temperado basado en la escala de doce tonos. En Meltdown, estos sonidos son representados como taladros, alarmas, electricidad e incluso alteraciones en los instrumentos como las cuerdas que aparecen como elementos rítmicos durante momentos inesperados en la pieza.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Clock, Wood Blocks, and Drum Set. The score is divided into two measures. In the first measure, all instruments are at rest, indicated by double bar lines. In the second measure, the Clock part has a 'taladro' (drill) sound. The Wood Blocks part has a single eighth note with a dynamic marking of 'mf' and an accent (>). The Drum Set part has a triplet of eighth notes, indicated by a '3' over the notes.

Extracto de la sección de percusión. "Meltdown" Minuto 2:22

1.1.2. La técnica oculta de *Irreversible*

Como segundo análisis, se obtiene el caso de *Irreversible* de Gaspar Noé, este filme del cineasta argentino fue realizado en Francia en el 2002 y presentado en el Festival de Cannes. Sobre esta película, la escena seleccionada relata una violación que se presenta durante ocho minutos. Si bien en ella no se presencia la música como la conocemos e incluso el espectador llega a pensar que no existe música en absoluto, el compositor emplea una técnica que consiste en utilizar un elemento poco convencional, más no menos eficiente: el infrasonido.

Para comprender este fenómeno, es necesario evidenciar lo que se entiende por sonido; por ello, resulta pertinente revisar la obra "El Sonido", cuya investigación realizada por el músico e investigador Michel Chion recorre un extenso estudio acerca del objeto en cuestión, el cual define como: "una onda que, tras el estremecimiento de una o varias fuentes llamadas «cuerpos sonoros», se propaga según unas leyes muy particulares y, de paso, afecta a lo que llamamos oreja, a la que proporciona materia para sensaciones auditivas" (1998, pp. 41-42). Por ende, el oído humano percibe las ondas sonoras que son transmitidas por el aire y obtenemos así los sonidos que nos rodean.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, se sabe que la audición humana tiene una capacidad de escucha de 20 a 20KHz, que son los límites de frecuencias (Hz) que puede percibir el oído de una persona. De esta manera, el infrasonido es expuesto por el investigador Gertrudix (2002) como las frecuencias que están por debajo de los límites descritos; es decir, frecuencias menores a los 20Hz, y es por esta razón que cuando son utilizados, no notamos su presencia. Frente a esto, Chion nos comenta acerca de los infrasonidos: "Se trata de sonidos que

no oímos, y, por lo tanto, no son exactamente sonidos, pero son de todas formas sonidos puesto que son vibraciones con las mismas propiedades que las vibraciones audibles, etc.” (1998, pp. 64-65). Es así, que el espectador no advierte el uso de este elemento ni es capaz de reconocerlo, pero que tal como lo expone Chion, no pierde ninguna propiedad y sus efectos resultan igual de eficaces que el empleo de cualquier otra técnica; por tal motivo, el público se encuentra en total exposición y vulnerable a su presencia sin su consentimiento.

1.2. La fusión de imagen-sonido en las escenas violentas de ambos filmes

Una vez desprendida la labor que realizaron ambos compositores en los filmes seleccionados, es necesario abordar la implicancia de la imagen frente a las técnicas ya mencionadas en la sección anterior, pues la evaluación de lo que vemos en la escena es lo que facilita nuestra comprensión de lo que escuchamos y viceversa. Al respecto, el escritor peruano Alfonso Cisneros, quién tras estar interesado en el estudio de la música en el cine, mencionó en el resultado de sus indagaciones:

En el lenguaje cinematográfico la imagen y el sonido componen, en forma casi constante, un contrapunto perfecto. Se trata de un paralelismo en el que percibimos simultáneamente lo visible y lo audible. Y se trata de una de las características más significativas y poderosas de este lenguaje (2005, p. 59).

Tal como nos comenta el autor, el papel del compositor de la banda sonora resulta indiscutible en el cine y con el tiempo la música ha alcanzado un estatus que le ha permitido posicionarse en el medio como un elemento del que es casi imposible prescindir. De tal manera que, sin menospreciar el trabajo de los directores, es la música quien puede encender y elevar nuestras emociones sobre lo que vemos y ha demostrado en incontables ocasiones que, al extraerla de una escena, el resultado e impacto de lo que observamos es completamente distinto.

Sin embargo, es también Cisneros quien advierte su uso tras la evolución del cine y de la industria, pues previene al lector: “Aparecen filmes dedicados a tratar la desazón de la juventud, o temas psicoanalíticos o sexuales, para los cuales se intenta recurrir a una nueva música, tanto para evocar su universo cultural como para traducir de nuevo unos sentimientos más confusos.” (2005, p. 83). El presente punto resulta fundamental; ya que, al tratarse de la comprensión de música e imagen de escenas violentas, no sorprende que ambas artes intenten entrar en conjunción idónea para alcanzar un mismo objetivo.

En el caso de *Requiem for a dream*, la escena que se evaluó nos relata fragmentos paralelos de las situaciones que atraviesan los personajes en los que la película ha basado toda su historia, pues los cuatro protagonistas son violentados de distintas maneras de acuerdo al camino que recorrieron en el filme. El primero, tras ser ignorado y pasar una larga agonía por la gangrena que se intensifica en su brazo, es sometido a la amputación de esa extremidad; el segundo, es forzado a laborar pese a que la abstinencia de las drogas lo mantiene en un estado deplorable; la tercera, con el fin de conseguir estupefacientes, expone y vende su cuerpo ante un desfile repleto de hombres en donde le obligan a realizar actos sexuales; la última protagonista, es sometida a una serie de electroshocks en un hospital psiquiátrico en donde es tratada como un ser supuestamente demente.

Como se mencionó, estas cuatro historias son relatadas paralela e intercaladamente en la imagen, para lo cual, la música no es ajena a los cambios bruscos de escena y aprovecha estas situaciones para enfatizar y agudizar su uso en cada momento, un claro ejemplo es el instante en el que someten a una mujer al electroshock, antes que se prenda en ella, la música se detiene y se mantiene en silencio, ya que está en espera del exacto momento en que la electricidad se enciende para que los instrumentos entren en conjunto y en una dinámica fuerte (*forte*) repleto de disonancias, lo que produce una incomodidad automática como se evidenció en el análisis pasado.

Por otro lado, la música se adhiere a la imagen al aprovechar elementos como la aceleración del tempo que se fusiona a los cambios bruscos entre historias que van intensificando los elementos violentos; a su vez, para asegurar este objetivo, se añaden los sintetizadores y ruidos que son aplicados sin seguir un patrón rítmico y funcionan al mismo tiempo, lo que genera cierta inestabilidad pues su presencia es percibida como si actuaran como objetos independientes pese a que trabajan en conjunto.

Mientras tanto, en base a lo visto con *Irreversible*, se nos muestra una escena de una violación a una mujer que evidentemente no resulta atractiva para la mayoría del público. En esta parte, la protagonista es violentada por un sujeto dentro de un túnel en donde abusa sexualmente de ella; además, el mismo hombre decide golpearla fuertemente y repetidas veces después de cometer este despreciable acto.

Aun cuando el abuso sexual no exhibe la penetración explícita a la pantalla, sino que el plano de la cámara se dirige siempre hacia los rostros de ambos personajes, la duración de ocho minutos puede producir incomodidad en quien observa y genera un ambiente desesperante pues

somos testigos de un constante sufrimiento. No conforme con ello, a estos ocho minutos de violencia se le añade el uso del infrasonido durante todo el acto, por lo que el espectador debe soportar tanto imagen como sonido al mismo tiempo, cuya fusión elevará el impacto y no tardará en presentar efectos las personas.

Como se puede observar, ambos escenarios relatan momentos en los que la violencia es el principal mecanismo para narrar partes de la historia, y así como la imagen nos describe determinadas atmósferas repletas de este elemento, la música no es ajena a expresar el mismo concepto; por tanto, las consecuencias de estas acciones esperan ser exhibidas y aclaradas en la siguiente sección.



CAPÍTULO II. El compositor como manipulador de sentidos de los espectadores

El filósofo Theodor Adorno junto a el músico y compositor austriaco Hanss Eisler reaccionan ante el trabajo del compositor de música de cine como una compleja actividad, pues requiere que el músico se desprenda de sí mismo e intente representar las exigencias de la historia al concordar lo que se ve con lo que se oye en base a sus conocimientos. (1976, pp. 106-107).

Si bien este duro trabajo requiere un alto nivel de cualidades dentro del mundo musical, además de estar informado de las constantes actualizaciones que se exhiban dentro del campo, no se puede ignorar el impacto en los consumidores de estas creaciones, pues de ellos depende el éxito y valoración de la película; por ello, el presente capítulo pretende develar la recepción que tiene el ser humano ante las técnicas expuestas en el episodio anterior.

Asimismo, será este análisis el que otorgará la indagación en la responsabilidad de los compositores de música de cine y su relevancia en el impacto del espectador, lo que dará paso a evaluar las acciones e implicancias éticas de su compromiso con el cine, la música y su público.

2.1. Efectos psíquicos y psicofisiológicos en el humano

El autor Manuel Gertrudix, investigador madrileño especializado en la comunicación digital, quien además ha realizado diversas indagaciones en el mundo musical y los medios audiovisuales, revela en su estudio sobre la música en los medios audiovisuales el término “efectos psíquicos” para referirse a todas aquellas afecciones de tipo psicológicas que marcan alteraciones en los procesos de conducta. (2002, p. 208-209). Asimismo, añade que la importancia de estas alteraciones depende de su impacto frente al nivel de perturbaciones que provoca en el individuo. De esta forma, el investigador expone efectos como el *stress*, evidenciando que el ruido actúa como fuente a generar tensiones mentales, ansiedad, etc.; por otro lado, reacciona a la depresión, pues exhibe al ruido como provocador de depresiones reactivas; además, Gertrudix declara trastornos y molestias psicofisiológicas como efecto tras demostrar que el sonido (dependiendo de su uso) provoca en el sistema neuro-vegetativo una serie de modificaciones funcionales, fruto de las reacciones de defensa del organismo frente a las agresiones externas. (2002, p. 209)

Es así, que los efectos producidos por el espectador son evidenciados de acuerdo a la función que se le brinde al sonido, una vez que la música se exhiba de determinadas maneras,

como las ya expuestas en el capítulo anterior, el oído humano no será ajeno a diversas reacciones que, probablemente, sean complicadas de afrontar, pues el público usualmente no es consciente de si lo que está viendo y escuchando tenga repercusiones, pues no son estudiosos del tema.

Igualmente, se ha demostrado estos mismos efectos en lo expuesto por los autores ya citados, quienes constataron el empleo de técnicas en la música y no se niega las afecciones al oído humano y las diversas recepciones que se presentan tras experimentar la experiencia cinematográfica.

Además, es fundamental resaltar que el estudio de muchas de estas técnicas y métodos, deben su elaboración al estar basadas en emitir sonidos que encontramos en la naturaleza, como lo observamos en el caso de *Irreversible* a cargo de Bangalther. Al respecto, el ya expuesto investigador Philip Ball nos comenta:

“Las frecuencias inmediatamente inferiores al umbral mínimo de audición se llaman infrasónicas y son producto de determinados procesos naturales tales como el oleaje, los terremotos y las tormentas. Parece ser que provocan extrañas respuestas fisiológicas, en concreto sensaciones de inquietud, repugnancia, angustia y temor, y se les ha atribuido la inducción de experiencias “sobrenaturales”. (2010, p. 41)

Por tanto, es inevitable ignorar que muchos de estos elementos, que son utilizados a conveniencia de la imagen, produzcan efectos psíquicos y psicofisiológicos tras experimentar métodos que ciertamente buscan afectar “naturalmente” la audición humana, lo que se puede comparar con el trabajo elaborado por Clint Mansell en *Requiem for a Dream*. Así como lo expresa un artículo de la BBC sobre la manipulación de nuestras emociones: “Noise of panic: The simplest examples of this are found in thriller and horror films, which employ dissonant, screeching sounds we unconsciously associate with animals in distress.” (Stewart, 2013).

De esta manera, la mayoría de espectadores no dispone de los conocimientos previos para elaborar una crítica de lo que están escuchado, de lo que ven y lo que experimentan; por ende, esta manipulación de sentidos del público puede constar de serias consecuencias al momento de experimentar estos filmes en la pantalla grande.

2.2. La musicalización de ambos filmes como recurso de manipulación

Ante el análisis previamente hecho, se intuye que la concordancia entre las técnicas musicales dentro de la banda sonora y la imagen fueron previamente estudiadas y coordinadas, pues su evaluación ha demostrado que se requiere un previo conocimiento sobre los elementos que van a utilizarse al momento de componer, así como la influencia e implicancia del director y la producción quienes le dan el camino libre para continuar con el trabajo realizado.

Tanto Mansell como Bangalther fueron capaces de presentar diversas técnicas en su trabajo que evocan múltiples efectos en quien escucha, y así como los críticos nos han auxiliado, esta labor pretende que sean justamente esta clase de efectos los que se produzcan; tal como lo evidenciamos, existe una seria concordancia entre el papel de la imagen y el sonido, de tal manera que si las escenas que observamos nos relata las más perturbadoras, desesperantes o violentas historias; la música no será ajena a estos conceptos e intentará, por todos los medios conscientes y aprendidos, de evocar estas sensaciones a través de la banda sonora con el fin de que el espectador experimente, al mayor nivel posible, lo que está observando. Naturalmente, ante esto Stewart nos comenta: “Film composers know that and use it to shortcut the logical part of our brain and get straight to the emotional centres.” (2013)

De igual manera, Ball expone el trabajo elaborado en Irreversible y confirma la función de las técnicas de las que se han conversado anteriormente, evaluando su efecto y manipulación: “El infrasonido se ha utilizado en la música contemporánea por sus efectos desasosegantes, por ejemplo, en la banda sonora de Irreversible, la escandalosa película francesa. Como medio de usar la música para inducir emociones, se diría que el infrasonido es hacer trampas.” (2010, 41)

Asimismo, es esencial exponer la concordancia de la labor del director de la película, sobre los casos evaluados, Aronofsky y Noé, quienes también se comprometen e influyen la toma de decisiones de los compositores, si bien la música expone inevitablemente los conceptos de violencia, esta no puede desprenderse de lo que advertimos en la imagen. Sobre el trabajo de los directores, Colak expresa en su estudio de la violencia en el cine: “The film directors featuring extreme and graphic representations of sexuality (including disaffected and emotionless sex), brutal intimacy, violence, male and female rape ... seemingly designed with the chief aim in mind of shocking and provoking spectator” (2011, p. 493)

2.3. La ética en el papel de los compositores cinematográficos

Frente a lo anteriormente expuesto, se ha comprobado los efectos psíquicos y psicofisiológicos que el público experimenta tras escuchar diversos métodos que se presentan en las bandas sonoras de los compositores Mansell y Bangalther, aun cuando esta investigación ha evaluado a estas dos películas, no se niega ni se ignora que estos elementos son empleados en muchas otras cintas.

Evidentemente, el trabajo que realizan los compositores es dirigido para el público, pues estas técnicas no serían realizadas si no se tuviera un fin objetivo: los consumidores. Está claro que las películas están hechas para ser disfrutadas y vivenciadas por una población, por lo que la labor de la industria cinematográfica debe su existencia a los espectadores.

Así como se expone, la música está elaborada para incomodar o producir efectos en quienes asisten a ver estos filmes; por ende, es fundamental que la manipulación de sus sentidos entre en discusión, pues no basta con intentar transmitir, por medio de la música, diversas sensaciones para sentirse satisfechos de haber cumplido esta función, sino que es crucial tener consciencia de cuán perjudicial puede ser para el público al que, sin desmerecer la labor de los músicos y directores, se le debe que el cine sea una de las expresiones artísticas mejor valoradas y apreciadas, así como su continuidad en el medio.

Además, al ser los filmes considerados y expuestos como género dramático, los espectadores no presuponen lo que van a oír y ver, lo que se opone a los filmes de terror, en donde el asistente puede tener una conjetura previa de lo que va a experimentar; por lo cual, estas dos películas comprenden un público menos atento y consciente de lo que puede suceder una vez que entran a las salas de cine.

En efecto, estas decisiones de musicalización de bandas sonoras han sido expuestas gracias a los dos casos analizados, pero tras la evidencia recolectada, no existe duda que estas determinaciones al momento de componer, son de conocimiento de toda la industria de compositores cinematográficos, lo que parece ser un círculo vicioso enfocado en solo lo que se emplea en la música y fines propios (pues se desea cumplir un objetivo al intentar trascender), más no se ha propagado un interés en lo que va a generar en la población que lo consuma, lo que hace al compositor responsable de un sector con quien puede que jamás interactúe.

De igual forma, la escasa información e investigaciones acerca de estas implicancias éticas, con pocas referencias en el idioma español, provocan preocupación sobre la línea de estudio, pues demuestra que muchos de los códigos éticos que permiten salvaguardar el impacto en el espectador, no son objeto de evaluación al momento de formarse como expertos en este campo.



Conclusiones

Esta investigación evidencia que tanto Clint Mansell como Thomas Bangalter, compositores de la música cinematográfica de *Requiem for a dream* e *Irreversible*, han sido responsables de manipular los sentidos de los espectadores a través de la música utilizada en los respectivos filmes, cuyos objetivos fueron alcanzados al emplear técnicas compositivas como la disonancia, la microtonalidad, el empleo del ruido a conveniencia de la música e imagen, el infrasonido y otros elementos que, tras una serie de descubrimientos, se han probado como causantes de efectos psíquicos y psicofisiológicos en el público consumidor.

Además, así como las historias de ambos filmes nos relatan momentos donde la violencia es la fuente principal de lo que observamos, la imagen y la música entran en conjunción idónea para cumplir un mismo objetivo: transmitir estas sensaciones al espectador; por lo cual, mientras la imagen sea más grotesca, la música intensifica el nivel de repercusión, el mismo que obtiene mediante la banda sonora, así el fin de este trabajo provoca en conjunto con la escena, la evocación de sensaciones de angustia, repulsión, ansiedad, *stress*, temor, náuseas, etc.

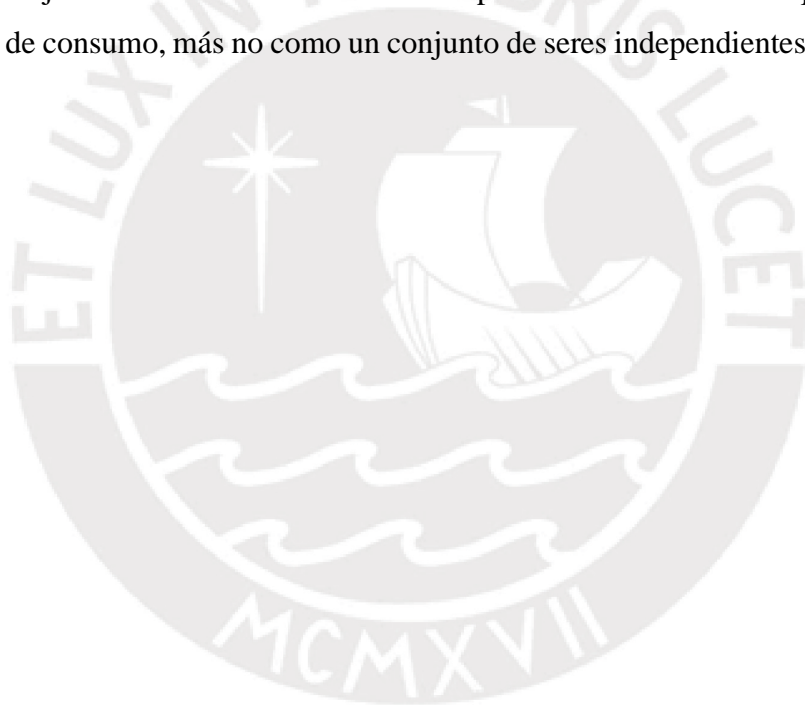
Pese a la problemática que tiene como principal afectado al espectador, se expone que aún no se propaga un interés de los mismos compositores ante este sector, pues incluso cuando el público es su principal fuente de supervivencia al mantener el cine como una manifestación artística que continúa vigente, no se toma una consciencia ni se expande un estudio que evalúe constantemente los efectos que se producen tras la manipulación de sus sentidos.

Asimismo, esta investigación advierte sobre la exposición a esta manipulación, se ha expuesto cómo el medio que incluye a los compositores, no es ajeno al uso de estos elementos y de lo que producen; por ende, esta línea de estudio resulta urgente, pues no basta con ser conscientes de los métodos que harán que las composiciones sean más trasgresoras, sino que se necesita un balance entre los aspectos que involucran lo que se produce en la musicalización, como en los efectos a los que se expone el público que recibe el impacto de estos métodos.

Recomendaciones

Tras esta investigación, resulta urgente que los compositores de música cinematográfica estén conscientes y enterados de los efectos que resultan ante la manipulación que han ejecutado a través de su música, pues solo observar o incluso experimentar los efectos desde la perspectiva de la audiencia, generará una comprensión de las repercusiones que puede tener su música en los consumidores.

Asimismo, es necesario esclarecer que esta investigación no sataniza las técnicas o métodos musicales que se evidenciaron, ni busca vetarlas del campo de la música del cine; por tanto, se espera que este trabajo se conciba como medio de comprensión hacia un sector que suele ser visto solo como medio de consumo, más no como un conjunto de seres independientes capaces de sentir y reaccionar.



Bibliografía

- Adorno, T., y Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ball, P. (2010). *The musical instinct: how music works and why we can't do without it*. New York: Oxford University Press
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Paris: Éditions Nathan
- Chion, M. (1997). *La Música y el cine*. Barcelona: Paidós
- Chion, M. (1998). *El Sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cisneros, A. (2005). “La música en el cine: Géneros y compositores”. *Lienzo*, 26, 56-104.
Recuperado de: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1106/1059>
- Colak, M. (Junio 2011). «The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism». VI Congrés Internacional Comunicació I Realitat Facultat De Comunicació Blanquerna - Universitat Ramon Llull. Congreso llevado a cabo en Barcelona, España
- Gértrudix, M. (2002). *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid: Laberinto.
- Kirnbauer, M. (2015). “Vieltönigkeit” instead of Microtonality: The Theory and Practice of Sixteenth- and Seventeenth-Century “Microtonal” Music. En P. De Assis (Ed.), *Experimental Affinities in Music* (pp. 64-90). Bélgica: Leuven University Press.
- Russell, M., y Young, J. (2001). *Film Music*. Barcelona: Océano.
- Stewart, H. (2013). “How do film-makers manipulate our emotions with music?”. *BBC NEWS*.
Recuperado en: <http://www.bbc.co.uk/arts/0/24083243>