

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Historias de violencia latinoamericana expresadas a través de la música de cine regional de comienzos del siglo XXI: los casos de *Ciudad de Dios* (2002), *El secreto de sus ojos* (2009) y *La teta asustada* (2009)

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Música que presenta:

***Margie Alejandra Astopilco Torres***

Asesora:

***Zoila Elena Vega Salvatierra***


Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, *Zoila Elena Vega Salvatierra*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “*Representación de la violencia a través de la música en el cine latinoamericano de comienzos del siglo XXI: los casos de Ciudad de Dios (2002), El secreto de sus ojos (2009) y La teta asustada (2009)*”, de la autora *Margie Alejandra Astopilco Torres* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24-oct-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos de la asesora: <i>Zoila Elena Vega Salvatierra</i>	
DNI: 29738283	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-6748-7648">https://orcid.org/0000-0002-6748-7648</a>	

## RESUMEN

Diversos países del sector latinoamericano poseen un largo historial de violencia, problemáticas sociales y corrupción; he ahí que el cine ha recurrido a numerosas historias para evidenciar los constantes conflictos que cada sector ha atravesado. Ante esto, la música no ha sido ajena a participar conjuntamente con la imagen para representar diversos ambientes violentos gracias a la relación de imagen y sonido. No obstante, los estudios que evalúan la relevancia musical y su relación con los escenarios violentos son prácticamente inexistentes, pues se suele juzgar su correspondencia a través de las letras, pero no a través de su valor instrumental. Por tanto, esta investigación pretende evaluar las historias de violencia de tres filmes latinoamericanos de comienzos del siglo XXI: *Ciudad de Dios*, *El Secreto de sus Ojos* y *La Teta Asustada*; con el fin de identificar los elementos sonoros que expresen la violencia en la música de estas cintas. Por esta razón, se realiza un análisis de la música cinematográfica y su fusión con la imagen, aunado a la evaluación del contexto histórico, del guion y el proceso creativo de los compositores y directores. Para ello, se recurre a reconocidos investigadores del campo de la música cinematográfica como Michael Chion, Conrado Xalabarder, Philip Ball, entre otros.

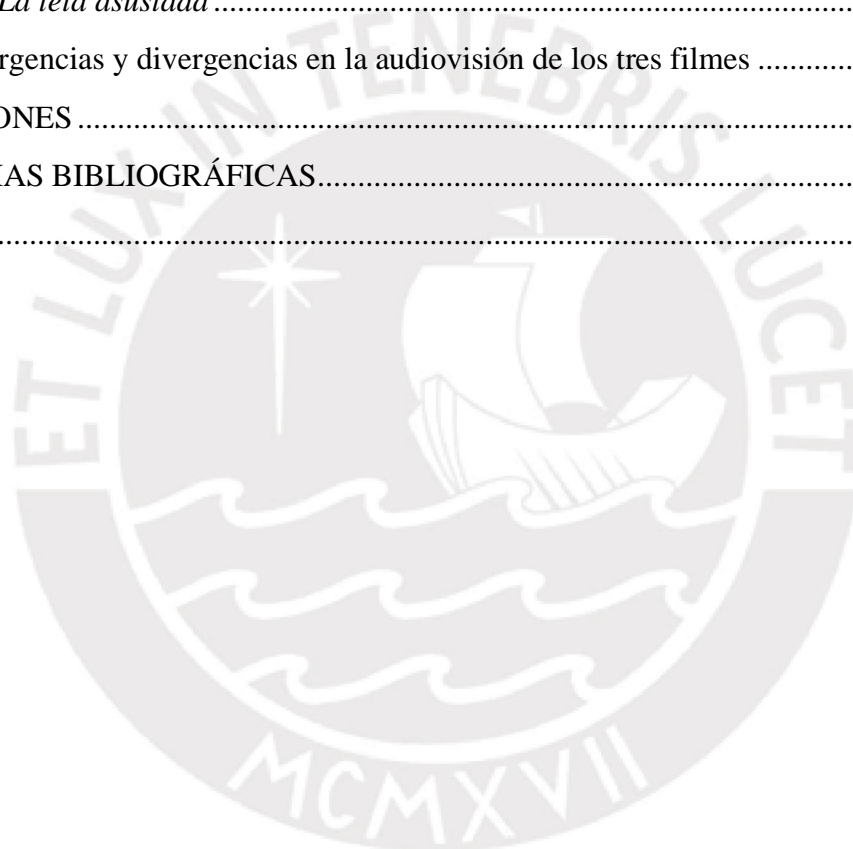
Palabras clave: Violencia, cine latinoamericano, música cinematográfica, compositor y director

## Tabla de contenido

RESUMEN .....	ii
ÍNDICE DE TABLAS .....	v
ÍNDICE DE FIGURAS.....	vi
ÍNDICE DE ANEXOS .....	vii
INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	3
1.1. Planteamiento del problema .....	3
1.2. Preguntas de investigación.....	3
1.2.1. Pregunta general .....	3
1.2.2. Preguntas específicas.....	4
1.3. Objetivos .....	4
1.3.1. Objetivo general .....	4
1.3.2. Objetivos específicos.....	4
1.4. Justificación.....	4
1.5. Estado del arte .....	6
1.6. Marco conceptual .....	9
1.7. Marco teórico .....	10
1.8. Metodología .....	13
CAPÍTULO II. CONTEXTO NARRATIVO E HISTÓRICO DE CADA FILME.....	16
2.1. <i>Ciudad de Dios</i> : La violencia de las favelas .....	17
2.2. <i>El secreto de sus ojos</i> : La época de la triple A previo a la dictadura de los setentas....	21
2.3. <i>La teta asustada</i> : El trauma post-terrorismo .....	23
CAPÍTULO III. LA ESCENA AUDIOVISUAL: ANÁLISIS DE MÚSICA E IMAGEN.....	27
3.1. <i>Ciudad de Dios</i> .....	28
3.1.1. Convite para vida.....	28
3.1.2. Morte e Zé Pequeno.....	31
3.2. <i>El secreto de sus ojos</i> .....	36
3.2.2. Requiem.....	41
3.3. <i>La teta asustada</i> .....	44
3.3.1. Quizás un día .....	45
3.3.2. Sirena.....	48



CAPÍTULO IV. EL COMPOSITOR Y DIRECTOR EN BÚSQUEDA DE LA BANDA SONORA IDEAL .....	54
4.1. <i>Ciudad de Dios</i> : Antonio Pinto y Ed Cortez / Meirelles y Lund .....	55
4.2. <i>El secreto de sus ojos</i> : Emilio Kauderer y Federico Jusid / Campanella.....	57
4.3. <i>La teta asustada</i> : Selma Mutal, Claudia Llosa / Claudia Llosa .....	60
CAPÍTULO V. MÚSICA, CINE Y VIOLENCIA LATINOAMERICANA .....	63
DEL SIGLO XXI.....	63
5.1. Sobre <i>Ciudad de Dios</i> .....	64
5.2. Sobre <i>El secreto de sus ojos</i> .....	68
5.3. Sobre <i>La teta asustada</i> .....	71
5.4. Convergencias y divergencias en la audiovisión de los tres filmes .....	75
CONCLUSIONES .....	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81
ANEXOS .....	86



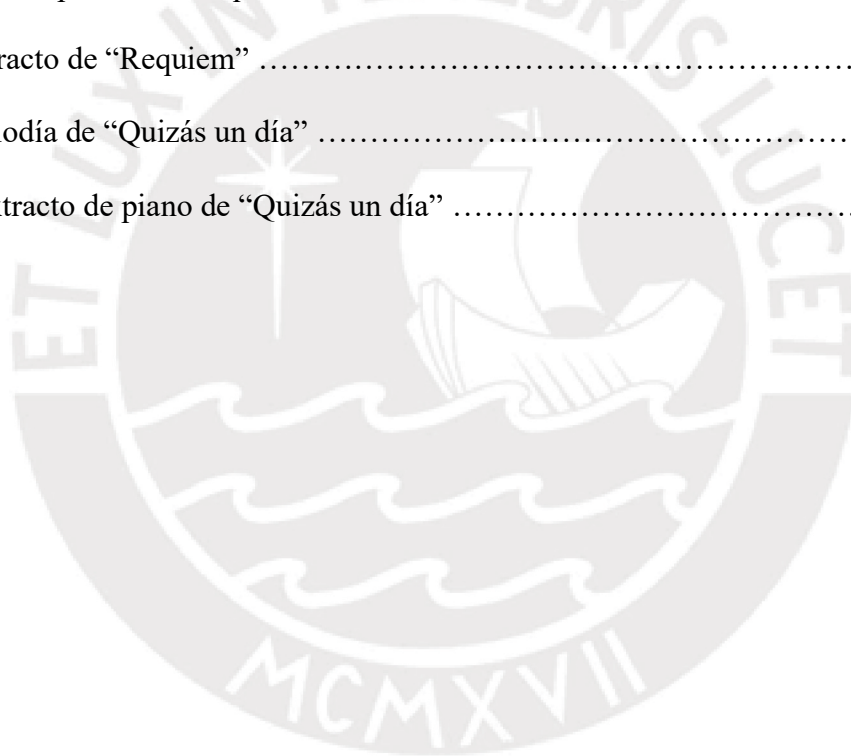
## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Películas latinoamericanas, escenas y música a analizar .....	15
--	----



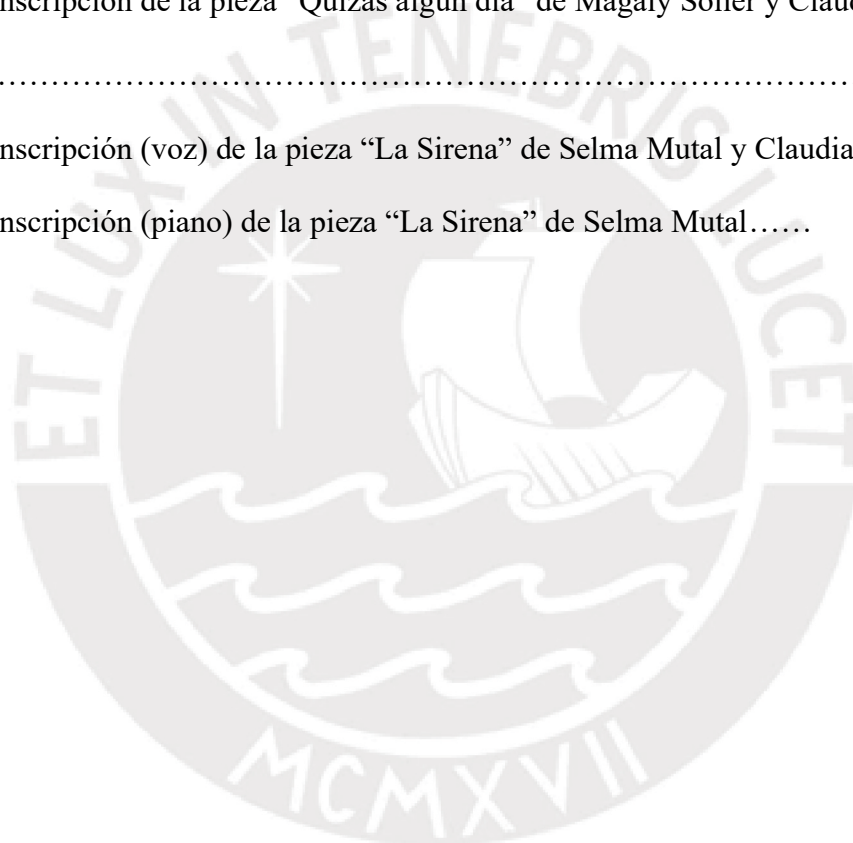
## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Transcripción de “Convite para vida” .....	29
Figura 2. Violão y cuica en “Convite para vida” .....	30
Figura 3. Transcripción de “Morte Zé Pequeno” .....	33
Figura 4. Bombos de “Morte Zé Pequeno” .....	34
Figura 5. Extracto de “Sandoval’s choice” .....	37
Figura 6. Extracto final de “Sandoval’s choice” .....	39
Figura 7. Transcripción de “Requiem” .....	42
Figura 8. Extracto de “Requiem” .....	43
Figura 9. Melodía de “Quizás un día” .....	46
Figura 10. Extracto de piano de “Quizás un día” .....	50



## ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Transcripción de la pieza “Convite para vida” de Antonio Pinto y Ed Cortés.....	86
Anexo 2. Transcripción de la pieza “Morte Zé Pequeno” de Antonio Pinto y Ed Cortés.....	89
Anexo 3. Transcripción de la pieza “Sandoval’s choice” de Federico Jusid y Emilio Kauderer .....	101
Anexo 4. Transcripción de la pieza “Requiem” de Federico Jusid y Emilio Kauderer .....	104
Anexo 5. Transcripción de la pieza “Quizás algún día” de Magaly Solier y Claudia Llosa.....	110
Anexo 6. Transcripción (voz) de la pieza “La Sirena” de Selma Mutal y Claudia Llosa.....	114
Anexo 7. Transcripción (piano) de la pieza “La Sirena” de Selma Mutal.....	115



## INTRODUCCIÓN

En el mundo cinematográfico, la música posee la extraordinaria labor de complementarse sincrónicamente con la imagen y retratar lo que vemos con lo que oímos. Desde la invención del cine mudo, fue la música la encargada de representar por medio de sonidos y otros elementos lo que no se podía expresar a través de palabras. Aún después del cine sonoro y la evolución de la industria, su función continúa siendo indispensable al trabajar paralelamente con la historia e imagen que consiguen fusionarse perfectamente, por lo que resulta imposible desprender una de otra.

Al entender la importancia que asume la música en las películas, se comprende que es un campo del que se necesita indagar aún más para que contribuya con el discernimiento de futuros artistas interesados en el medio. De acuerdo a lo revisado, los estudios encontrados sobre música de cine generalmente analizan a las grandes producciones o las que responden a las tradiciones anglosajonas o francesas, pero son pocas las investigaciones que examinan lo realizado en Latinoamérica. Por tanto, resulta complicado diversos enfoques de investigación detallados que abarquen a este medio.

Asimismo, los tres filmes evaluados relatan historias basadas en momentos específicos donde prima la violencia, crisis y corrupción, pues estos cineastas recurren a contextos de la historia nacional o a la memoria para plasmar la tragedia por la que alguna vez atravesó su país.

De este modo, el ámbito violento es exhibido en estas cintas y ha sido expuesto por los cineastas como un intento de retratarlo no solo para exponer los hechos históricos de estos países, sino también para evidenciar la crueldad por la que diversas poblaciones tuvieron que atravesar. Es así, que estas obras cinematográficas comunican diversas problemáticas que trasladan al espectador a un determinado contexto y lo invita a su reflexión y reconciliación.

De esta manera, se seleccionaron producciones latinoamericanas contemporáneas donde la música explora piezas musicales instrumentales y canciones, cuyo valor creativo y material sonoro merece ser evaluado para comprender su proceso de elaboración y calidad.

En el primer capítulo de este trabajo, se exhibe de manera más detallada la relevancia de estudio y los métodos que utiliza la investigación para averiguar los discursos sonoros que se han empleado para expresar la violencia en los tres filmes, así como las investigaciones halladas que respalden este tema.

Más adelante, en la segunda sección se procede a presentar el contexto histórico y la trama de cada película para poder situar a los lectores en la historia que cada filme intenta representar y así comprender el ámbito violento de los sucesos seleccionados.

Posteriormente, el tercer capítulo busca presentar un análisis musical detallado de las composiciones sonoras en las escenas investigadas, con el fin de evaluar a la música desde el análisis estructural (forma, melodía, tonalidad, armonía, etc.) aunado al análisis textual de las composiciones que poseen letra, de manera que los resultados se evalúan en relación directa con la imagen, por lo que también se expondrá paso a paso las acciones que suceden en la escena, ya que el análisis obedece a la inherente relación entre sonido e imagen.

Por otro lado, el cuarto capítulo pretende situarse en el proceso artístico de los compositores y directores, pues son las herramientas que se utilizan desde la creatividad y conocimiento las que serán evaluadas; por tanto, la investigación del trabajo del artista auxilia a interpretar el tratamiento que le da este mismo a la violencia desde la música.

Finalmente, en el quinto apartado se recopila los resultados reunidos en los capítulos anteriores, pues son cruciales para obtener el fin de esta investigación: hallar los elementos sonoros que estos compositores han utilizado para expresar la narrativa de violencia en películas latinoamericanas del presente siglo.

## **CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN**

### **1.1. Planteamiento del problema**

Son pocos los estudios de música cinematográfica latinoamericana que exhiben la relación entre la música y cómo esta expresa significados, pues gran parte de la literatura al respecto lo hace desde la tradición anglosajona o francesa, mas no se suele evaluar su relevancia en Latinoamérica.

Asimismo, las tres películas seleccionadas recurren a la historia regional y relatan momentos específicos donde cada sector se veía afectado por diversas crisis y brutalidad, esto propició a que estos cineastas perpetúen en sus películas la memoria del crudo pasado de cada país, y con ello, la música asume una enorme responsabilidad al intentar representar la violencia en su banda sonora.

Lamentablemente, la poca investigación sobre estos puntos nos inhabilita de saber cómo el cine latinoamericano enuncia conceptos a través de la música, como por ejemplo el de violencia. Aún cuando hay estudios que analizan la música y la violencia, no lo suelen realizar desde su valor instrumental. Por esta razón, resulta urgente analizar cómo se realiza esta función en la música cinematográfica de América Latina y cómo los cineastas y compositores abordan esta labor, por lo que el estudio de estos tres casos pretende ser un punto de partida.

### **1.2. Preguntas de investigación**

#### ***1.2.1. Pregunta general***

¿Cómo se expresan las historias de violencia latinoamericana a través de la música de cine regional comienzos del siglo XXI en los casos de *Ciudad de Dios* (2002), *El secreto de sus ojos* (2009) y *La teta asustada* (2009)?



### **1.2.2. Preguntas específicas**

1.2.2.1. ¿Qué elementos sonoro-musicales son utilizados para exhibir la violencia en la música de estas tres películas?

1.2.2.2. ¿Cómo actúan los elementos musicales y su correspondencia con la imagen en cada cinta?

1.2.2.3. ¿Cómo logra la narrativa y el contexto histórico del filme influenciar en la presentación musical?

1.2.2.4. ¿Qué similitudes y divergencias se hallan en el trato musical de las tres películas?

### **1.3. Objetivos**

#### **1.3.1. Objetivo general**

Identificar los tipos de violencia descritos musicalmente por los compositores de la música de *Ciudad de Dios*, *El secreto de sus ojos* y *La teta asustada* con el fin de enunciar la narrativa de violencia latinoamericana de los casos evaluados.

#### **1.3.2. Objetivos específicos**

1.3.2.1. Estudiar el guion, escenas y contexto histórico que ostenta cada filme.

1.3.2.2. Analizar la música que se exhibe en las dos escenas seleccionadas donde la violencia posee el papel principal.

1.3.2.3. Evaluar la narrativa de violencia de cada filme y su presentación musical.

1.3.2.4. Contrastar la música de los tres filmes y su correspondencia con la imagen.

### **1.4. Justificación**

Las tres películas seleccionadas en la presente investigación poseen un status similar en el mundo cinematográfico puesto que todas ellas han obtenido un reconocimiento internacional y han sido galardonadas en innumerables festivales. Además, estos filmes abarcan una narrativa de violencia, pero que se representa desde una perspectiva distinta de

acuerdo al país y al contexto de cada una: sobre Argentina, relata la transición de democracia a la dictadura que aconteció el país en los años setenta; en el caso de Perú, la historia revela el trauma post-terrorismo; mientras que en Brasil exponen la constante violencia que persiste en las favelas.

Igualmente, esta narrativa es acompañada por momentos musicales que añaden un clímax a cada película, lo cual expone una interrelación entre el arte visual y el musical. Es por este motivo, que un análisis descriptivo y comparativo de la música de estos tres filmes es primordial para evidenciar diferencias o similitudes en el trato que los compositores de estas películas le han dado a las expresiones de violencia, así como un profundo análisis de la fusión de imagen y sonido de las escenas seleccionadas.

Es así, que el presente trabajo resulta útil no solo a compositores que deseen explorar el campo de la música en la cinematografía; sino también puede asistir a los cineastas latinoamericanos en la selección de la música de sus películas. De esta manera, esta investigación no solo favorece a los expertos en el área musical, sino también a las artes cinéticas como cine y teatro.

Además, esta evaluación es necesaria ya que los estudios realizados sobre música cinematográfica latinoamericana no suelen abarcar su forma de expresar significados; es así, que este sector constituye un campo del que se puede profundizar aún más, para lo cual esta investigación pretende ofrecerse como una posible alternativa de análisis.

Del mismo modo, son insuficientes los estudios previos que comparen diversos elementos musicales entre filmes latinoamericanos que a su vez exploren su propuesta narrativa relacionada con la banda sonora y que los contraste. Por ende, esta investigación intenta convertirse en un impulso para más estudios similares en el territorio peruano y el continente hispanoamericano.

## 1.5. Estado del arte

En la actualidad, existen diversas investigaciones acerca de la música cinematográfica; así como de su fusión con la imagen. Asimismo, se encuentran estudios de cine latinoamericano y sobre violencia en los distintos actos en los que puede ser ejercida. De esta manera, los estudios que resultan pertinentes en el presente trabajo serán expuestos a continuación:

En primera instancia, es necesario explorar los textos de Michel Chion (1947), autor que a lo largo de su vida ha dedicado muchas de sus investigaciones a la exploración de la relación de imagen-sonido que se expresa en las películas; reconocido por obras como “La voz en el cine” (1982), “La Audiovisión” (1993), “La música de cine” (1997) y “Un arte sonoro: El cine” (2004), las cuales demuestran el arduo trabajo del escritor por comprender esta interrelación de expresiones artísticas.

Es así, que algunos de los estudios de Chion son fundamentales para esta investigación, pues sus obras procuran vislumbrar cómo se da la fusión de sonido e imagen, abarcando tanto la historia como el análisis de esta mezcla, así como el impacto que esta provoca.

Tras estas investigaciones, Chion explora el proceso de composición y la relación que tiene el compositor con el director y la imagen; sobre esto, el autor expresa que:

El cine es, en efecto, un lugar en que la música, sea realizada a propósito para el filme o tomada de una fuente preexistente, se transforma, desempeñando su papel dentro de un conjunto. Por ello, nuestra originalidad estriba en conceder un lugar más importante que de costumbre a aquellos que, en muchos casos, son los responsables de este conjunto, si es que no son sus artífices completos: los directores (1997, p. 15)

Por esta razón, sus textos son esenciales; ya que, no solo facilita la comprensión de el proceso creativo y la selección de piezas, sino que además encamina una mejor evaluación de la música por medio de la valoración del cineasta, a quién se considera responsable de lo que escuchamos en sus filmes en la misma medida que el compositor.

Por otra parte, el escritor especialista en música de cine Conrado Xalabarder, ha estudiado profundamente la relevancia de las bandas sonoras en las películas, en su obra “Música de cine. Una ilusión óptica” (2006), analiza la música de cine de diversas narrativas y cómo esta produce emociones. Asimismo, expone la labor del compositor y cómo su papel resulta fundamental para la película, así como también exhibe las dificultades por las que puede atravesar para la elaboración de la música.

Ya que, la violencia es la narrativa principal que se evalúa en las tres cintas, es pertinente revisar la tesis para el grado de Magister del comunicador Christian León: “*El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*”, quien ofrece una interpretación de la imagen marginal construida por el cine latinoamericano, sin ignorar el ámbito social e histórico del mismo, y de esta manera evalúa varias películas sudamericanas y la violencia presentada en ellas. Se debe considerar, que a pesar de que no todas las películas presentes en este estudio se enfrentan a la problemática de la marginalidad, su evaluación resulta útil para dos de los casos evaluados, pues tanto en el filme brasileño como en el peruano se incluyen poblaciones y personajes marginados que son estudiados a lo largo de este trabajo.

Además, León (2005) analiza a los personajes ficticios presentados en los filmes, y con ello la historia que gira a su alrededor, así como el guion de la película estudiada. A partir de este texto, se logra emprender la comprensión de ciertos aspectos de la violencia, presentados en las películas analizadas, puesto que León establece un estudio de los

escenarios violentos y aborda los sectores marginales que también se muestran en los filmes en cuestión.

Asimismo, otro escrito relevante al estudio de la violencia exhibida en la cinematografía es el elaborado por el filósofo Slavoj Žižek (2018), quien en su estudio *Sobre la violencia*, expresa su deseo por exhibir no solo a las manifestaciones que visiblemente se consideran violentas, sino también a aquellas expresiones que se muestran a través de signos que, generalmente, resultan invisibles o pasan desapercibidas por el individuo, relación que es definida por el autor como un tipo de violencia objetivo. Por ende, este estudio de Žižek se considera esencial; puesto que, las tres películas que son analizadas exhiben estos tipos de lenguajes.

Debido a que uno de los elementos centrales de esta investigación es la relación de la música y la narrativa de cada película, es necesario un análisis dicotómico de sonido-imagen, pues la música debe ser comprendida desde su relación con la escena y las acciones que son visualizadas por el espectador, ya que la música es compuesta para la imagen y de ser desprendidas, se obtendrían resultados distintos; por ello, se analiza a Gonzalo Díaz, compositor de bandas sonoras e investigador contemporáneo que ha evaluado la música y su interrelación con el mundo cinematográfico y las artes visuales, rama que ha desarrollado en su tesis doctoral *“El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual”*. En dicho estudio, plantea el análisis que requiere la música de películas, pues su relación con la imagen demanda una evaluación analítico-descriptiva y del proceso creativo y de performance. (Díaz, 2011).

Por otro lado, el científico Philip Ball (2010) en su estudio *“El Instinto Musical”*, explora aspectos del sonido partiendo desde sus elementos fundamentales para comprender su percepción en la audición humana, así como reconocer la forma en la que el ser humano

disfruta de ella; por tanto, esta perspectiva auxilia la comprensión de los valores musicales utilizados por estos compositores.

Es así, que tanto Díaz como Ball resultan sustanciales para contemplar, desde diversos enfoques, el análisis completo de los tres filmes y entender lo que estos buscan representar, desde lo musical hasta lo narrativo, así como la presencia de la música en el relato audiovisual.

## **1.6. Marco conceptual**

En esta sección se exponen aquellos términos que se utilizan alrededor de la tesis y resultan esenciales para la comprensión de esta investigación.

En lo que respecta al material sonoro presente en la cinematografía, existen algunos conceptos por dilucidar para los fines de este trabajo. Por un lado, se encuentra el uso del término banda sonora, comprendido también como el *soundtrack*, que incluye todo material sonoro incluido en los filmes, tanto música original como material ya existente. Sin embargo, para este estudio, se utilizará el término música cinematográfica, que se define como aquellas composiciones originales de artistas que pretenden acompañar y apoyar las escenas de las películas.

Sobre el concepto de violencia, se utilizará la definición expuesta por el filósofo Slavoj Žižek (2018), quien exhibe un tipo de violencia subjetiva, que es aquella fácilmente visible, pues altera la normalidad y resulta directa y física. Además, presenta un segundo tipo de violencia objetiva, que puede ser invisible pues está normalizada, lo que la convierte en actos que no se perciben inmediatamente. Este tipo está compuesto por la violencia simbólica como el lenguaje y sus formas y la violencia sistémica como las consecuencias de un sistema político y económico. Estos conceptos auxilian las expresiones de violencia descritas en el material visual.



Por otro lado, para describir los elementos en el material sonoro, este trabajo propone una evaluación y disimilitud en la forma en que los compositores pueden expresar diversas narrativas. Como primer punto, se utiliza el término uso explícito, que engloba aquella música que abarca el género canción y por tanto posee una letra, por lo que se evalúa también la textualidad. Como segunda definición, se encuentra el uso implícito, el cual reúne a toda música de carácter instrumental y sonoro, pues al no apelar a ninguna lengua, el oyente no puede darle un sentido universal ya que carece de palabras. Estos términos son utilizados para la distinción de elementos que usa el compositor en su música.

Asimismo, para el análisis de la música y la imagen, se emplea el concepto de *audiovisión* brindado por Chion (1993), que lo define como el acto perceptivo del espectador en el cine, pues al solo ver la imagen sin sonido o viceversa, se obtienen resultados distintos, de modo que el autor clama que ambos actos no pueden deslindarse. Por tanto, la *audiovisión* es la acción primordial en el presente trabajo para realizar los análisis de sonido e imagen.

Además, también se recurre a la definición de la memoria. Ante ello, Joutard y Bofill (2007) declaran que la memoria constituye un lugar donde se dirime y reside el poder, que además se convierte en un medio para comprender las marginalidades y a los excluidos.

Por otro parte, esta tesis utiliza la definición de marginalidad, esta es expuesta por León (2005) como una tendencia del actual cine latinoamericano por retratar historias donde los protagonistas son seres generalmente violentados por la sociedad y el sistema, lo que ha propiciado a que el espectador deje de ver a los marginales como otredades y que se hable de ellos fácilmente.

### **1.7. Marco teórico**

En primera instancia, para comprender el uso que se le da a la violencia en estas cintas, es necesario examinar cómo se puede percibir, ejercer o evidenciar la violencia. Al respecto, el filósofo Slavoj Žižek (2018) expone que la violencia se evidencia en actos que se



alcanzan a percibir sencillamente (crímenes, disturbios, conflictos, etc.), pero también existe aquella violencia que puede estar encarnada en el lenguaje o como resultado de ordenamientos económicos y políticos. Por otra parte, en el estudio de “Cine de la Marginalidad” de Christian León (2005), se presenta a la violencia en el cine como medio no solo gráfico, sino también psicológico o como consecuencia de un trauma o vivencia pasada, sea individual o grupal.

Por otro lado, se expone que la música es capaz de reflejar el contexto social en el cual es creada y puede referirse a sujetos que comparten un contexto, así, se accede a la visión de la realidad de un grupo y del conocimiento de su entorno (Carballo, 2020, p. 32). De esta manera, la música se convierte en un medio idóneo para revelar cualquier tipo de realidad o conflicto.

Por otro parte, las cintas comprendidas en este estudio pertenecen a la historia del cine en Latinoamérica, cuyo cine ha estado en constante evolución desde que inició. Tras un estudio cinematográfico de este sector, el crítico de cine Ricardo Bedoya declara en una entrevista a la Universidad de Lima que hay un sello latinoamericano que lo distingue del resto, pues expone que la historia de conflictos políticos y económicos, que es muy marcada en este sector, ha sido recogida creativamente por el cine, generando así una tendencia por la memoria (párr. 3)

Igualmente, las tres películas presentadas exploran la violencia desde el contexto social que atraviesan al contar su historia. Desde la historia de las favelas en Brasil, el trauma post-terrorismo en Perú y la dictadura en los años setentas en Argentina; se exhibe que cada cinta recurre a la memoria de cada país y son relatadas desde la experiencia de uno o más individuos.

Esto es expuesto por Andrea Suarez (2010) en su investigación sobre la “Construcción de la memoria colectiva a través de la música la experiencia del movimiento de las madres de

la plaza de mayo” donde expresa: “En la perspectiva que comprende a la memoria como un espacio en donde se entretajan, desestructuran y recomponen relaciones de poder, esta (la memoria) se concibe como un terreno de disputa entre lo oficial y la disidencia” (p. 20).

Por tanto, es en base a la memoria que se construye la narrativa de cada filme y es la principal fuente de inspiración en cada pieza musical; es así, que la música puede recurrir a códigos musicales que manifiesten la memoria a través de ritmos, melodías, armonías, instrumentación, etc. que sean adjudicados a grupos sociales. Al respecto, Simon Frith (1987) afirma: “This interplay between personal absorption into music and the sense that it is, nevertheless, something out there, something public, is what makes music so important in the cultural placing of the individual in the social”<sup>1</sup> (p. 139).

En cuanto al valor de la composición, la investigación Conrado Xalabarder (2006) declara el proceso que acontece un compositor de música cinematográfica, desde su experiencia, ha declarado la relevancia en su trabajo desde la visión y necesidades del director, desde la investigación y análisis y conocimiento del guion e historia. Por tanto, se revela que la música también responde a las exigencias y decisiones externas desde que el compositor integra el proyecto hasta su culminación, es así que su proceso creativo está ligado constantemente a la exploración no solo musical, sino también de la literatura y la comunicación.

Asimismo, la musicóloga Maria Nagore (2004) ha evaluado la implicancia de la música y su relación con el espacio temporal y cultural, ante ello, declara que la música debe ser analizada considerando otros aspectos externos, pues esta varía el proceso compositivo de acuerdo al contexto en el que se encuentra. Es así, que Nagore expone:

---

<sup>1</sup> [Esta interacción entre la absorción personal de la música y la sensación de que es, sin embargo, algo externo, algo público, es lo que hace que la música sea tan importante en la ubicación cultural del individuo en la Sociedad]

Podemos analizar una obra aislada con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de "explicar" su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado (2004, p. 8).

Es así, que el análisis comprendido desde la función del compositor y el compendio de información que incluya la explicación de su música y su proceso creativo, favorece a un entendimiento más exhaustivo de la obra musical.

De igual manera, el científico Philip Ball (2010) dedicó una extensa exploración del impacto de la música desde la composición con la reacción al oído humano; ante ello, el músico explora diversos factores físicos y musicales que comprueban el uso de elementos en la composición musical para generar una respuesta orgánica en la audición humana. Es así, que este enfoque auxilia a la evaluación de la música de estas películas, pues esta intenta evocar, a través del sonido, escenarios violentos para socorrer la imagen.

### **1.8. Metodología**

Para enfrentarse a las películas seleccionadas, se utiliza la siguiente clasificación de material sonoro que conforman la música cinematográfica: piezas instrumentales, género canción y análisis textual.

Además, para poder encontrar los discursos sonoros de la violencia en la música de estas películas, se ha seleccionado una serie de fuentes que serán cruciales en esta investigación, estas son documentadas y; a su vez, se esclarece su relevancia a continuación:

En primer lugar, es necesario recurrir al texto “Análisis Musical” de Margarita y Arantxa Lorenzo (2004), pues auxilia la comprensión de la música desde su forma estructural

que comprende la forma, armonía, melodía, tonalidad, ritmo, etc. Este texto será esencial para la evaluación de la música de las escenas seleccionadas desde el análisis de partituras.

Por otra parte, es pertinente revisar el estudio de “El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual” de Gonzalo Díaz, pues se emplea la propuesta de análisis que demanda la música cinematográfica tras la necesidad de evaluarla junto a la imagen. Esto comprende dos tipos de percepciones y formas de escuchar: la lectura y audición de partituras y el análisis auditivo de la música fusionada con la imagen (Díaz, 2011). De esta manera, las partituras del *soundtrack* original son fundamentales en la elaboración de esta investigación.

Por esta razón, se optó por dos piezas por cada filme, las cuales fueron interpretadas en las escenas que abarcan violencia. Estas están distribuidas en una lista que no solo indica el nombre de cada pieza, sino también el compositor; y con respecto a su relación con la imagen, también se revela la escena en la que se desarrolla esta música y el minuto exacto en donde aparece.

En la siguiente tabla, los elementos mencionados están expuestos de la siguiente manera en vertical: Películas estudiadas (Nombre de la pieza, compositor, escena, minuto).

**Tabla 1**

*Películas latinoamericanas, escenas y música a analizar*

		<i>EL SECRETO DE SUS OJOS</i>	<i>LA TETA ASUSTADA</i>	<i>CIUDAD DE DIOS</i>
<b>Pieza 1</b>	<b>Título</b>	Sandoval's Choice	Quizás algún día	Convite para vida (instrumental)
	<b>Compositor</b>	Federico Jusid y Emilio Kauderer	Magaly Solier (música) y Claudia Llosa (letra)	Antonio Pinto, Ed Cortes
	<b>Escena</b>	Asesinato de Sandoval	Madre de Fausta cuenta la historia de su violación	Historia del Trio Ternura
	<b>Minuto</b>	1:43:59	0:44	05:11
<b>Pieza 2</b>	<b>Título</b>	Requiem	Sirena	Morte e Zé Pequeno
	<b>Compositor</b>	Federico Jusid y Emilio Kauderer	Selma Mutal (música) y Claudia Llosa (letra)	Antonio Pinto y Ed Cortés
	<b>Escena</b>	Supuesto asesinato de Gómez	Fausta canta para Aida / Aida lo interpreta en el piano	Asesinato de Zé Pequeno
	<b>Minuto</b>	1:51:23	53:44 y 1:10:39	2:00:41

De igual manera, se exploran y analizan entrevistas hechas a los compositores y a los directores de cada filme. Estas sirven como fuente primaria para interpretar el trabajo artístico que nos ofrecieron sus creadores, expuesto por ellos mismos.

Finalmente, es indispensable recurrir a textos que estudian a la violencia y su relación con el mundo cinematográfico; y a partir de ello respondernos: cómo se representa en el guion la violencia, cómo orienta el director las escenas violentas y el contexto del filme y cómo contribuye la música e intensifica el efecto de la trama.

## CAPÍTULO II. CONTEXTO NARRATIVO E HISTÓRICO DE CADA FILME

El cine es una industria que desde su nacimiento se ha mantenido relevante en el mundo artístico y el resultado de muchas producciones alcanzan un estatus que les permite ser merecedoras del título “obras del séptimo arte”. Desde sus inicios, la industria cinematográfica se ha encargado de contar historias y situar al espectador en un mundo ficticio en el que el espacio-tiempo construido, permite introducir estilos, música y épocas diferentes pertenecientes a la historia de una u otra manera. (Porta, 1998, 107)

En lo que respecta al cine latinoamericano, se ha observado desde distintas épocas y se obtiene una serie de olas que responden a los años en los que es realizado. Aún así, los estudios concluyen una tendencia al momento de contar las historias y analizar este sector, pues ante ello Del Sarto declara “Both New/Third Cinema and Cinema Novo shared not only regional sociohistorical conditions under which they emerged, but also and more important, an impulse of radicalization: aesthetic experimentation, political intervention, cultural reconfiguration and social transformation”<sup>2</sup> (Del Sarto, 2005, p. 80)

Además, el crítico de cine Ricardo Bedoya (2020) ha expuesto que el cine latinoamericano tiene una tendencia hacia la memoria y la intimidad, enfocada en los hechos políticos pasados, especialmente aquellos que implican traumas por la violencia generada por el gobierno y considera que la historia de conflictos políticos y económico está muy marcada en este sector, por lo que el tratamiento en el cine de todo ello provoca una distinción del cine latinoamericano (Universidad de Lima, párr. 9).

Igualmente, se declara que el cine latinoamericano expone no solo realidades sociales, culturales y políticas; sino que la tendencia por un realismo puro, genera la creación de

---

<sup>2</sup> [Tanto el Nuevo/Tercer Cine como el Cinema Novo compartieron no sólo las condiciones sociohistóricas regionales en las que surgieron, sino también, y más importante, un impulso de radicalización: experimentación estética, intervención política, reconfiguración cultural y transformación social]



personajes que constantemente atraviesan una vida o situaciones complicadas, hecho que provoca en los espectadores a empatizar y hasta identificarse con ellos. Es así que, en su estudio de las narrativas del cine latinoamericano, Christian León expone:

El boom del realismo sucio, iniciado en la última década del siglo pasado, fue el caballo de batalla de América Latina para posicionar su particularidad cinematográfica y cultural en era de la globalización. Este tipo de relato permitió un nuevo reconocimiento nacional e mundial cine latinoamericano. El público local lo respaldó masivamente, mientras festivales tan importantes como Cannes, Venecia, Berlín, Locarno y San Sebastián lo acogieron y consagraron. (2005, p. 13)

Asimismo, la violencia es expuesta desde su forma directa y física (asesinato en masa, terror) hasta la violencia ideológica (racismo, odio, discriminación sexual) por el filósofo Slavoj Žižek (2018).

De este modo, el presente capítulo ofrece un breve resumen argumental e histórico de las películas seleccionadas, ya que estas nos trasladan a espacios determinados de la historia latinoamericana; por ende, es necesario conocer la historia y contexto del filme para comprender el suceso de las escenas analizadas, pues como se expuso anteriormente, la música cinematográfica necesita ser evaluada y percibida junto a la imagen.

En este apartado, se relata brevemente la historia de cada cinta, se presenta a los personajes que sean relevantes en la investigación, se expone el ambiente y contexto en el que están basadas, se justifica las razones de la selección de determinadas escenas y se revelará la ficha técnica para comprender el proceso de realización y producción de cada una.

### **2.1. *Ciudad de Dios*: La violencia de las favelas**

La primera película latinoamericana fue elaborada y basada en un momento de la historia de Brasil, *Ciudad de Dios*, se ha convertido en uno de los filmes más representativos



del cine brasileño y ha ganado numerosos premios, como el Óscar a mejor película extranjera del 2002, entre otros. Sobre el equipo involucrado en la producción del filme, se obtiene la siguiente ficha técnica:

Título: *Ciudad de Dios*

Título original: *Cidade de Deus*

Dirección: Fernando Meirelles y Kátia Lund

País: Brasil

Año: 2002

Género: Drama / thriller

Reparto: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Alice Braga

Guion: Braulio Mantovani

Música original: Antonio Pinto y Ed Cortês

Productora: O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, Wild Bunch, Lumière, Studiocanal, Hank Levine Film. Lereby Produções

Sonido: Elielson Amaral, Venilton Moreira

Para empezar, la primera cinta está basada en un suceso real escrito por Paulo Lins en el libro con el mismo nombre, donde relata la historia de las favelas a lo largo de casi treinta años desde los sesenta en Río de Janeiro, Brasil, a través de los ojos del personaje principal: Buscapé, un joven cuya vida ha estado envuelta en violencia desde niño y a la que él y el resto de habitantes están acostumbrados a presenciar.

En la película, muchos de estos sucesos son retratados por la cámara de Buscapé, pues cuando crece descubre una pasión por las fotos y consigue un empleo vendiendo estas imágenes a la prensa, pues es la única forma en la que los habitantes fuera de las favelas puedan presenciar la violencia desde cerca, ya que ningún periodista o persona se atreve a ingresar a este sector.

Este filme muestra explícitamente cómo desde niños, los residentes en las favelas están expuestos al tráfico de drogas y armas, asesinatos, hurto y corrupción; los jóvenes consideran que la única manera de obtener estatus y seguridad, es ser parte de los grupos que lideran el narcotráfico.

En una investigación sobre cómo se presenta la violencia en Brasil a través de las películas, Esther Hamburger expresa:

*Ciudad de Dios* forma parte de una corriente cinematográfica conocida como cine del renacimiento, que aborda la desigualdad social brasileña en situaciones urbanas de violencia endémica. (...) Cada una de estas películas puede considerarse un elemento de interlocución en un debate aún inacabado sobre cómo abordar la aberrante vida cotidiana de las periferias brasileñas, dominadas por poderes discrecionales paralelos, vinculados al tráfico de drogas y armas en redes transnacionales que implican la corrupción policial. (2008, p. 553)

Tal como lo menciona Hamburger, *Ciudad de Dios* intenta reflejar una realidad cotidiana que atraviesa constantemente panoramas violentos; de esta manera, a través de constantes movimientos de cámara y un ritmo constante en el relato de la historia, esta película consigue generar y retratar un ambiente extremadamente violento.

Asimismo, el filme muestra una pieza principal para esta evaluación: Zé Pequeno, el antagonista, quien se exhibe como una de las personas más brutales, explosivas y sádicas, quien es temido por los residentes del lugar. Este se convierte en un personaje potente e interesante de analizar, pues la exposición a la extrema violencia lo hace cometer su primer asesinato siendo muy niño y que incluso disfruta y alarde de haber cometido.

Sobre las favelas, estos son pequeños asentamientos que pertenecen a personas de bajos recursos y que no poseen un hogar propio; asimismo, es una zona ocupada

informalmente y, por ello, suele carecer de recursos básicos como luz y agua, pues en un estudio de los retos de las políticas sociales de las ciudades latinoamericanas del siglo XXI se declara: “Las favelas eran prácticamente la única alternativa de vivienda para la población rural que llegaba a la ciudad, sin posibilidades de insertarse en el mercado formal de vivienda” (Pereira, 2008, p. 215).

De igual manera, estos sectores son reconocidos como algunos de los lugares más peligrosos en Brasil, ya que el mismo estudio exhibe la vulnerabilidad a la que es expuesta este sector, pues los crímenes violentos han generado una conducta represiva por la ley y el estado, de modo que, la población está constantemente sometida a la violencia policial y, con ello, al aislamiento social e institucional (Pereira, 2008).

De esta forma, se desprende que estos asentamientos han sido espacios adecuados para que la violencia crezca con los años y sus habitantes estén expuestos tenazmente a ella, en otro análisis sobre la vulnerabilidad social de este sector, se comenta:

Así hablar de favelas puede significar abordar, entre otros temas, cuestiones referidas a: la violencia, la exclusión social, la pobreza, el crimen organizado, el comercio de drogas, la ocupación del suelo y la vivienda precaria, la corrupción policial, la presencia desdibujada de las instituciones del Estado o del adormecimiento de las prácticas socioeducativas (Figueiredo, 2016).

Por tanto, la exposición a escenarios violentos genera en los jóvenes habitantes, que fueron engendrados y educados en este contexto, a percibir la brutalidad como forma de vida y a ser víctimas de la exclusión desde su concepción, pues son parte de una población marginada no solo socialmente, sino también por el mismo estado.

Una vez esclarecida la trama y contexto del filme, es posible interpretar las dos escenas en cuestión, pues responden a actos violentos que engloban lo anteriormente expuesto. La primera de ellas expone la historia del *Trio Ternura*, un grupo conformado por

tres adolescentes delincuentes, quienes son respetados por el resto de jóvenes, pero por dedicar su vida a asaltar. Por otro lado, el segundo acontecimiento muestra la muerte de Zé Pequeno, personaje expuesto anteriormente, quien tras perder a los jóvenes que trabajan para él en una lucha con armas, es asesinado por el grupo de niños que lo veneraban en un principio, pero que ahora buscan tener el poder y lo obtienen al deshacerse de Zé.

Recapitulando, cada parte de su historia y las escenas que se analizan de esta película conservan como fuente principal a la violencia, en los dos segmentos es presenciada explícitamente y está basada en una realidad que aún hoy perdura<sup>3</sup>. Estos hechos son fundamentales para el entendimiento musical de la violencia que pretende dar esta investigación.

## **2.2. *El secreto de sus ojos*: La época de la triple A previo a la dictadura de los setentas**

Esta segunda película fue realizada en Argentina y su historia se basa en un instante crucial de la política en este país. El filme elaborado en el 2009, tuvo un buen recibimiento por la crítica y fue merecedor de diversos premios, como el reconocimiento a mejor película internacional en los Academy Awards. Es así, que el equipo técnico envuelto en esta obra, consta de los siguientes nombres:

Título: *El secreto de sus ojos*

Dirección: Juan José Campanella

País: Argentina

Año: 2009

Género: Drama y suspenso policial

Reparto: Ricardo Darín, Soledad Villamil, Guillermo Francella, Javier Godino, Pablo Rago

---

<sup>3</sup> En un estudio basado en el censo demográfico del 2000 en Brasil, se extrae: “Los traficantes compran el silencio de la población trabajadora con bienes y con el miedo. Captan a los jóvenes para la entrega de cocaína. Cierran la favela, impidiendo la entrada de la policía. Substituyen la ley y las reglas de convivencia social, imponiendo su ley y sus normas” (Pasternak, 2003)

Guion: Juan José Campanella y Eduardo Sacheri

Música original: Federico Jusid y Emilio Kauderer

Productora: Haddock Films, 100 Bares, Tornasol Films, Telefé, Televisión España (TVE), Canal +1

Sonido: José Caldararo, Leandro de Loredo, Rubén Piputto, José Luis Díaz

Como se mencionó, la cinta fue ejecutada en Argentina y está basada en el libro *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, también guionista de la cinta, en ambos se narra la historia de un detective policial de los años setenta llamado Benjamín Espósito, quien es convocado a investigar el asesinato de Liliana, una joven que fue cruelmente violada y asesinada. Benjamín labora junto a su colega y mejor amigo Pablo Sandoval, y con Irene Menéndez, de quien está enamorado, pero no ha sido capaz de expresarlo.

La historia nos cuenta cómo los tres emprenden la investigación para encontrar al asesino de Liliana, pero pasan diversas dificultades por el detective Romano, cuya rivalidad con Benjamín suele truncar la búsqueda del culpable. Otro hecho relevante es que, tras una extensa indagación, encuentran al autor del crimen, pero después de su captura y confesión, es liberado e incluso se le da un cargo de seguridad en el estado, hecho que ocurre por la mediación de Romano.

Este acontecimiento se basa en la época de la Alianza Anticomunista Argentina, también conocida como Triple A, previa a la dictadura cívico-militar impuesta en Argentina en 1976. En la historia, esta es la principal razón por la que los personajes no pueden buscar apoyo o enfrentar a Romano, quien se encuentra vinculado a estos grupos parapoliciales.

En tal sentido, Romano representa una facción de la Triple A, que fue un grupo encargado de apresar y ejecutar extrajudicialmente a personas disidentes con el gobierno o con tendencias políticas de izquierda; por ello, este momento está marcado por la

desaparición de varios ciudadanos. Sobre esto, la forma de operar de este conjunto es expuesta en el texto *La siniestra Triple A*:

Si bien la sigla Triple A comenzará a difundirse a partir del atentado contra el senador radical, la forma de operar de las acciones precedentes estará marcada por una misma modalidad: acciones rápidas, sorprendidas, extremadamente violentas y con un doble posible final, la tortura o el asesinato de los secuestrados, por lo general con un altísimo consumo de municiones (Glasman, 2009, p. 92).

Tras este breve resumen y contexto, las escenas clasificadas se someten a actos violentos que se han expuesto. En primer lugar, se exhibe la muerte de Sandoval, pues la corrupción causada por la dictadura origina que sea sencillo exterminar a tus oponentes, como era el caso entre Romano y Benjamín, pero tras un error de verificación de los asesinos, eliminan a Pablo quien, según Espósito, se hace pasar por él en agradecimiento a su amistad y lealtad. Por otra parte, la segunda escena retrata el supuesto asesinato de Gómez, tomado a manos de Morales, esposo de Liliana; es este momento se observa un ejercicio de justicia que no recurre al estado, sino que es por mano propia, y se percibe a Morales secuestrando y disparando a Gómez, como forma de venganza tras el asesinato de su esposa.

Por tanto, este conjunto de escenas atraviesa escenarios marcados por la muerte, atentados y venganza; que son presentados explícitamente por la imagen en un intento por retratar un suceso que marcó a este país. De esta manera, la percepción audiovisual de estos dos fragmentos auxilia la comprensión de la violencia en su forma musical.

### **2.3. *La teta asustada*: El trauma post-terrorismo**

Esta película fue merecedora del Oso de oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín, además de convertirse en el primer filme peruano en ser nominado a la categoría Mejor cinta



internacional en los Academy Awards. Al respecto del equipo involucrado, en su producción, se ostentan los siguientes datos:

Título: *La teta asustada*

Dirección: Claudia Llosa

País: Perú

Año: 2009

Género: Drama

Reparto: Magaly Solier, Susi Sanchez, Efraín Solís, Marino Ballón

Guión: Claudia Llosa

Música original: Selma Mutal

Productora: Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión

Sonido: Fabiola Ordoyo,

Este último filme en cuestión ocurre en Perú y narra la historia de Fausta, una joven mujer que vive con su madre, ambas han migrado a Lima para huir del terrorismo acontecido en Perú en los años ochenta. La película nos relata cómo Fausta emprende el duelo tras el fallecimiento de su madre, quien durante toda su vida y antes de morir le ha narrado su historia con los hombres que la abusaron sexualmente en la época del terrorismo; por ello, Fausta engendra un miedo excesivo al género masculino y evita cualquier contacto con ellos, al punto de utilizar un tubérculo en su miembro para impedir que puedan violarla.

En relación a este miedo engendrado, es conocido popularmente como la teta asustada, pues se considera que a través de la leche materna se transmite los temores de la madre al momento que da de lactar, he ahí la razón del título de esta película. Esto imposibilita a Fausta de mantener una adecuada comunicación y relación con las personas, pero en un intento por conseguir dinero para trasladar el cuerpo de su madre y enterrarlo en su hogar natal, consigue un empleo trabajando para Aida, una compositora de renombre.



En relación al temor heredado, la directora Claudia Llosa declaró en un conversatorio que, en su investigación, descubrió que existía un sentir popular al que le llamaban la teta asustada, cuya razón se debe al miedo transmitido por la leche materna que provocaba que los niños crecieran con la incapacidad de relacionarse, entre otras dificultades. Sin embargo, la directora comenta que fue complicado encontrar un caso específico, pues es algo que se esconde y se evita hablar (Santa Fe Debate Ideas, 2018, 11m57s).

Por otro lado, el personaje de Fausta es presentado como un ser poco comunicativo que generalmente atraviesa sola los tormentos de su mente; por esta razón, son las expresiones corporales lo que auxilian al espectador de comprender sus temores; de igual modo, Fausta emplea el canto como medio para exteriorizar lo que siente. Además, su conflicto también radica en su búsqueda por conseguir dinero para trasladar el cuerpo de su madre a su pueblo natal para poder enterrarla; en este transcurso, el personaje se enfrenta a dificultades generadas al rango social y económico al que pertenece, pues al ser parte de una población marginada socialmente, resulta más sencillo para personajes como Aida el violentarla y aprovecharse de ella.

Sobre el conflicto armado interno acontecido en Perú, fueron agrupaciones como Sendero Luminoso que se ostentaron en contra del Estado, a quien consideraban ineficaz, y así sustituir el panorama político a uno que se asemejara a su ideología; de esta forma, proponían una revolución a través de la fuerza, pues el derramamiento de sangre era un sacrificio necesario para lograr su causa (Crisóstomo, 2018).

Asimismo, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) dictaminó en su informe final que este partido fue responsable de miles de asesinatos en contra de la población civil, pues se cometieron delitos de terrorismo y crímenes de lesa humanidad (CVR, 2003).

Luego de comprender el contexto y argumento de esta película, es posible esclarecer los sucesos de las escenas que se analizarán. En primer lugar, se presencia la muerte de la madre de Fausta, que por medio de una canción relata su trauma con el abuso sexual que padeció, justo antes de fallecer. En el segundo segmento, se acontece en dos momentos, el primero manifiesta los tormentos de Fausta, quien los interpreta una canción en medio de lágrimas tras insistencia de Aida, pues le ofrece una perla por cada verso que cante, de modo que Fausta lo realiza ante su necesidad monetaria; más tarde, esta misma canción es interpretada en el piano por Aida, pues tras un bloqueo creativo procede a hurtar la canción de Fausta y apropiarla como propia.

De este modo, este filme recurre a la memoria para expresar un pasado violento a través del trauma que ha dejado ese suceso, lo que presenciamos principalmente con Fausta, quien hereda el terror y sobrelleva una supuesta enfermedad por medio de la leche materna; además, el público es consciente de este fuerte temor que atraviesa Fausta, pues la introducción de una papa en su miembro demuestra su pánico a ser abusada como lo fue su madre.

Después de evaluar los tres casos, se obtiene que la imagen presenta todos los tipos de violencia descritos. En la cinta brasileña, los personajes se enfrentan generalmente a una violencia subjetiva y sistémica, pues actos como el asesinato, crímenes, disturbios y el rechazo social, político y estatal son evidenciados en la cinta. En la película argentina, la violencia es representada tanto de la forma subjetiva como objetiva, pues el espectador es testigo de crímenes, violaciones, asesinatos y también de consecuencias políticas y corrupción. Por último, el filme peruano presenta una violencia más objetiva y por tanto sistémica y simbólica, ya que muchas veces la imagen no acude a escenarios donde la violencia se aplique directa y físicamente, sino que es el lenguaje quien se encarga de relatar los actos violentos que engloban el filme, así como actos de abuso de poder y marginalidad.

### CAPÍTULO III. LA ESCENA AUDIOVISUAL: ANÁLISIS DE MÚSICA E IMAGEN

La *audiovisión* ha sido descrita por el reconocido investigador Michel Chion como el acto de interactuar con el filme no solo respondiendo a la acción de “ver” la película, sino que el espectador se convierte en el audio-espectador al también oír. Chion (1993) expone la importancia de dejar de excluir el sonido y enfatiza que de la combinación audiovisual resulta una percepción que influye y transforma a la otra sobre la relación de sonido e imagen, pues no se «ve» lo mismo cuando se oye y no se «oye» lo mismo cuando se ve.

De modo que, el presente capítulo busca analizar profundamente la música cinematográfica de las escenas seleccionadas en esta investigación, cuya comprensión es auxiliada por el resumen argumental y el contexto de cada película expuesto en el capítulo anterior. Cada acto relata un momento donde la violencia es el foco principal, sea de tipo subjetivo u objetivo; por ello, ya que la música debe ser analizada desde su consonancia con la imagen, resulta relevante: Exponer los sucesos específicos que se presencian en la escena; realizar el análisis musical (lo que a su vez implica explorar la textualidad de las canciones con letras) y examinar la *audiovisión* que resulta esencial para el discernimiento musical.

Tal como se expuso anteriormente, las piezas seleccionadas de la música cinematográfica de los tres casos evaluados recurren a elementos sonoro-musicales de carácter explícito e implícito; de modo que, la música analizada comprende piezas instrumentales, el género canción y las letras de las canciones.

De esta manera, se realiza un análisis musical estructural que engloba la forma, melodía, tonalidad y armonía basado en el texto “Análisis musical: claves para entender y analizar la música” de Margarita y Arantxa Lorenzo de Reizábal (2004); seguidamente, se evalúa la dicotomía imagen-sonido con especial énfasis en los marcos violentos, auxiliado del

modelo de análisis de la tesis doctoral “El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual” de Gonzalo Díaz (2011).

### **3.1. Ciudad de Dios**

Las dos escenas seleccionadas presentan música compuesta por Antonio Pinto y Ed Cortés; asimismo se sitúan en el territorio de las favelas, un ambiente que como se comentó, prima la violencia y la desigualdad. De esta forma, las piezas y escenarios escogidos a ser evaluados son los siguientes:

#### **3.1.1. *Convite para vida***

Esta primera escena se exhibe al inicio del relato del lugar conocido como *Ciudad de Dios*, desde el punto de vista del narrador y personaje principal: Buscapé, expone cómo tres jóvenes, entre ellos su hermano, son conocidos como el legendario “Trío Ternura”, un grupo de adolescentes que suelen recurrir a la delincuencia para conseguir dinero y estatus.

Asimismo, poseen armas que utilizan sin temor en cualquier ocasión, como jugar con los niños más pequeños, el filme nos muestra a los más pequeños sentir admiración y alegría cuando este conjunto aparece, también observamos cómo los habitantes no reaccionan ante ello, lo que demuestra lo acostumbrados que están a las armas y cosas similares. Por otra parte, en esta misma escena es presentado por primera vez el antagonista, Zé Pequeno, como uno de los niños y fieles seguidores de este trío junto a su mejor amigo, Bené.

**3.1.1.1 Análisis musical: estructural (forma, melodía, tonalidad, armonía, etc).** En primer lugar, la pieza de esta escena está en la tonalidad de sol menor y la instrumentación está formada por un conjunto de percusión dividido en un pandero, timbales, bombo y cuica; mientras que los instrumentos que ofrecen la armonía son una guitarra de siete cuerdas (violão) y dos cavaquinhos, que es un instrumento pequeño de cuerdas tradicional de Brasil. Sobre la forma y textura de esta pieza, posee la estructura AB y su textura es de melodía acompañada.

En la primera sección, los cuatro primeros compases presentan progresiones sencillas, como en la frase inicial la progresión IV | I | IV V | I, en donde los cavaquinhos interpretan los acordes con un *riff* de samba y la guitarra de siete cuerdas utiliza esta séptima cuerda para un sonido más grave y cumplir así una función de bajo; por otro lado, la percusión interpreta un ritmo de samba constante que permanecerá hasta el final de la pieza. Tal como se observa la figura:

**Figura 1**

Transcripción de “Convite para vida”

The image shows a musical score for the piece "Convite para vida". It is in 4/4 time with a tempo of 120. The score is divided into two systems. The first system includes the Cavaquinho (parts 1 and 2), a 7-string guitar (Violão), and percussion (Panderero, Timbales, and Bombo). The Cavaquinho part is mostly rests. The Violão part features a melodic line with triplets and a bass line with a low register (8va) marked *mf*. The percussion parts show a consistent samba rhythm. The second system is labeled 'A' and contains four measures with chord diagrams for Cm, Gm, Cm, and D7. The Cavaquinho part in system A has rests, while the Violão part continues with a melodic line. The percussion parts continue with the same rhythmic pattern.

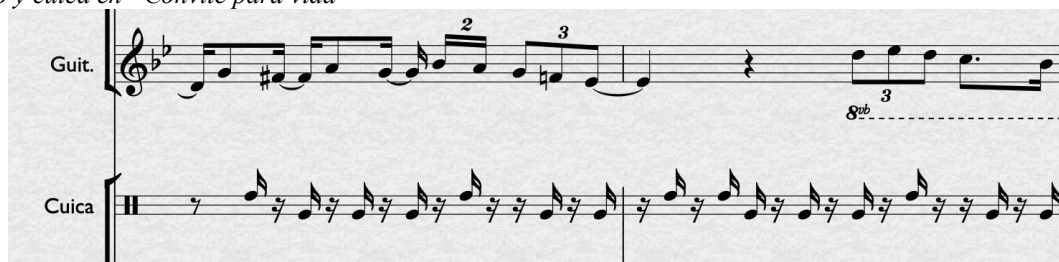
Más adelante, los cuatro siguientes compases realizan una repetición de los anteriores, pues caen nuevamente al cuarto grado a través de una dominante secundaria, pero con ligeras variaciones en el violão.

La segunda parte B, el primer cavaquinho interpreta la melodía principal, que en la canción ya mencionada es una letra cantada por una voz masculina, mientras que el segundo cavaquinho se mantiene interpretando los acordes. En esta parte, el violão continúa como un bajo e interpreta ritmos sincopados, de tresillos y saltillos, que responden a la progresión que se repetirá en los ocho compases I | IV | V | I. En esta sección se añade la cuica a la percusión e interpreta ritmos a contratiempo en semicorcheas sin seguir un patrón exacto, lo que se mantendrá hasta el término del tema.



**Figura 2**

*Violão y cuica en “Convite para vida”*



De este modo, a lo largo de la pieza, la base armónica no consta de notas extrañas como tensiones y generalmente son interpretadas en triadas; por otro lado, la línea melódica principal tiene un motivo que desciende y se repite hasta el fin de la pieza. Asimismo, el ritmo samba de la percusión se mantiene parejo en el tema completo.

**3.1.1.2 Análisis de música e imagen.** Como se comentó, la imagen revela la historia del “Trío Ternura”, cuyo episodio es narrado por una voz en off que pertenece al personaje principal Buscapé. En la escena, vemos a un primer muchacho adolescente jugando fútbol con un grupo de niños, el mismo joven lanza el balón al cielo mientras saca un arma y le dispara mientras sigue en el aire, la imagen se detiene con el balón suspendido con un agujero y se observa la siguiente frase en pantalla: “A História do Trio Ternura”, aquí ingresa el violão con una pequeña melodía que da inicio a la música; además, se oyen las risas de los niños en el fondo.

Junto a la primera parte A de la música, la imagen nos muestra a niños riendo y al joven dándole vueltas a su arma con una sonrisa; seguidamente, la voz de Buscapé presenta a los tres chicos del Trío Ternura: Cabeleira, Alicate y Marreco. Asimismo, con la introducción de cada personaje, la imagen se detiene y se escucha el sonido de una fotografía, lo que hace alusión al trabajo de fotografía que realiza Buscapé. De esta forma, el espectador observa la naturalidad de los habitantes ante el uso de armas, pues se distinguen al fondo del plano realizando sus actividades diarias sin inmutarse.

A continuación, se introduce la sección B de la música y también a los dos niños que siguen incondicionalmente al Trío: Dadinho (Zé Pequeno) y Bené; al respecto, cuando la imagen muestra a Zé Pequeno por primera vez, también ingresa la cuica en la pieza musical.

Al mismo tiempo, Buscapé menciona que Marreco es su hermano, pero que nunca había tenido el afán o coraje de seguirlo a él o al Trío. El video nos muestra a Marreco haciéndole un gesto a Buscapé para que lo acompañe, pero él le responde con una seña obscena y gira su cabeza. Mientras que Buscapé agacha la mirada, la música finaliza con la cadencia de dominante y tónica junto al cambio de escena.

De esta manera, gracias a esta escena la audiencia es testigo de la costumbre de portar armas, e incluso los niños y adolescentes están habituados y juegan con ellas. Esto evidencia que la rutina de los pobladores está expuesta a sucesos violentos aún más extremos, por ello no reaccionan ante un suceso como el que se ha revelado. Además, la música a lo largo de la imagen emplea una tonalidad menor, aunque mantiene un ritmo rápido y de samba tras el uso constante de semicorcheas en la percusión, todo ello ante una paleta de colores cálidos en la imagen.

### **3.1.2. Morte e Zé Pequeno**

El relato de la vida de Zé Pequeno es de los más importantes en la cinta, al ser de los personajes principales y el antagonista, somos testigos de sus macabras acciones y del resultado de todas sus decisiones que terminan en una tragedia para el resto de habitantes de *Ciudad de Dios*. Este personaje es presentado como un ser extremadamente cruel y sin piedad, cuya historia se torna violenta desde el inicio, pues comete su primer asesinato siendo un niño que incluso disfruta de jalar el gatillo.

Al ser Zé Pequeno el máximo traficante y ser más respetado y temido por la comunidad, su final se convierte en un quiebre y ruptura de una ciudad y de sus habitantes. En esta última escena, Zé ha perdido a la mayoría de sus adeptos en un enfrentamiento de



bandas, por lo que es atrapado por la policía e inmediatamente puesto en libertad a escondidas tras un largo historial de soborno que mantenía con las fuerzas de la ley. Por otro lado, la película nos ha mostrado cómo los bandos de cada generación tienen fieles seguidores que suelen ser los niños que ansían ser como ellos al crecer, así como lo hacía Zé Pequeno de joven con el Trío Ternura, pues el poder y dominación es la única forma de respeto y progreso que conocen.

Sin embargo, al haber perdido a todos sus secuaces, Zé se encuentra solo al dejarlo la policía y pretende unirse a la siguiente generación de niños y jóvenes que lo han estado siguiendo, pero estos últimos comprenden inmediatamente que Zé Pequeno ya no posee protección, por lo que se deshacen fácilmente de él al acribillarlo. Es así, que se autodenominan los nuevos líderes de *Ciudad de Dios*, todo ello es presenciado por el protagonista Buscapé que, al ser aficionado de la fotografía, puede captar el momento de la muerte de Zé Pequeno.

### **3.1.2.1 Análisis musical: estructural (forma, melodía, tonalidad, armonía, etc).**

Esta pieza es enteramente rítmica, en ella se emplean instrumentos típicos de percusión de la samba brasileña. El tema se encuentra en 4/4, con una estructura AA'BB' y posee un tempo rápido de 140bpm; por otro lado, posee una textura polifónica en base a instrumentos percutidos.

Para empezar, en la introducción se presentan dos instrumentos: bongos y un surdo ecualizados de forma que resaltan los sonidos graves de cada uno, los bongos hacen un ritmo de semicorcheas constante con una leve variación en el cuarto tiempo de silencio de semicorchea; mientras que el zurdo interpreta negras en los tiempos dos y cuatro e ingresa en este último anticipadamente, una semicorchea antes.

Asimismo, en el tercer compás de esta introducción se incluye una campana a contratiempo de semicorcheas con un ritmo constante. En la siguiente parte A, cada uno de

estos instrumentos se mantiene con un ritmo determinado que se propone desde el inicio y permanece a lo largo de la pieza, donde cada vez se inserta más instrumentación; además, la rítmica enfatiza el primer pulso de cada tiempo a excepción del último, que se enfatiza con una ligera anticipación. Esto se percibe en la figura 3:

**Figura 3**

Transcripción de “Morte Zé Pequeno”

The image shows a musical score for five instruments. The top staff is for 'Campana Cha-cha', featuring a single note with a sharp sign and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) that transitions to *p* (piano) with a 'efecto delay' indicated by a wavy line. Below it are two staves for 'Jam Blocks 1' and 'Jam Blocks 2', both showing rhythmic patterns with dynamic markings of *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The fourth staff is for 'Bongos' and the fifth for 'Bmb. F# (med)', both showing rhythmic patterns with accents. A large watermark of a university seal is visible in the background of the score.

De igual manera, se introduce un sonido interpretado por una percusión electrónica que, acompañado de una gran reverberación, añade un timbre grave y condensado a la pieza; hasta este segmento, cada instrumento añade distintos ritmos que responden a timbres graves, medios graves y medios agudos.

Más adelante, en la sección A', se introduce en el segundo compás el repique, con un ritmo de semicorcheas que se complementa a los bongos; por otro lado, en el quinto compás de este segmento se presenta a la cuica, interpretada con las notas agudas y haciendo saltos de segunda menor y sexta mayor descendente. Junto a la cuica, ingresan nuevos bombos entre graves y medios graves, estos se introducen con ritmos a contratiempo desde el segundo pulso. Cuyos ritmos se observan en la siguiente figura:

**Figura 4**

*Bombos de “Morte Zé Pequeno”*

The image shows a musical score for three bongo parts. The top staff is labeled 'Bmb. F# (med)', the middle 'Bmb. D (low/med)', and the bottom 'Bmb. B (low)'. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The Bmb. F# part has a melody of quarter notes with accents and slurs. The Bmb. D part has a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Bmb. B part has a simple pattern of quarter notes. The score is divided into two measures by a vertical line.

A continuación, en la sección B, se acoplan instrumentos como el pandeiro, la caixa y el tamborín interpretando ritmos de samba; por otro lado, ocasionalmente se escuchan instrumentos como el agogó y el silbato carioca. La pieza concluye con el sonido electrónico nuevamente en crescendo para acabar en un golpe potente.

**3.1.2.2 Análisis de música e imagen.** Sobre este fragmento, inicia con Buscapé siguiendo la captura de Zé Pequeno, quien fue detenido por la policía tras un enfrentamiento de pandillas; por ello, Buscapé intenta alcanzar a la patrulla policial donde está Zé para capturar el momento con su cámara.

Posteriormente, la policía lleva a Zé a un callejón y se percibe cómo mantienen una conversación, todo desde los ojos de Buscapé, quien está escondido detrás de un muro con agujeros. Se observa cómo uno de los oficiales sostiene una caja, lo que resulta ser un soborno y así sueltan a Zé. Cuando la policía se retira, somos testigos del enojo de Zé, quien empieza a patear cosas, pues sus secuaces han sido asesinados; es aquí donde ingresa la pieza musical.

Como se expuso en el anterior apartado, los instrumentos iniciales poseen un énfasis en sus graves y se emplea un sonido electrónico que produce una gran reverberación, a medida que esto sucede en la música, la imagen nos muestra los personajes de los niños, seguidores de Zé, entrando a la escena. Cada uno de ellos empieza a rodearlo y la tensión

aumenta, pues los niños empiezan a decirle que está solo y cuando Zé les intenta dar una orden, se rehúsan; del mismo modo, la tensión se percibe en la banda sonora, pues la música, que contiene solo percusión, está en crescendo con un ritmo rápido en 140bpm y ritmos constantes de samba, además de la introducción progresiva de nuevos instrumentos y con ellos, nuevos ritmos.

Inmediatamente, Zé los insulta, pero un niño lo empuja y este cae al suelo, de modo que los otros niños sacan las armas y uno de ellos le grita que está muerto y le insulta. A este grito se suma la entrada del instrumento repique a la pieza y todos los niños empiezan a dispararle a Zé; de esta forma, los disparos se vuelven el sonido principal por unos segundos sin que la música se detenga, al punto que algunos disparos coinciden con los primeros golpes del repique.

Una vez que Zé Pequeno ha muerto, los niños gritan que son los nuevos jefes y salen corriendo emocionados, a su paso ingresa la cuica con una nota larga en delay, para después interpretar algunos ritmos en semicorcheas y corcheas y los intervalos de segunda menor y sexta mayor que fueron mencionados; igualmente, con la cuica ingresan los bombos graves a contratiempo.

Seguidamente, la cámara muestra el rostro impactado de Buscapé, un plano que es acompañado con la introducción del pandeiro y el agogó, así se completa el ensamble de percusión de samba. Es así, que Buscapé corre hacia el cuerpo de Zé; cuando la cámara enfoca el gran charco de sangre y el cadáver con múltiples disparos, hace un acercamiento al rostro de Zé Pequeno, y con ello se introduce el silbato carioca. Finalmente, se introduce un sonido de percusión electrónica que por medio de un trino en crescendo y el sonido de la cámara haciendo una foto, resuelven en un golpe en el primer tiempo de la pieza con la fotografía del cadáver, que queda estática en la escena.

De esta manera, el uso progresivo de instrumentos y ritmos aumenta la tensión de la música acoplada a la imagen, pues ingresan timbres más graves y poco a poco se van añadiendo timbres más agudos con ritmos más rápidos. Además, es importante resaltar, que toda la escena está grabada sin un plano estático; es decir, la cámara se mueve constantemente pues no la sostiene un trípode; asimismo, los colores utilizados son opacos; es así, que visualmente la escena se percibe inestable y sombría.

### **3.2. *El secreto de sus ojos***

La música cinematográfica de los fragmentos en cuestión fue compuesta por Federico Jusid y Emilio Kauderer. Como se reforzó en el segundo capítulo, Argentina atraviesa un estado comandado por la Triple A, por lo que sus habitantes se encuentran desprotegidos e indirectamente privados de su libertad. No obstante, este conflicto va de la mano con la historia de amor no realizada y el amor despojado, el asesinato, la justicia y la venganza. Es así, que las escenas analizadas son las siguientes:

#### **3.2.1. *Sandoval's choice***

Este primer fragmento relata el asesinato del personaje Pablo Sandoval desde la mirada y análisis de Benjamín Espósito, quien intenta descifrar cómo fue que lo mataron basándose en cómo se encontraba el lugar de los hechos; asimismo, esta suposición se la narra a Ricardo Morales, el viudo de Liliana. Al inicio de este relato, Sandoval yace en estado de ebriedad y durmiendo en el sofá, que es donde lo deja Benjamín antes de irse, más adelante, unos individuos forcejean y entran al recinto.

Seguidamente, se aprecia cómo estas personas le preguntan a Sandoval si él es Espósito, y tras un breve momento de confusión, Sandoval decide afirmar esa identidad y sacrificarse por su amigo, pues a lo largo de la película Espósito intentaba ayudarlo con su alcoholismo a pesar que el resto le daba la espalda; es así, que se levanta y baja los retratos que exponen la verdadera cara de Benjamín Espósito para que los asesinos no descubran la



realidad. Estos hombres son comandados por un detective con un mayor rango que el suyo, Romano, que se aprovecha de su autoridad y el escenario político para contratar asesinos que se deshagan de las personas que se atreven a oponerse a él. La escena concluye con los sujetos acribillando a Sandoval.

### 3.2.1.1 Análisis musical: estructural (forma, melodía, tonalidad, armonía, etc).

Esta pieza es interpretada por un conjunto de cuerdas y voces, el tema tiene forma AB y una textura contrapuntística. Para empezar, desde el inicio se percibe que el tema es un contrapunto florido, puesto que posee las cuatro especies y diversos elementos como el retardo, notas de paso, notas pedales, y bordaduras.

La primera sección está interpretada solamente por las cuerdas, la pieza comienza en la menor e inicia con una cadencia I | V | I | V/IV | IV; esta dominante secundaria nos traslada a la primera región tonal que será interpretada en re menor. Asimismo, en estos compases es expuesto el motivo y melodía principal interpretado por los violines que escucharemos a lo largo de la pieza, esta pequeña melodía en negras empieza con un intervalo de sexta menor ascendente y desciende por una segunda menor, además mantiene la última nota hasta el siguiente acorde. Lo anteriormente mencionado se revela en la siguiente figura:

**Figura 5**

*Extracto de "Sandoval's choice"*

The image shows a musical score for a string ensemble in 4/4 time. The score is arranged in six staves: Violín 1, Violín 2, Viola 1, Viola 2, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violín parts start with a forte (f) dynamic, while the Viola, Violonchelo, and Contrabajo parts start with mezzo-forte (mf) dynamics. The music features a melodic motif in the violins, characterized by a half-note interval of a minor sixth ascending, followed by a descending half-note interval of a minor second, with the final note held over into the next measure. The Viola parts provide harmonic support with a similar melodic line. The Violonchelo and Contrabajo parts play a steady bass line, with the Contrabajo part featuring a prominent pedal point on the B-flat note.

Por otro lado, la viola responde a esta melodía con una variación de la anterior, pues el primer intervalo es una tercera menor ascendente y se alargan poco a poco las notas. Seguidamente, se exponen diversas regiones tonales, como se mencionó, la primera región de re menor empieza con una cadencia en II | V | I; por otra parte, las siguientes regiones tonales obedecerán a la cadencia dominante y tónica hasta el fin de la sección pasando por sol menor, fa mayor, mi mayor y do mayor, esta última expone una preparación a la modulación en fa mayor.

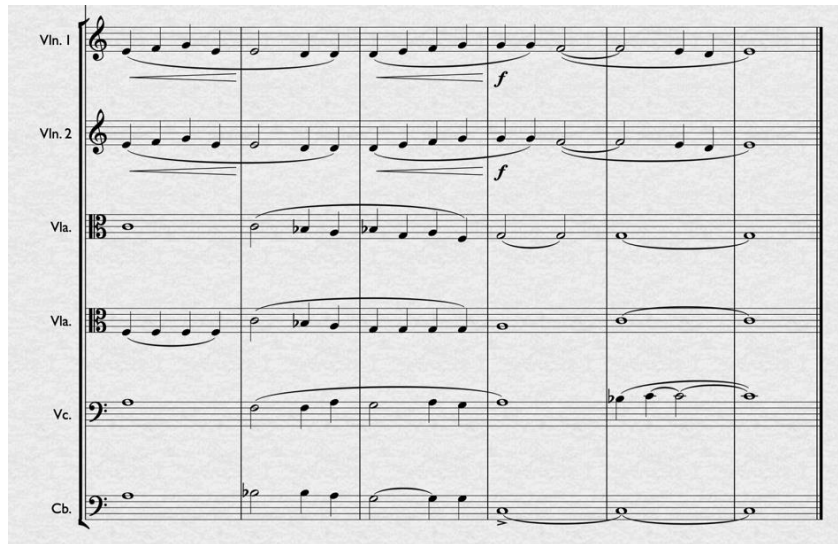
A lo largo de la primera sección, las melodías continúan como pregunta y respuesta, con la pregunta con una sonoridad tímbrica aguda brindada por los violines y la respuesta con una sonoridad más grave interpretada por la viola y a veces el violonchelo; sin embargo, estas melodías poseen variaciones rítmicas o de intervalos.

En segundo lugar, la sección B empieza la tonalidad de fa mayor, en esta parte se añade el coro de voces y las melodías de la sección anterior aparecen ocasionalmente y son también interpretadas por parte del coro. Esta última sección utiliza notas de paso, bordaduras y escapadas y concluye con la nota pedal en la en la sección superior y la dominante de fa, por lo que la pieza finaliza en un acorde de tensión sin resolución. Tal como lo evidencia el siguiente extracto:



**Figura 6**

*Extracto final de "Sandoval's choice"*



**3.2.1.2 Análisis de música e imagen.** Para la presente escena, somos testigos del asesinato de Sandoval, fiel amigo y compañero de Espósito, a través de la imaginación de este último; pues se desconoce el suceso exacto y razones por las que pudo ser asesinado. Asimismo, es importante acotar que los personajes principales, que son policías y detectives, se enfrentan a personas que, por medio de la corrupción, gozaban el poder salir impunes de sus delitos. Al estar en un momento crítico en Argentina previo a la dictadura, los primeros crímenes injustificados para deshacerse de gente que no había incurrido en delito alguno empezaban.

La imagen inicia con Benjamín relatándole su hipótesis de la muerte de Pablo a Morales, tras una visita que le hace después de años; desde el inicio de la narración, se percibe a la música. Espósito comienza su relato con un hecho extraño que examina en la escena de crimen: los cuadros con fotos de él volteadas; por ello, la imagen salta un pequeño momento de un plano de la mano de Benjamín tocando esas fotos, con ello empieza la melodía principal de la pieza.

Más adelante, vemos la escena de el suceso del crimen desde la imaginación de Espósito, donde los colores se vuelven opacos, en este escenario presenciamos primero a

Pablo echado en el sofá durmiendo, pues estaba esperando a que Benjamín vuelva a casa con la esposa de Sandoval, quien estaba molesta de que siempre estuviera bebiendo en un bar. Seguidamente, el golpe fuerte de una puerta despierta a Pablo, quien se encuentra confundido al ver que la puerta es derribada por unos extraños hombres.

Al mismo tiempo, la música se mantiene interpretando la primera parte A expuesta por el conjunto de cuerdas, cuya música en menor se mantiene haciendo las melodías en preguntas y respuestas por medio de timbres agudos y medios graves, para después repetir estos recursos a través de regiones tonales. Del mismo modo, se observa a Sandoval recobrar un poco la conciencia y sobriedad al ponerse de pie, esta acción es enfatizada por la música que eleva la dinámica.

De igual forma, uno de los hombres exige a Pablo información de su identidad como Espósito en un tono agresivo, a lo que Sandoval le toma unos segundos procesar; una vez que comprende la situación, camina hacia el mueble donde se encuentran las fotos, sus pasos son seguidos con el cambio de las melodías que por grado conjunto se preparan para modular a fa mayor; asimismo, el acorde de dominante se mantiene mientras le preguntan por qué camina, Pablo opta por responder que solo pondrá una canción, pues aprovecha el tocadiscos para colocar música mientras baja los cuadros de las fotos.

Seguidamente, el hombre tras perder la paciencia, expresa un “óyeme” con voz firme, la cámara sigue la mirada asustada de Sandoval y se genera un pequeño silencio en el diálogo, que es aprovechado para la introducción de los coros y, encima, suena una pieza de tango instrumental que resulta ser diegética, pues surge del tocadiscos que reproduce Pablo. Ante la última pregunta del hombre sobre si su identidad es Espósito, Sandoval toma un largo respiro y afirma que es él.

Inmediatamente, Pablo corre hacia la habitación y salta sobre la cama para bajar los últimos cuadros de fotos; a continuación, la cámara sigue los pasos de un hombre que, con un

fusil, le dispara cinco balas; la escena solo nos muestra al hombre disparando hacia un escenario a la izquierda de la imagen.

Finalmente, estos disparos coinciden con la introducción de la nota pedal en la y el acorde de dominante; además, para asegurarse de que esté muerto, el ejecutor dispara una última vez, cuyo disparo coincide perfectamente con la última redonda en el acorde de dominante; es así, que la escena y música concluyen exactamente con el cambio de plano al rostro triste de Benjamín.

### **3.2.2. Requiem**

Este último fragmento, cuenta brevemente la muerte de Isidoro Gómez según la historia de Morales, quien le confiesa a Espósito que en el pasado asesinó a Gómez en la búsqueda de justicia por la muerte de Liliana, tras descubrir que es el verdadero asesino no sería juzgado debido a los favores políticos provocados por la corrupción que atravesaba el país. De esta manera, el espectador es testigo del acecho de Morales hacia Gómez, desde que lo secuestra hasta dispararle en las vías de tren para evitar el ruido del arma.

#### **3.2.2.1 Análisis musical: estructural (forma, melodía, tonalidad, armonía, etc).**

Esta pieza se encuentra en la tonalidad de re menor y está formada por una instrumentación de un conjunto de cuerdas y un oboe en 4/4. En primer lugar, se expone una ligera introducción en base a redondas interpretada por el conjunto de cuerdas, cuya principal armonía se basa solamente en el primer grado, pero cada acorde posee ligeras tensiones como sextas, cuartas suspendidas y novenas.

Posteriormente, ingresa el oboe que, junto al cello y contrabajo, se encargan de las melodías principales que rítmica y melódicamente parecen funcionar individualmente, pero se complementan a través de imitaciones, preguntas y respuestas y acompañamiento; adicionalmente, el resto del conjunto de cuerdas acompaña la pieza con negras con la

articulación tenuto que responden en el tercer tiempo a las melodías principales. Así se observa en la siguiente figura:

**Figura 7**

*Transcripción de “Requiem”*

The image shows a musical score for a section of a Requiem. It features eight staves: Oboe (Ob.), Violins 1, 2, 3, and 4 (Vln. 1-4), Violas 1 and 2 (Vla. 1-2), Cello (Vc.), and Double Bass (Contrabajo). The Oboe part is the most prominent, starting at measure 23 with a melody of eighth and quarter notes, marked with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. The string parts (Violins, Violas, Cello, and Double Bass) provide a harmonic accompaniment, with the Cello and Double Bass playing a steady eighth-note pattern. The Violins and Viola parts have rests for most of the first six measures, with some activity starting in the seventh measure. Dynamics like *mp* and *mf* are indicated throughout the score.

En cuanto a la armonía, el compositor suele utilizar acordes tensos a lo largo de la pieza como acordes con novena y novena bemol o disminuidos; además, no posee una progresión constante que se repita, sino que varía frecuentemente cada acorde, cuya riqueza armónica se basa en las tensiones ya mencionadas.

A continuación, ingresa un coro de voces que interpreta los acordes en notas largas junto a las cuerdas, pues regresa el ritmo y melodía de redondas que permanecen en una breve sección, hasta que nuevamente se introducen las negras en las cuerdas que ingresan en el tercer tiempo, a excepción del cello y contrabajo que permanecen en ritmo de redonda.

Para concluir, los violines y viola exponen una nueva melodía principal homofónica que va en crescendo, mientras que el resto de instrumentos la acompañan:

**Figura 8**

*Extracto de "Requiem"*



Finalmente, todo el conjunto concluye en un ritmo de blancas que responde a la dominante con tensiones que son resueltas en el primer grado Re menor.

**3.2.2.2 Análisis de música e imagen.** En primer lugar, la escena inicia poco después del relato de la muerte de Sandoval, por lo que Espósito le comenta a Morales que lo último que dijo Pablo fue que atraparían al asesino; por tanto, Benjamín decide hacerle esta misma promesa a él. Ante esto, Ricardo detiene a Espósito con un “espere” con voz rígida y es aquí donde la música instrumental ingresa por medio de redondas largas y ligadas en la tonalidad Re menor, mientras Morales invita a Benjamín a sentarse.

Una vez sentados, Ricardo expresa que no busque más a Gómez, el asesino, es así que la cámara enfoca el rostro extrañado de Espósito y con ello se integran los primeros violines; por otro lado, empieza la confesión de Morales sobre como estuvo siguiendo a Isidoro, por lo que se introduce un cambio de plano a la asechanza de Ricardo años atrás, sumado al cambio a tonos fríos en la imagen; como se comentó, los acordes se mantienen en el primer grado, pero añaden algunas tensiones cada vez más.



A continuación, la cámara enfoca el auto donde se encuentra Gómez, cuando baja de él, se inserta la siguiente parte de la pieza, donde los ritmos cambian e ingresa un oboe, que junto al cello y contrabajo exponen diversas melodías y el resto de cuerdas responden con una negra expresiva en el tercer tiempo.

A lo largo de la escena, la audiencia observa el acoso de Morales, quien seguía constantemente los pasos de Gómez para reconocer los momentos en los que estaba solo y así poder raptarlo. Es así, que vemos como una noche Ricardo golpea con un fierro el rostro de Isidoro y lo intenta meter a la maleta de su auto, esta acción es enfatizada con el cambio de registro de las cuerdas una octava arriba y la dinámica aumenta, al mismo tiempo que se oyen los jadeos de Gómez de dolor.

En el último cambio de plano, se presencia el rostro de Ricardo, quien espera que se aproxime un tren, a este mismo cambio se le suma la variación de ritmos de las cuerdas a redondas y se inserta un coro de voces. Posteriormente, cuando se oye el sonido la bocina del tren que se aproxima, regresan las cuerdas con el ritmo de negras en el tercer tiempo, así como el seguimiento de la cintura de Gómez hacia su auto que se encuentra cerca a los carriles.

Finalmente, la mano de Morales saca un arma de su bolsillo, lo que es enfatizado con el cambio de las cuerdas a las últimas melodías en el grado dominante. Una vez que pasa el tren, Ricardo abre la maleta y dispara cuatro veces, así como la música concluye en el primer grado menor. Después del segundo disparo, la música concluye y permanece el sonido de disparos y el tren pasar.

### **3.3. *La teta asustada***

La música de este filme estaba a cargo de la compositora Selma Mutal; sin embargo, la letra de las canciones es compuesta por la directora Claudia Llosa; además, algunas piezas

de la banda sonora resultan de la improvisación de la actriz Magaly Solier, quien le da vida a Fausta, el personaje principal.

Como se comentó en el capítulo anterior, Fausta concibe un severo trauma hacia los hombres por la violación que vivió su madre en la época del conflicto armado en Perú, por ello las siguientes escenas se sitúan en una época post terrorismo en el país.

### ***3.3.1. Quizás un día***

El primer acontecimiento seleccionado es expuesto al inicio de la cinta, donde la madre de Fausta narra a detalle cómo fue el abuso sexual que padeció, todo ello a través de una canción. Al respecto, su madre relata que, estando embarazada de su hija, un grupo de hombres la violó después de asesinar a su esposo. Asimismo, le explica a su hija que esa es la razón por la que crece asustada de los varones y le implora alejarse de ellos, pues la historia se puede repetir.

#### **3.3.1.1 Análisis musical: estructural (forma, melodía, tonalidad, armonía, etc).**

Esta canción monofónica es interpretada por una voz femenina con un texto en quechua en donde narra una historia, el tempo es flexible y la escala que se emplea principalmente posee las notas la-si-do sostenido-mi. Además, la voz suele hacer saltos de octavas, grados conjuntos o terceras mayores que suele mantener y repetir en la melodía y junto con el ritmo; y aunque en momentos la afinación sube o baja, se percibe la pieza principalmente en la mayor. Asimismo, como el tempo varía a decisión de la intérprete, los ritmos no son rígidos y mutan constantemente, incluso se suele acelerar o ralentar la pieza. El extracto melódico se exhibe a continuación:





los hijos través de la leche materna que lactan cuando son bebés; he ahí la razón del título del filme.

Por otro lado, la madre exclama: “Esa noche agarraron, me violaron con su pene y con su mano, no les dio pena que mi hija no nacida los viera desde adentro. No contentos con eso, me han hecho tragar el pene muerto de mi marido Josefo, su pobre pene muerto sazonado con pólvora.” De esta manera, la audiencia comprende que los abusadores asesinaron al padre de Fausta y el acto se convirtió en una escena grotesca y sádica, pues no solo la violaron sexualmente, sino que intentaron humillarla obligándola a abusar del cuerpo de un muerto, que además era su marido.

Después, la anciana mujer revela que les imploraba con las siguientes palabras: “Mejor mátame y entiérrame con mi Josefo, no conozco nada de aquí” De manera que, el acto fue tan traumático para ella que solo deseaba morir. Seguidamente, la madre se calla e interviene Fausta, quien le dice que cada que se acuerda del suceso, ensucia la cama con lágrimas de pena y sudor; además, le ruega que ingiera la comida que ha preparado, pues no ha comido nada.

Es así, que la mujer responde: “Comeré si me cantas y riegas esta memoria que se seca. No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera.” Finalmente, Fausta alega que al estar tirada en cama parece un pájaro muerto, de modo que el espectador es testigo del estado crítico en el que se encuentra la madre.

**3.3.1.3 Análisis de música e imagen.** Para empezar, esta escena comprende el inicio de todo el filme; después de los créditos iniciales, presenciamos la pantalla en negro y oímos solo la voz de la anciana mujer. Como se mencionó, la música explora una melodía monofónica que narra una violación sexual que utiliza principalmente las notas la-si-do sostenido-mi. La pantalla continúa en negro mientras la mujer expresa su violación, el rencor y miedo de su hija a través de la teta asustada y el profundo dolor que siente desde entonces.

A continuación, aparece la primera imagen en colores pasteles donde se presencia a la mujer que interpreta la canción, que yace en una cama con una expresión de sufrimiento en su rostro. La aparición de este plano coincide con el breve momento en que la mujer realiza un texto hablado. Cuando retoma el canto, el plano se mantiene intacto con su rostro adolorido interpretando la canción, así continúa la historia al confesar que la obligaron a abusar del cuerpo acribillado de su esposo, a la vez que imploraba que acabaran con su vida.

Más adelante, la mujer se detiene y tras un breve silencio, Fausta interviene en el canto para pedirle a su madre que se alimente, para ello emplea generalmente las notas ya mencionadas, con la inclusión del fa sostenido. De igual manera, vemos a Fausta ayudando a su madre a moverse y a acomodarle la almohada, a lo que la anciana le dice cantando que se le borran los recuerdos, en este canto la afinación suele subir y bajar, y con esta última intervención, la cámara se aleja un poco y cambia el plano a otro punto de la habitación, así se observa a Fausta delante de una ventana donde vemos el exterior y dejamos de ver a la madre.

Finalmente, cuando Fausta expresa que parece un pájaro muerto y le dice que arreglará la cama, la mira y se queda parada en silencio, pues la mujer acaba de fallecer. De esta manera, la voz aireada de la mujer al interpretar el canto y la tendencia por los cambios de afinación responden a que se escucha la voz de una persona agonizando, contando una historia trágica en sus últimos momentos.

### **3.3.2. Sirena**

A lo largo del filme, el espectador es testigo de la personalidad y tormentos de Fausta, pues se muestra a una mujer asustada, tímida y silenciosa, que suele aceptar lo que le pidan sin protestar. Sin embargo, también se observa que la única forma en la que se libera y exhibe sus miedos. Es así, que la segunda escena extraída del filme revela un momento de debilidad de Fausta, quien canta una canción a su patrona, Aida, con lágrimas en los ojos. Esto se debe

a que Aida la ha escuchado cantar y le ofrece una perla por cada vez que cante, de modo que Fausta acepta por la necesidad económica que padece.

Por otro lado, esta misma canción es después presentada en una versión para piano en el concierto que da Aida como compositora. El conflicto de Aida comienza con un bloqueo creativo al no poder componer nada para el concierto que tenía en una semana. En la escena, se observa a Fausta en los camerinos escuchando su canción, que ha sido plagiada por Aida y presentada como propia.

### **3.3.2.1 Análisis musical: estructural (forma, melodía, tonalidad, armonía, etc).**

Este tema está en 3/8 y goza de una textura de melodía acompañada en la tonalidad de sol menor interpretada en un piano. Para empezar, la pieza basa la introducción en los únicos acordes sol menor y mi bemol. Por otro lado, la melodía de la mano derecha interpreta un ritmo en semicorcheas en intervalos de terceras menores. A continuación, después de los dieciséis primeros compases, la melodía principal presenta nuevos ritmos de corcheas y galopas e intervalos como grados conjuntos y triadas; después, regresa al motivo del inicio para dar pase a la primera sección.

En la parte A, el acompañamiento suele interpretar las triadas ascendentes de los acordes en corcheas y semicorcheas con variaciones (semicorchea-corchea-semicorchea, semicorchea-corchea-corchea, tres corcheas), mientras que la melodía principal interpreta una frase en base a terceras menores y grados conjuntos a través de corcheas y semicorcheas; además, se emplean mordentes a lo largo de la sección y, sobre la armonía, utiliza cadencias perfectas hasta el fin de la sección. Todo ello puede presenciarse en la siguiente figura:

**Figura 10**

*Extracto de piano de "Quizás un día"*



En la siguiente parte B, se expone una pequeña región tonal de si bemol mayor, pero aunque se expone otra melodía, esta utiliza los mismos recursos de la sección anterior con ligeras variaciones como el uso de octavas agudas en la melodía; asimismo, aparecen algunas subdominantes.

Seguidamente, es presentado una pequeña parte C o puente que se basa en la introducción, de manera que se utilizan los mismos elementos, pero con diversas variaciones, como la melodía una octava arriba y más notas armonizadas en el acompañamiento; este breve puente sirve para alcanzar la siguiente sección que es interpretada medio tono más arriba de la tonalidad.

La última sección se basa en la primera parte A, pero medio tono más arriba, esta sección aumenta la intensidad y emplea matices como forte y concluye con una cadencia perfecta en crescendo para culminar con la tónica (la bemol) en fortissimo, lo que significa también el final de la pieza.

Por otro lado, esta pieza también es interpretada de monofónicamente por una voz femenina, cuya la armonía y melodía son iguales a su versión en piano, pero esta vez posee una letra es español que cuenta una historia; al respecto, algunos elementos que emplea la voz es el uso de glissandos. Sobre la interpretación, la voz en un primer lugar posee matices en piano, y debido a los intervalos de la melodía, no necesita un rango vocal tan extenso.

**3.3.2.2 Análisis conceptual: letra.** Sobre este texto, Fausta cuenta una leyenda sobre un contrato entre músicos con una sirena. En la letra, expresa que el trato consiste en que

estos hombres deben entregar un puñado de quinua a la sirena para que cuente cada grano, de manera que cada grano es igual a un año en la vida de ellos. Después de que la sirena cuente todos los granos, esta tomará al hombre y lo soltará en el mar.

Al concluir con la leyenda, la letra expresa: “Pero mi madre dice que la quinua es difícil de contar, y la sirena se cansa de contar” De forma que los hombres permanecen con el don de no ser atrapados por la sirena, ya que saben la dificultad que implica y terminan engañando a la sirena. De esta manera, Fausta interpreta una breve historia popular que implica hechos y seres fantásticos y su intervención con el mundo real, donde los hombres logran ganar ante un contrato injusto.

**3.3.2.3 Análisis de música e imagen.** Este segmento incluye dos escenas que están relacionadas entre sí, pues supone el dolor del personaje de Fausta y con ello, el hurto de su música a beneficio de Aida, de modo que incluye la misma música, pero diferente instrumentación para ambas.

En primera estancia, esta canción es presentada por Fausta hacia Aida, quien días atrás le había pedido que cante con la intención implícita de obtener alguna inspiración ante el bloqueo creativo que tiene. En esta escena, se observa a Fausta sentada de espaldas al pie de la cama en el cuarto de servicio de su trabajo, es aquí donde empieza la canción, que se encuentra en una tonalidad menor. El siguiente plano cambia al rostro de Fausta afligido y empieza a caminar hacia en frente, lo que es seguido por la cámara hacia un ambiente donde resaltan los tonos opacos; aunque oímos la canción y voz de Fausta, la imagen aún la muestra a ella sin mover los labios.

En esta caminata cambia la luminosidad de acuerdo a la iluminación de cada pasillo por el que pasa Fausta, hasta el momento, se escucha la historia de la leyenda de la sirena con los hombres basándose en los grados subdominante, dominante y tónica. Cuando la música interpreta los últimos compases de la parte B, la imagen exhibe los ojos llorosos de Fausta.



Al final de esta escena, la imagen hace un cambio hacia el sonido diegético, pues ahora se ve a Fausta interpretar la canción; con ello, la voz sube con una dinámica mezzoforte y se torna más aireada y con ligeros cortes, pues el personaje intenta cantar una canción a la vez que llora. Inmediatamente, el plano cambia a la imagen de Aida, de modo que se comprende que Fausta caminaba en dirección a Aida para que la escuche. El plano vuelve a Fausta que concluye su canción y luego se observa Aida, quien se mantiene atónita en su sitio.

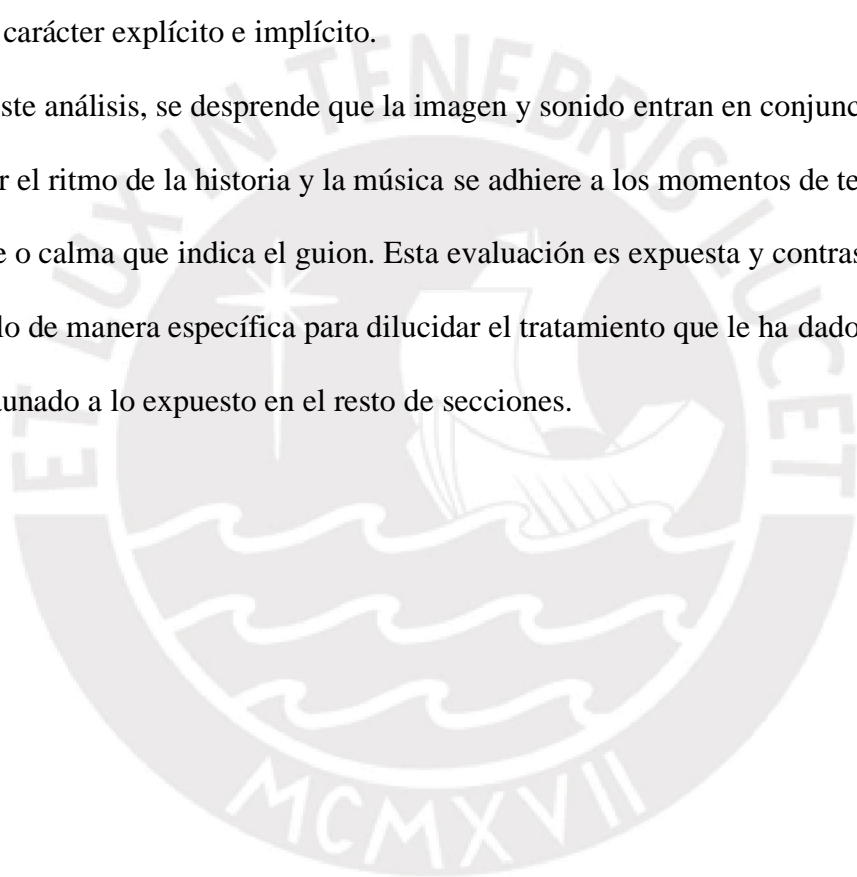
En segundo lugar, el otro momento que incluye esta música es el día del esperado concierto de Aida, se percibe a Fausta peinándola; después, el plano cambia a ella sentada en el camerino y una mujer abre la puerta con un ramo de flores que se lo da para que luego le entregue a Aida, al mismo tiempo que se abre la puerta, suena un tema en el piano, pues es Aida dando el recital. La música en tonalidad menor ingresa con una breve introducción hasta que alcanza a la primera parte A que, a su vez, es la primera parte de la letra de la canción de la sirena; por ello, cuando se oye esta sección, Fausta alza la cabeza extrañada y deja las flores para poder caminar hacia el sitio donde se reproduce la música.

Posteriormente, se presencia a Fausta caminando velozmente por un pasillo con una expresión de dolor, pues comprende que su canción fue hurtada por Aida para interpretarla como propia; además, la música va en constante crescendo por la aproximación física de Fausta hacia ella. Cuando alcanza la parte trasera del escenario, las luces se vuelven más oscuras y la música crece, y en un breve momento donde la pantalla se torna negra, también concluye la música en un forte; es aquí que la cámara gira hacia la espalda trasera de Fausta y delante de ella se ve a Aida levantándose para recibir la ovación del público. Este último plano divide la imagen por la mitad, de modo que Aida se encuentra en la parte izquierda donde hay luz y las personas le aplauden, contrario a la parte derecha, donde se encuentra Fausta a través de las sombras.



Ante estos resultados, se observa que la música cinematográfica de estas películas incluye tanto piezas instrumentales como canciones con letra, esta distinción auxilia las distintas formas musicales de expresar la violencia, donde el compositor decide emplearla de carácter explícito o implícito. En el caso de las películas brasileña y argentina, las piezas son instrumentales, por lo que el uso seleccionado por el compositor para los elementos sonoro musicales se convierten en implícitos; mientras que en la cinta peruana, se utiliza tanto canciones con letra como una pieza instrumental, de modo que la compositora emplea elementos de carácter explícito e implícito.

Tras este análisis, se desprende que la imagen y sonido entran en conjunción idónea para mantener el ritmo de la historia y la música se adhiere a los momentos de tensión, incertidumbre o calma que indica el guion. Esta evaluación es expuesta y contrastada en el quinto capítulo de manera específica para dilucidar el tratamiento que le ha dado cada compositor, aunado a lo expuesto en el resto de secciones.



## CAPÍTULO IV. EL COMPOSITOR Y DIRECTOR EN BÚSQUEDA DE LA BANDA SONORA IDEAL

El especialista en música cinematográfica, Conrado Xalabarder, ha evaluado las bandas sonoras y la labor de los compositores de música de cine; tras su estudio, algunas de sus reflexiones en la obra “Música de cine. Una ilusión óptica”, exponen que el trabajo del compositor como una compleja actividad, pues debe supeditarse a las necesidades de la película y posee una doble función: escribir música y hacer que tenga sentido, una utilidad cinematográfica. (2006, pp. 19-29)

Además, en un estudio del sonido del cine, los autores Poch, Benito y Fernández (2013) reflexionan:

El sonido ambiental de una película, la música utilizada y la forma en que es usada o el tratamiento de la voz de un determinado personaje, por mencionar tan solo algunos aspectos, son elementos que los profesionales del sonido introducen en la película de una forma razonada, pensada, intentando que contribuyan de la mejor forma posible a transmitir el mensaje del director, a conmover al espectador. Son, por tanto, elementos estructurales del mensaje (p. 272).

Por tanto, como se investigan las formas en que estos artistas expresan la narrativa de violencia en la música de estas películas, es necesario conocer el proceso creativo de los compositores basándose en entrevistas en donde hayan expuesto su trabajo en las películas que laboraron, pues conocer el desarrollo y decisiones que realizan para componer, permite entender los medios y elementos musicales en los que se basan para transmitir sentidos a través del sonido.

De igual manera, la función y opinión de los directores es relevante para vislumbrar la exposición de la imagen y su relación con la música; tal como lo expone Xalabarder, el trabajo del compositor y; por tanto, la música cinematográfica, debe pasar en muchas ocasiones por filtros impuestos por el director o productor. (2006, p.19) Es por ello, que la constante comunicación auxilia el proceso creativo del compositor, ya que de las preferencias del director depende lo que se busca y requiere la banda sonora; asimismo, es en base a su criterio que pueden modificar la música debido a la supervisión y conformidad con el resultado de la labor de los compositores.

Igualmente, el investigador Michel Chion (1997) aclara las funciones de esta colaboración, pues menciona que el compositor “Está ahí para contribuir a una obra de la que nadie, incluido el autor-director, es capaz de conocer totalmente sus contornos por adelantado, sino que tiene vida propia y tiende hacia un objetivo. (p. 304)

De esta manera, Chion (1997) resume el trabajo cinematográfico como una expresión que va más allá de un *yo*, sino que resulta de un determinado número de acciones y proyecciones y que trasciende las determinaciones que se consideraban al inicio.

Por esta razón, el presente capítulo plantea una recopilación de entrevistas y artículos que exhiben las intenciones de los compositores y directores sobre el proceso compositivo y creativo en las películas de esta investigación y su forma de crear artísticamente.

#### **4.1. *Ciudad de Dios*: Antonio Pinto y Ed Cortez / Meirelles y Lund**

Sobre la primera cinta, las declaraciones del director y compositor reflejan un enorme conocimiento del guion, estudio de personajes, sensaciones, entre otros aspectos que favorecieron la comunicación entre ambos y sus creaciones, este proceso es expuesto por los artistas en diversas entrevistas.

Al respecto, en una entrevista realizada el 2005 por Cine Impuro al director, Fernando Meirelles, este manifiesta sus intenciones con la película y lo que esperaba elaborar en la grabación, es así que menciona:

Hay muchas secuencias en donde paro de contar la historia para explicar cómo funciona el tráfico de drogas y todo ese sistema, porque quería hacer un film muy explicativo. En tal sentido, surgió la idea de dividir la historia en tres tiempos, para que quedara clara cuál fue la evolución de la situación en las favelas. En un principio, los bandidos son más inocentes, se los ve como personajes románticos. Pasado el tiempo, todo se va tornando más violento y caótico. Hasta la última parte, cuando surge la guerra de pandillas, que es más o menos la situación que estamos viviendo hoy en Brasil, aunque ahora la situación es mucho más grave de lo que se ve en el film (párr. 8).

De esta forma, Meirelles menciona la importancia por retratar la realidad de las favelas a través de la imagen, una realidad que es en extremo violenta y que va aumentando con el tiempo, así como en la película, pues también menciona que los cambios de estas tres partes se perciben por la paleta de colores; de este modo, se esclarece su estilo e intento por plasmar explícitamente la violencia en la cinta para reflejar un hecho preocupante de la historia brasileña que en la realidad merecía ser tratado con urgencia.

En cuanto a la música, en una entrevista realizada el 2010 a Antonio Pinto, este declara sobre su experiencia como compositor en la industria y de diversos trabajos que ha realizado, entre ellos *Ciudad de Dios*; por otro lado, Pinto declara: “A veces el personaje tiene cuatro emociones distintas en la escena y tú tienes que dibujarlas con la música” (Portaltelabrasil, 7m02s) Por tanto, se esclarece que Pinto analiza detalladamente el entorno de la escena y el guion, para que con ello el espectador pueda sentir estas emociones con la música. Igualmente, el compositor declara que, para *Ciudad de Dios*, fueron necesarias

cincuenta y tres entradas de banda sonora, aunque algunas sean difíciles de percibir, pero esta música cubre la película como si fuera un cobertor de sensaciones (Portaltelabrasil, 3m54s).

Asimismo, menciona que en su labor en esta producción empezó hasta tres años antes del rodaje, pues era amigo y colega de Fernando Meirelles, de modo que leyó el libro mucho antes y le permitió saber los conflictos de los personajes, sus personalidades, la curva de la historia y, de forma que sabía los colores y sensaciones que deseaba hacer en la música; además, menciona que tuvo innumerables conversaciones con Meirelles.

Al respecto, menciona que le comentó a Meirelles que la música de la película no quedaba con una instrumentación de cuerdas, sino que era necesario algo más intenso, ya que el filme expone la creación y estructura del tráfico de drogas en las favelas. Por esta razón, decidió que la paleta musical se basara en la samba, pues la película empieza en los sesentas y concluye en los setentas, y en las primeras fechas lo que más se escuchaba era samba; asimismo, menciona que en la sección que transcurre en los setentas, se seleccionaron canciones funk populares para la banda sonora. (Portaltelabrasil, 0m39s). Igualmente, Pinto menciona que la tercera y última parte de la película se vuelve una guerra, por lo que su intención en la música era que la samba transmitiera esa sensación y tensión.

En este sentido, se exhibe que las intenciones del director para plasmar distintos escenarios a través de la imagen, fueron auxiliadas por el trabajo del compositor, ya que su constante comunicación permitía un resultado más acertado a sus exigencias en el proceso creativo musical, cuyo resultado también se debe al largo tiempo de estudio y acercamiento que tuvo el compositor con el guion y el resto de la película.

#### **4.2. *El secreto de sus ojos*: Emilio Kauderer y Federico Jusid / Campanella**

En el caso de este segundo filme, las opiniones reveladas por los artistas figuran a la música como elemento esencial y sofisticado al momento de exhibir la trama, pues las piezas musicales fueron constantemente modificadas antes de obtener el producto que convenciera

al director. El trabajo en la composición es expuesto tanto por los compositores como por el director como una mezcla de dos tramas: el suspenso policial en la búsqueda del asesino y una fuerte nostalgia por el amor perdido, este último presentado en la imagen por el personaje de Morales (quien ha perdido a su amada tras el homicidio) y por Espósito, que tras la amenaza de muerte de los grupos parapoliciales que lideran políticamente, pierde la oportunidad de un amor con Inés.

En tal sentido, Juan José Campanella esclareció a través de una entrevista, que la música posee un elemento truculento y de misterio e igualmente refleja la obsesión. (Milan Musica, 2010) Sobre esto último, es importante aclarar que es la obsesión producida por el personaje de Gómez que lo conduce a abusar y asesinar de Liliana; por otro lado, se contempla la obsesión en Espósito de encontrar al culpable tras el impacto que padece al ver el cuerpo tan ultrajado de Liliana y por ello se emprende en una intensa búsqueda; mientras que es en el personaje de Morales, es también la obsesión por la justicia/venganza que lo rige de cometer el secuestro de Gómez, quien le arrebató el amor y la vida que gozaba con Liliana.

Aunado a esto, Emilio Kauderer declara en una entrevista que la música se convierte en un experimento por procurar que esta transmita a la par la trama que orienta la película, los propósitos de cada personaje y sus pasiones. Sobre ello expresa:

Tuve que desarrollar con Federico (Jusid) también, en el sentido que cada personaje tiene su profundidad y su música y su tema en particular y en toda la delineación que estaba buscando Juan (Campanella) en cómo contar eso de una manera mucho más sutil, que la cosa de cuando uno lee de un thriller o de la historia de amor, en esa fina línea que hay entre los dos mundos. Fue bastante difícil balancear todo lo que es la música de fondo de la película más



el trabajo de crecimiento de las pasiones de esos personajes (Emilio Kauderer, 2011, 0m13s)

Tal como lo menciona Kauderer, el filme aumenta progresivamente las pasiones de cada individuo e intentan ser expuestas musicalmente de acuerdo a lo que acontecemos en la imagen. Estas pasiones suelen variar de acuerdo con cada personaje, de manera que, en el caso de las escenas seleccionadas, el ambiente y las acciones violentas que se ejecutan se convierten en principal objetivo al momento de transmitir sentimientos a través de la música. Además, Campanella también declara que recomendó al compositor escuchar determinada música para cuando leyera el guion y se implicara en la historia, de forma que entrega referencias musicales específicas. (Milan Music, 2010, 0m10s)

Asimismo, Federico Jusid comenta en su labor como compositor la importancia de tocar figurativamente el interior y las emociones de cada espectador, pasando desapercibidamente por la audición; por esta razón, la labor del compositor se vuelve compleja, pero enriquece el filme al momento de impactar a la audiencia. Al respecto Jusid manifiesta:

Yo creo que la música es como un personaje más (...) cada vez que hace su aparición, (está) hablando de una manera subrepticia directamente al inconsciente o al corazón del espectador. Tal vez las mejores bandas sonoras sean aquellas que no advertimos mientras vemos la película, quiere decir que el músico logró colarse y entrar directamente a lo emocional del espectador sin que el espectador diga “aquí estoy escuchando una bella música”. La música es la posibilidad de hablarle al yo emocional del espectador, con todo lo manipulador que quiere decir esto. (UNIR, 2011, 4m0s)

Por este motivo, se desprende que los creadores deseaban que la música empleada en este filme manipulara directamente en su audiencia por medio de diversos elementos

musicales que conforman la banda sonora; en este caso, el director expresa que la violencia exhibida en las dos escenas se emite al espectador a través de la música, pues revela sonoramente el conjunto de tramas que nos cuenta la imagen y las pasiones de cada personaje y lo que atraviesan, que como se presentaron anteriormente, son instantes regidos por escenarios violentos.

#### **4.3. *La teta asustada*: Selma Mutal, Claudia Llosa / Claudia Llosa**

En esta tercera cinta, el trabajo musical fue realizado tanto por la directora como la compositora, pues en muchos momentos la música es empleada para comunicar el argumento de la película. En el caso de esta investigación, dos de las tres escenas en cuestión contienen canciones con letra que se extienden a un primer plano y se vuelven diegéticas, por ello la directora forma parte de la composición lírica que también cumple una función como guion del filme.

Es así, que Claudia Llosa difunde los momentos musicales como fundamentales para la comprensión de la historia, ya que ellos emprenden las intenciones de los personajes e incluso narran la vivencia principal de la que surge la trama completa; es decir, el abuso sexual y trauma de la madre de Fausta. Ante ello, Llosa se ha pronunciado sobre el valor de la música en este filme:

Definitivamente la música es esencial para que la historia se produzca, la música como vehículo de un pueblo a comunicarse, como un método de un pueblo a hablar de lo que le duele. Ese canto quechua casi un grito por este idioma que se rehúsa a morir y extinguirse (Cinezik, 2011, 0m23s)

Igualmente, Llosa comenta en esta entrevista sobre el trabajo de componer la melodía de las canciones, especialmente en las que Fausta intenta transmitir su dolor sin decirlo explícitamente, y declara que buscaba que esta tuviera una sensación melódica que no pase

como una canción desapercibida, sino como un diálogo melódico por medio de una especie opereta dialogada. (Cinezik, 2011)

Por tanto, la música que percibimos aporta enormemente al funcionamiento del guion y da ritmo a la trama, pues sin estas canciones, el personaje no conseguiría transmitir su sufrimiento por medio del canto; de igual manera, esta espera ser impactante pero no ostentosa, tal como se analizó en el tercer capítulo.

Asimismo, Llosa enfatiza que el trabajo de composición fue meticuloso, ya que hay momentos en la película donde la música pasa a ser protagonista y el objetivo de esta era transmitir el trauma de la época del terrorismo, que no es manifestado directamente, pero que es expuesto a través de la memoria por medio de los miedos de Fausta, de forma que la música toma el papel de exteriorizar lo que el personaje calla y no expresa en palabras. Al respecto, Llosa declara que:

La música, banda sonora de Fausta era clave en la historia porque Fausta era un personaje muy difícil para que el público conecte, para que la abrace, la acaricie, que tiene una enfermedad que la gente no reconoce, que tiene una papa en la vagina, esa voz. Además, es una mujer que está contenida, que nunca suelta, que nunca comunica su dolor, eso es lo que ha hecho Selma a través de esa canción muy minimalista, absolutamente despojada de ego porque no puedes trabajar con ego con Fausta, ha logrado ese vínculo.

(Cinezik, 2011, 4m48s)

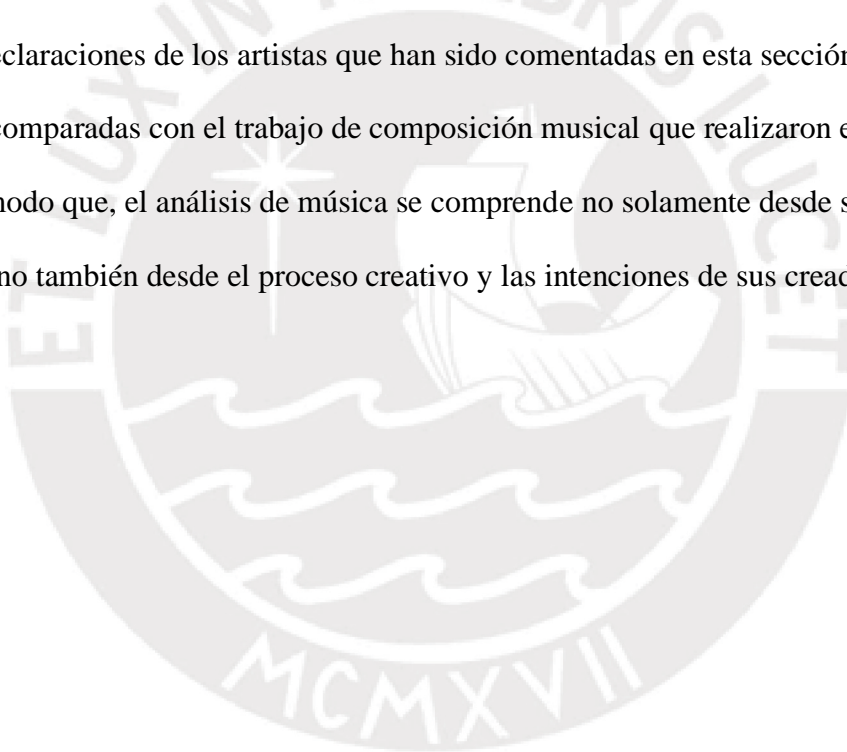
Ante esta declaración, se desprende que es gracias a la música que el público puede conectar con el personaje y su sufrimiento; por tanto, Mutal evoca a la audiencia, a través de la música, el dolor supuestamente heredado en Fausta.

Sobre su proceso creativo, Selma Mutal comenta sobre el trabajo de conocer a los personajes y sus historias, pues menciona en la misma entrevista:

El canto de la sirena es un texto escrito por Claudia, interpretado por Magaly y yo le di una melodía y compuse una pieza para Claudia basada en la misma línea melódica, tratamos de encontrar un tema, un acercamiento temático. En el caso de Fausta, antes de encontrar el tema del film, era importante encontrar el sonido del personaje, como compositora, era muy motivante para encontrar un buen sonido, había que capturar lo interior. (Cinezik, 2011, 1m51s)

De este modo, se comprende que su transcurso para componer la música requirió primero una investigación de la cinta y sus personajes, seguido de un estudio del sonido e instrumentación para hallar la música que socorre a la trama.

Las declaraciones de los artistas que han sido comentadas en esta sección, son analizadas y comparadas con el trabajo de composición musical que realizaron en el siguiente capítulo; de modo que, el análisis de música se comprende no solamente desde su nivel estructural, sino también desde el proceso creativo y las intenciones de sus creadores.



## **CAPÍTULO V. MÚSICA, CINE Y VIOLENCIA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI**

La violencia es descrita por el filósofo Slavoj Žižek (2018) como una variedad de actos, pues la enuncia desde su forma subjetiva como aquella fácilmente visible ya que alteran la normalidad. Además, esclarece una violencia objetiva, que puede ser invisible pues están normalizadas, lo que las convierte en actos que no se perciben inmediatamente, a su vez la componen un tipo de violencia simbólica desde el lenguaje y sus formas, y otro tipo de violencia sistémica como las consecuencias de un sistema político y económico.

Sobre la violencia en el cine latinoamericano, León (2005) ha expuesto el mercado cinematográfico de Latinoamérica como la construcción de imágenes de poblaciones marginadas, pues este es un escenario constante en las producciones latinoamericanas a lo largo de su historia.

De este modo, los tres filmes comprenden los tipos de violencia expuestos, aunque algunos utilizan la obviedad de ella más que otros. Es así, que los escenarios analizados abarcan imágenes desde actos que alteran la normalidad (como crímenes y asesinatos) como se observa en la película argentina y brasileña, hasta retratos de un tipo de violencia poco visible a través del lenguaje o explotación sutil del más débil, como se contempla en el filme peruano; mientras que los tres filmes exhiben consecuencias del sistema político y económico en el que están situados. Todos estos relatos son presentados desde la perspectiva del personaje, quien recurre a la memoria para contar los acontecimientos, ante este tipo de narración, Bofill y Joutard expresan: “En el caso de los sucesos más trágicos y dramáticos de la historia contemporánea (...) solo la fuerza de la memoria de los salvados permite narrar y comprender lo indecible, lo incomprensible” (2007, p. 121).

Por otra parte, sobre la relación que existe entre la violencia y la música es evaluada por autores como Carballo (2020), quien en su estudio exhibe a la música como una producción artística que manifiesta la cultura de los pueblos. Asimismo, revela la correspondencia entre violencia y música desde la composición de las letras, y visibiliza estas composiciones como medios que influyen el hostigamiento, atentados, y minimización de determinados individuos.

Igualmente, Suarez (2010) evalúa a la música como medio para representar la memoria a través de elementos lingüísticos y no lingüísticos, ya que la música puede manifestar en sus letras movimientos y problemáticas sociales; asimismo, puede recurrir al empleo de géneros musicales para relacionarlos con un periodo determinado.

Si bien estos estudios abordan la representación explícita de la violencia o memoria, son escasas las investigaciones que exterioricen profundamente la relación de la violencia y música a través del sonido instrumental, por medio de elementos compositivos específicos, y es aún más insuficiente su estudio en el sector del cine latinoamericano.

Por tanto, este último apartado pretende relacionar el análisis musical y de imagen, las intenciones y decisiones de los creadores y el contexto fílmico obtenidos a lo largo de esta investigación con el fin de evidenciar los elementos sonoros que los compositores han utilizado para expresar la narrativa de la historia de violencia latinoamericana de los casos específicos de estas películas.

### **5.1. Sobre *Ciudad de Dios***

Recapitulando, *Ciudad de Dios* es un filme inspirado en la experiencia de un joven como habitante de las favelas, espacio reconocido en Brasil por el constante peligro al que son expuestos sus residentes y visitantes por las guerras internas entre el narcotráfico y la corrupción policial. Este contexto auxilia la comprensión de la cinta al exponer escenarios con violencia directa y física y personajes amenazadores.



De esta manera, las dos escenas evaluadas intervienen en momentos de violencia gráfica. En la primera, se observa a un joven disparando y siendo celebrado por niños a su alrededor; mientras que, en la segunda, otro grupo de niños dispara incontables veces al líder del territorio.

Sobre el ámbito musical, Antonio Pinto declaró estar envuelto en el proyecto mucho antes de su rodaje, de modo que el tiempo de investigación se vuelve más extenso y otorga al músico un proceso más elaborado por medio de la experimentación, ello provocó un resultado más satisfactorio para el compositor y toda la producción; además, la música compuesta para las escenas es representada a través del lenguaje musical implícito.

En el primer análisis, se obtuvo que la pieza realizada en una tonalidad menor expone una estructura y armonía simple, pues utiliza cadencias tradicionales con grados generalmente tríadicos y emplea repeticiones melódicas y rítmicas que resultan sencillas de memorizar y digerir por su constante exposición, auxiliado por la instrumentación de instrumentos típicos de la música brasileña, el ritmo y tempo rápido que permiten percibir una sensación bailable de esta composición, pues responden a la samba que es un género música danzada. (De Menezes, 1974)

Estos resultados aunados a la imagen, exhiben una sincronía con los cambios de planos y montajes y también su relevancia con lo que se observa, pues se expuso que los niños y jóvenes están acostumbrados a la posesión de armas y en esta escena veneran a un grupo reconocido por ser delincuentes, de manera que para estos personajes resulta un día ordinario plagado de diversión que incluso se entrelaza con un partido de fútbol.

En tal sentido, la relación entre la diversión, las armas y delincuencia, se intenta evidenciar con el sonido musical que, al poseer un tempo rápido, ritmo bailable y elementos simples de composición, nos traslada a los sentimientos de los personajes y la aceptación de la normalidad en la que están envueltos.

Esto es evidenciado por las palabras de Pinto, quien declaró escoger a la samba como género principal de la paleta de colores musicales que esperaba para sus composiciones, pues esta era la música que se escuchaba en esa época; asimismo, se exhibe esta decisión con lo manifestado por Meirelles, pues deseaba que la primera parte del filme mostrara a bandidos inocentes y personajes románticos, es así que la interacción entre ambos dio como resultado la primera pieza analizada.

En segundo lugar, la pieza que se muestra cercana a la parte final de la cinta consiste en música interpretada solo por percusión tradicional del género samba; asimismo, el tema posee un tempo veloz de 140bpm y está dividida por momentos tímbricos entre graves y agudos debido a la introducción de instrumentación de forma progresiva, muchos de estos instrumentos interpretan ritmos contrastantes que se combinan satisfactoriamente, en algunos casos difíciles de predecir por la complejidad rítmica.

Igualmente, esta música también responde a los cambios de planos y movimientos de cámara, de modo que imagen y sonido se socorren para provocar un ambiente de guerra y confrontación, tal como en descrito por Meirelles. Para alcanzar este objetivo, Pinto elaboró un tema musical donde convierte a la samba en un medio que transmitiera esa tensión. Por ello, el tempo veloz, la instrumentación progresiva, el cambio de graves a agudos y la gran reverberación de algunos instrumentos entre acústicos y electrónicos consiguen las intenciones expuestas del compositor.

De la misma forma, uno de los instrumentos que resaltan más en la pieza es la cuica, este instrumento membranófono es empleado en la primera escena en sincronía exacta con la presentación del personaje Zé Pequeno. En esta ocasión, nos ofrece intervalos de segunda menor y saltos de sexta mayor en un ritmo constante entre semicorcheas, corcheas y silencios que suelen ingresar en algunos compases a destiempo.

Ante ello, Philip Ball ha expuesto que el ser humano es veloz a la hora de detectar pautas rítmicas y cita a los musicólogos Cooper y Meyer (1960), quienes mencionan que, una vez establecido el ritmo, tiende a permanecer en el cerebro del oyente; es decir, puede organizar los siguientes patrones rítmicos a su imagen y semejanza (como se citó en Ball, 2010, p. 225).

De este modo, la variedad e imprecisión rítmica en la pieza evaluada, evidencia una complejidad en la audición al anticipar los ritmos sucesivos, al ser este elemento empleado por más de un instrumento en la composición, convierte al tema en un extracto donde numerosas resonancias suceden a medida que avanza, tanto en imagen como en música. Por tanto, el espectador no solo observa la tensión y violencia en la imagen, sino que la inestabilidad en los ritmos y numerosa percusión, convierten a la escena en un suceso caótico.

Es así, que este primer filme brasileño explora la transmisión de emociones en ambos casos por medio del contexto histórico en el que se encuentran; por ello, la samba cumple un papel esencial en la banda sonora y es el punto base para evocar sensaciones con la música, pues tal como se consideró en el cuarto capítulo, Antonio Pinto busca transmitir las emociones que suceden en la imagen y la de los personajes en su música, por lo que presta principal atención al guion y los conflictos de la historia.

Finalmente, las emociones responden a las intenciones del director por crear escenarios y momentos distintos, pero sin vetar el realismo y violencia gráfica; por ende, la primera música se convierte en un tema que acompaña el espacio de diversión de sus personajes a pesar de la realidad desesperanzadora en la que se encuentran, mientras que el segundo fragmento evoca la tensión a través de ritmos que agregan constante información en su estructura, relacionada al brutal asesinato que se presencia en la imagen.

## 5.2. Sobre *El secreto de sus ojos*

Sintetizando los datos obtenidos en los capítulos anteriores, esta película argentina se traslada a un instante preciso en su historia: la transformación de la democracia a la dictadura de 1976; sobre la trama, los personajes investigan el abuso sexual y asesinato de una joven mujer que los conduce a relacionarse con personas peligrosas. De esta forma, las escenas analizadas contienen un lenguaje y escenas brutales donde la imagen muestra dos crueles asesinatos, mientras que la música cinematográfica recurre al carácter implícito a través de piezas instrumentales.

En cuanto a la música, se extrajo que el director y compositor la consideraban esencial para mantener la trama de suspenso, amor perdido y obsesión que genera la historia y los conflictos de sus personajes; asimismo, el director alega que propone escuchar determinada música a los compositores cuando leen el guion y trabajan la película, de forma que se utilizan referencias que les permita acercarse a la música que el cineasta desea que sea compuesta para el filme.

Sobre el primer análisis, la escena muestra un escenario donde uno de los personajes principales es asesinado como venganza de un detective con mayor rango que se aprovecha de su cargo y escenario político para amenazar y asesinar a las personas que lo enfrentaban por sus decisiones laborales. Todo ello se traslada a la música con una pieza para cuerdas que se compone en una tonalidad menor y una serie de melodías generalmente con intervalos menores que son variadas y expuestas como un contrapunto. De igual forma, la música imita y varía las pequeñas frases musicales mientras se traslada a diversas regiones tonales.

Ante estas constantes repeticiones, la música se convierte predecible, pues no posee ritmos ni extensas melodías que la conviertan en una pieza ostentosa, todo ello se relaciona con lo expuesto por el mismo compositor, pues Jusid considera a las mejores bandas sonoras como aquellas que no son percibidas fácilmente por el espectador.

Asimismo, la música modula en la segunda parte a una tonalidad mayor y se añade un coro de voces celestiales, este ingreso coincide con la imagen en el momento exacto que Sandoval decide tomar el lugar de su amigo y sacrificarse por él, ya que era la única persona que lo apoyaba incondicionalmente. De este modo, lo expuesto por el director sobre intentar revelar tramas y sentimientos distintos en la música, toma sentido en este caso; puesto que, Sandoval decide firmemente ser asesinado para evitar la muerte de su único amigo, decisión que refleja una especie de agradecimiento y liberación del personaje ante los problemas laborales y sociales que enfrentaba por su alcoholismo.

Esta concordancia es expuesta por Chion sobre cómo la libertad de la imagen puede referenciar a la composición musical:

Si consideramos que un filme es básicamente, un conjunto de elementos que circulan y que, gracias a la naturaleza rítmica del cine, pueden pasar del sonido a la imagen, de lo real a lo imaginario, la música aparece entonces como un material privilegiado en esta circulación (1997, 218)

Además, el último acorde de la pieza expone un acorde de dominante y el tema concluye sin una resolución, exactamente cuando la imagen se traslada al rostro de Espósito. Coincidentemente, también supone un instante de incertidumbre por el personaje de Benjamín, pues esta historia de asesinato solo responde a una hipótesis del asesinato por medio de la escena de crimen, entonces el personaje expone un conflicto que nunca podrá resolver ya que no existen testigos. De esta manera, el acorde tenso que culmina la pieza concuerda con la imagen, pues esta termina con una pregunta sin respuesta del personaje y el misterio sin resolver.

Concluyendo con esta escena, en el segundo momento en mayor intercede un tango expuesto de forma diegética que es utilizado como excusa por Sandoval para persuadir a los asesinos de bajar las fotografías con el verdadero rostro de Espósito, si bien este tango no

integra la composición original, no deja de ser una decisión del director o compositor por colocar música que coincide con la época y la popularidad del género en el folclor musical del país.

Por otra parte, el segundo segmento revelaba el asesinato de Isidoro Gómez, el culpable del asesinato que se investiga en el filme, a manos de Ricardo Morales, el esposo de la víctima. Esta escena desvela un secuestro y posterior asesinato, de modo que, la música se relaciona a ello al exponer una pieza para cuerdas y un oboe en una tonalidad menor; asimismo, las secciones musicales coinciden con los cambios de escenarios, los colores, planos y escenas.

La armonía de la pieza suele exponer acordes con constantes disonancias y la progresión armónica no sigue un patrón definitivo, por lo que resulta difícil predecir los movimientos de la música. Asimismo, el ritmo por medio de silencios y énfasis solo en el tercer tiempo por las cuerdas, aumenta el ambiente de tensión de la imagen complementado a la armonía tensa de cada acorde. Además, el cambio de ritmos con los instantes de secuestro, incertidumbre por la siguiente decisión de Morales sobre Gómez y los disparos finales son enfatizados con la inclusión de instrumentación, variación melódica, aumento de dinámicas. Ante ello, Ball ha declarado que las disonancias son percibidas como: “sensación áspera y chirriante que producen en el oído dos sonidos muy cercanos en tono” (2010, p. 175).

Por otro lado, el empleo de timbres agudos y graves para las melodías principales que trabajan colectivamente en contrapunto responden a la trama de la imagen de asecho, pues los instrumentos interpretan melodías imitativas, variadas y acompañamiento que coinciden con la escena de Morales siguiendo los pasos de Gómez durante meses para finalmente secuestrarlo.



Al respecto, el empleo de los timbres opuestos produce que resalte más la diferencia de sonidos y sea más sencillo para la audición el percibirla, ya que responde a una altura, color sonoro e intensidad diferente. (Gértudrix, 2002)

Como se expuso en el tercer capítulo, muchos de estos momentos musicales en ambas escenas son auxiliados por los cambios de planos, fotografía y tensión en la trama por medio de dinámicas e inclusión de instrumentación; con ello, la imagen y música se sincronizan a través de elementos musicales y visuales.

### **5.3. Sobre *La teta asustada***

Reflexionando lo expuesto en los anteriores capítulos, esta película nos traslada a la vida de una mujer cuyos traumas y tormentos se deben a la cruel experiencia de violación sexual que vivió su madre en la época del conflicto armado en Perú. Por esta razón, la violencia en la cinta se torna implícita, de modo que su análisis depende del conflicto de la historia; por otro lado, las piezas musicales manejan elementos de carácter tanto explícito como implícito, pues recurren tanto al uso de letras como de piezas instrumentales.

En la primera escena, se presenta una canción en quechua donde la madre de Fausta expone a detalle su violenta experiencia con sus abusadores; en el análisis textual de la letra, se expuso que declara a detalle el acontecimiento de abuso que indudablemente la dejó afectada, la letra menciona la violencia, humillación, deseo de muerte debido al dolor y enfermedad. Por tanto, aún cuando la imagen no muestra directamente el suceso de violación, gracias a la letra reconocemos la crueldad a la que estuvo expuesta.

Asimismo, la música emplea intervalos de grados conjuntos, terceras mayores y octavas con algunos glissandos donde se percibe la pieza principalmente en tonalidad mayor, mientras que el tempo varía a decisión de la interprete. De igual forma, la melodía se convierte en pequeños fragmentos repetitivos por medio de intervalos y ritmos con diversas variaciones.

Es así, que se desprende que la pieza musical se basa en el género harawi, un tipo de canto prehispánico que subsiste en el campesinado andino y constituye un canto monofónico que consiste en una frase musical repetida varias veces con melismas y glissandos. De igual forma, en algunos sectores es cantado exclusivamente por mujeres, especialmente ancianas (Romero, 2002, p. 39).

Esto se relaciona al hecho de que Fausta y su madre son migrantes que escaparon del conflicto armado, y aunque no se especifica el lugar exacto al que pertenecen, el terrorismo en Perú afectó enormemente las zonas rurales del país; además, el conflicto de Fausta radica en intentar llevar el cuerpo de su madre al pueblo al que pertenecen para darle un entierro digno. De este modo, algunas piezas del repertorio de la música cinematográfica consisten en harawis en quechua interpretados por mujeres, pues es parte de la cultura andina representada en el filme.

Por otro lado, lo excepcional del harawi en cuestión es la crudeza de la letra y la poca emisión de la voz al cantar, hecho que cobra sentido al reconocer que la canción se realiza un momento previo a la muerte de quien interpreta, de modo que quien canta transmite también en su voz esa agonía con los cambios constantes de ritmo y la voz en una dinámica piano y aireada. Ante ello, Llosa declara como meticuloso el trabajo que implicó componer la letra de la canción, pues también consistía en parte del guion.

Sobre el segundo segmento, este está dividido en el momento en que Fausta interpreta una canción llena de lágrimas y posteriormente, observa cómo su obra es plagiada por Aida, este hecho le provoca un sufrimiento interno al que no puede enfrentarse por el estatus que poseen ambas. Además, a lo largo de la película se percibe que Fausta expresa sus miedos y se comunica cantando, de modo que la única herramienta que libera su alma, ha sido hurtada.

En cuanto a la versión cantada, es interpretada como una monofonía y se encuentra en una tonalidad menor y en un compás de 6/8, además utiliza algunos glissandos y frases

musicales que son repetidas constantemente; asimismo, es la única canción que está en español. Esta pieza cuenta la historia de una sirena que realiza tratos con músicos al contar granos de quinua para no llevarse la vida de los hombres, del cual estos salen beneficiados tras escoger ese tipo de granos, hecho que saben que implica una dificultad mayor y vencen a la sirena en un contrato amañado, de manera que el ser masculino adquiere una ventaja y aprovechamiento del femenino; todo ello se relaciona a la trama de la película donde Fausta no posee el valor de estar cerca o sola a uno o más hombres.

Además, Fausta interpreta los versos de las canciones con la condición de conseguir las perlas para después empeñarlas, de modo que desde el inicio también fue engañada por Aida, pues su objetivo era tener mayor información musical para memorizarlo y después utilizarlo.

Asimismo, este canto tiene semejanzas al género harawi que se expuso anteriormente por las frases musicales repetitivas, el aspecto monofónico, y el canto femenino, pero su estilo también se asemeja al usar algunos elementos del huayno por la presencia de ciertos pulsos sincopados. Mientras tanto, la interpretación y el rango vocal que requiere la pieza no es ostentosa debido a lo declarado por Llosa de lograr una música que reflejara a un personaje taciturno y callado que sufre por dentro.

Por otra parte, el segundo momento de esta música es el instante en que Aida ha hurtado la pieza musical basada en los cantos interpretados por Fausta, esta sensación de hurto y rechazo de parte de Aida se refleja en la imagen e iluminación de la escena, pues a pesar de este acto injusto en el que se violenta a Fausta, ella no puede enfrentarse debido a que es su patrona; igualmente, Aida no le da explicaciones, no pide perdón y se deshace de ella inmediatamente terminado el concierto, de modo que se demuestra la diferencia de clase sociales de la que Aida es consciente al haberse aprovechado y despojado de una empleada fácilmente.

Sobre la música, intenta evocar elementos del huayno por medio de los motivos rítmicos en el acompañamiento de la mano izquierda de una corchea y dos semi-corcheas; semi-corchea, corchea, y semi-corchea y de tres corcheas, motivos redundantes en el género, además de la estructura binaria repetitiva y mordentes. (Soto, 2021) Aún cuando se basa en su versión de solo voz, esta es descrita por Mutal y Llosa como una música majestuosa, pues es interpretada por una concertista de la alta sociedad; de esta manera, ambas versiones exponen sensaciones distintas, la primera de una mujer asustada y la segunda de una mujer impresionante.

Es así, que se enfatiza también lo expuesto por ambas artistas, quienes consideran la música como parte primordial al momento de contar la historia de modo que la comunicación y colaboración eran constantes; por tanto, el acercamiento de la banda sonora al mundo musical andino refleja el conocimiento del espacio geográfico y la herencia no solo de supuestos enfermedades, sino también de la cultura y el arte.

De esta forma, el emplear estos géneros no solo recuerdan al espectador el mundo andino desde el arte, sino que, a través del texto e imagen, nos trasladan a un lugar de la memoria de un pasado feroz. En efecto, el filme no necesita regresar en el tiempo a través de la imagen ni representar la violencia con actos explícitos y obvios, ya que lo realiza minuciosamente a través del texto y las decisiones de los personajes que afectan directa o indirectamente sus historias.

Al respecto, la violencia en el filme es representada de forma objetiva y sistemática: en el relato de la madre de Fausta sobre su violación sexual, que a pesar de solo ser palabras cantadas, su significado posee un nivel alto de abuso y humillación; en el canto de Fausta, que es interpretado para liberar su alma y expresar sus temores, pero silenciosamente empleado a beneficio de Aida; el hurto progresivo de la canción (y con ello su cultura), a lo que Fausta no puede protestar; en la diferencia social y económica de la que Aida se beneficia

ante la marginalidad de Fausta y el abuso de poder y nula consideración del otro; a el atentado de Fausta a su propio cuerpo, pues se introduce un tubérculo en los genitales porque su temor es tan inmenso que prefiere soportar cualquier tipo de enfermedad que le traiga esta acción, antes que exponerse a un destino igual al de su madre.

Por tanto, la memoria de un pasado violento sin una reconciliación, desencadenan los traumas del personaje principal. Este transcurso por la memoria es auxiliado por la música, pues recurre a contexto histórico y al mundo andino, que además fue enormemente azotado por la época del conflicto armado. De modo que, aún cuando los escenarios acontecen en un periodo distinto, la imagen y la música no son ajenas a los recuerdos del pasado.

#### **5.4. Convergencias y divergencias en la audiovisión de los tres filmes**

Ante la evaluación realizada, cada cinta expone los escenarios violentos de tipo subjetivo y objetivo, así como la música también acude a diversos elementos sonoro musicales de carácter explícito o implícito que le permiten evocar lo que el espectador presencia en la imagen.

Tras haber analizado musical y visualmente las piezas, existen diversas similitudes y divergencias en el trato que le da cada compositor. En la música, sobre las cinco piezas que poseen armonía, se extrae que los temas instrumentales e implícitos (cuatro de ellos) emplean tonalidades menores, mientras que la quinta pieza de carácter explícito, apela al uso de una tonalidad mayor, mientras que la historia relatada expone claramente la violencia a la que fue sometido el personaje.

De igual manera, los cambios de armonía y modulaciones coinciden con la intensidad y ritmo de la imagen y el guion; ya que, tras lo declarado por los artistas, cada pieza no solo transmite las sensaciones de lo que sucede en la escena, sino que también exploran y evocan los traumas o decisiones de los personajes.

Asimismo, en diversas escenas en donde la violencia se vuelve más intensa o los personajes se ven violentados, la música lo enfatiza con la introducción de mayor instrumentación, el uso de disonancias, la constancia del ritmo y la intensidad de dinámicas; lo que sucede en los tres filmes.

De igual manera, dos de las cintas evaluadas utilizan géneros musicales tradicionales que se adjudican al contexto o sector en el que está situado cada filme, tal es el caso de la samba en Brasil y el huayno y harawi en Perú, hecho que fue comentado y argumentado por los compositores y directores.

Por otro lado, cada filme maneja una instrumentación diferente. En la película de Brasil destacan los instrumentos de percusión e instrumentos armónicos típicos del país, en la peruana se emplea la voz y el piano, mientras que en la argentina es la sección de cuerdas la que predomina en la banda sonora.

Finalmente, la música en las tres cintas enfatiza los movimientos de cámara, el montaje y los cambios de plano por medio de elementos como la intensidad de dinámicas, el uso de silencios, con los cambios e intensidad en el ritmo, y los cambios de armonía. Por ejemplo, el crescendo en el piano cuando Fausta descubre que su pieza fue hurtada, el silencio y modulación armónica cuando Sandoval decide sacrificarse por su amigo, o los constantes cambios en el ritmo cuando Buscapé presencia la muerte de Zé Pequeño.



## CONCLUSIONES

Tras esta investigación, se reconocen los tipos de violencia a los que recurre la música para evocar escenarios violentos, pues se evidenció el uso explícito e implícito en la música cinematográfica al que acude el compositor para apelar a la historia de violencia latinoamericana específica de cada filme. El primer punto explícito es el empleo del lenguaje para narrar un escenario que implique a la violencia como acto principal, tanto violencia objetiva como subjetiva, tal es el caso de las canciones de la película peruana; por otra parte, los compositores recurren al valor instrumental de la música para representar estos escenarios, sin olvidar que deben ser evaluados con la imagen para comprender su funcionamiento, como sucede en los tres filmes.

Asimismo, se encontraron numerosas similitudes en el trato musical y proceso creativo del filme. En cuanto a los elementos musicales, una similitud es el empleo de tonalidades menores en la mayoría de piezas, así como la aplicación de armonías tríadicas o disonantes que responden a lo que se contempla en la imagen, esto se debe a los momentos cumbres de cada escena evaluada, pues cuando la escena se torna más violenta, la música lo enfatiza con el empleo de más disonancias, cambio de timbres o tesituras, ritmos constantes, mayor instrumentación y precisión de dinámicas, lo que se relaciona con lo dicho por Philip Ball, pues algunos de elementos son auxiliados a la respuesta natural que tiene la audición por encontrarlos incómodos.

Además, dos de los casos evaluados acuden a la música folclórica y tradicional del sector en el que está contextualizado el filme, esto sucede en la película brasileña tras valerse de la samba y en la peruana al componer géneros como el harawi y el huayno, si bien la música del filme argentino responde a un estilo más occidental, la incidencia de un tango

sobre la pieza original responde al deseo de apelar a la memoria para trasladarse a un contexto determinado, en este caso, Argentina en los setentas.

Por otra parte, un paralelismo evidenciado en la música es el manejo de la instrumentación, si bien entre los tres filmes es distinta y responden a los géneros fundados como bases de la música cinematográfica, esta también responde a los acontecimientos y situaciones por la que atraviesan los personajes en pantalla. Tal es el caso de la película peruana que emplea la voz monofónica para evidenciar los traumas de las protagonistas, sobre el filme argentino se observa que emplea más familias orquestales en escenarios donde el asesinato es el acto principal, hecho similar a la cinta brasileña que añade instrumentación para reflejar el sentimiento de guerra y asesinato. Es así, que esta música invoca a la sutileza o aspereza a través del sonido para trabajar paralelamente con la imagen a través de este elemento.

Igualmente, una concordancia musical en los tres filmes es la correspondencia de la música con los cambios de plano, la fotografía, los movimientos de cámara, la paleta de colores de la imagen y los montajes; estos elementos son enfatizados a través del manejo de ritmos, cambios armónicos, dinámicas y hasta silencios. Al respecto, se evidencia el trabajo detallado del compositor por enfatizar los puntos mencionados; además, también debe su composición a la constante comunicación con el cineasta y el deber de cumplir las exigencias con el director.

Por otro lado, se exhibió la importancia del vínculo entre compositor y director para alcanzar el producto musical deseado y conforme con ambas partes, pues en los tres filmes los artistas ostentan un ambiente laboral servicial y de constante comunicación, por lo que la música también debe su elaboración la comprensión de la visión del cineasta y viceversa.

Ante ello, también se desprende ocasiones donde el director puede proponer determinada música para que compositor comprenda el estilo que este desea, tal es el caso de

la película argentina, lo cual explicaría también la razón de una instrumentación y armonía más cercanas a la música de Occidente. Contrario a esto, está el caso de los otros dos filmes, pues lo manifestado por los otros compositores expone que hubo una mayor libertad creativa, ya que no se exigieron géneros o estilos determinados y fueron los mismos compositores los encargados de encontrar del sonido que deseaban para la imagen.

Por otra parte, algunos elementos musicales aplicados por estos compositores que socorren a la composición es el empleo de melodías en contrapunto que representan a más de un personaje, las modulaciones que se entrañan a la escena, el utilizar acordes tensos sin resolución en concordancia a la imagen y la aplicación de sonidos electrónicos o herramientas como la reverberación o delay.

De la misma manera, es urgente evidenciar que todas estas unidades musicales y disposiciones se deben a un estudio previo del campo al que se dirige cada artista, tanto cineasta como compositor averiguan el contexto histórico al que se van a dirigir, pues los géneros seleccionados no corresponden solamente a su relación con la cultura, sino que también pertenecen a un espacio geográfico y un tiempo determinado y a ello deben su composición.

Por último, se revela un estudio de los personajes, del guion y los conflictos, tanto internos como externos, el compositor es plenamente consciente de los giros de trama y los sentimientos que se necesitan evocar en cada escena; por esta razón, el sonido se debe a esta valoración y se intenta retratar musicalmente lo que vemos con lo que oímos. De este modo, si bien cada compositor y compositora de esta investigación tienen un estilo que los caracteriza, sus conocimientos y arduo trabajo con la escena les permite ser conscientes de lo que conviene más para el sonido y elegir la mezcla musical que requieren para componer y emprenderse en este tipo de narrativas.

De este modo, se evidencia la variedad de elementos sonoros a la que los compositores apelan al componer la música de películas, como el uso explícito o implícito de la música, si bien se ha realizado solo la evaluación de estos temas específicos, ante lo expuesto por los artistas y los autores estudiados, la música cinematográfica requiere la entrega completa de su creador para favorecer a la cinta y la toma de decisiones idóneas para el filme, por lo que es posible coincidir con esta variedad de elementos al analizar muchos otros filmes.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ball, P. (2010). *The musical instinct: how music works and why we can't do without it*.  
Oxford University Press
- Benito, S., Fernández, J., & Poch, D. (2013). El sonido en el cine: Estrategias para conmovier al espectador. En C. Fuentes (Coord.), *(Des)cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista* (pp. 271-288). Arco/Libros, S.L.
- Campanella, J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos* [Película]. Haddock Films
- Carballo, P. (2020). Música y violencia simbólica. *Revista De La Facultad De Trabajo Social*, 22(22), 28-43.  
<https://revistas.upb.edu.co/index.php/trabajosocial/article/view/2734/2475>
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Éditions Nathan
- Chion, M. (1997). *La Música y el cine*. Paidós
- Cine Impuro. (2005, 24 de agosto). Entrevista: Fernando Meirelles, director de "Ciudad de Dios"  
<http://ernestobabino.blogspot.com/2005/08/fernando-meirelles-director-de-ciudad.html>
- Cinezik. (2014, 18 de agosto). *Interview with director Claudia Llosa and Selma Muta*.  
[Vídeo]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ewqf4KSuCI8&t=24s>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2003). Informe final de la  
Comisión de la Verdad y Reconciliación.  
<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Crisóstomo, M. (2018). *Género y conflicto armado interno en el Perú. Testimonio y memoria*.  
Fondo Editorial PUCP.

<https://es.scribd.com/read/453387372/Genero-y-conflicto-armado-interno-en-el-Peru-Testimonio-y-memoria>

De Menezes, R. (1974). Las músicas tradicionales del Brasil. *Revista Musical Chilena*, 28 (125), 21-77.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/15548>

Del Sarto, A. (2005). Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited: Aesthetics, Culture and Politics. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 34 (01), 78-89

<https://www.jstor.org/stable/29742031>

Díaz, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. [Tesis de doctorado, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]

Repositorio institucional de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/7146>

Emilio Kauderer. (2011, 23 de febrero). *El Secreto de sus Ojos – Entrevista Emilio Kauderer* [Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=bngPX9awKkI>

Figueiredo, G. (2018, enero). Los jóvenes en Favelas de Rio de Janeiro/ Brasil: De la Vulnerabilidad Social a las Oportunidades para el Desarrollo Humano. *Cien Saude Colet*.

<http://cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/los-jovenes-en-favelas-de-rio-de-janeiro-brasil-de-la-vulnerabilidad-social-a-las-oportunidades-para-el-desarrollo-humano/16576?id=16576>

Frith, S. (1987). *Towards an aesthetic of popular music*. Cambridge University Press

Gértrudix, M. (2002). *Música, narración y medios audiovisuales*. Laberinto.

Glasman, G. (2009). *La siniestra Triple A*. L.D. Books



- Hamburger, E. (2008). Expressões filmicas da violência urbana contemporânea: “Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico”. *Revista de Antropologia*, 51(2), 547–574.  
<http://www.jstor.org/stable/41616506>
- Joutard, P., & Bofill, M. (2007). Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 38, 115–122.  
<http://www.jstor.org/stable/25703115>
- Jusid, F. y Kauderer, E. (2010). Requiem [Canción]. En *El Secreto de Sus Ojos (The Original Motion Soundtrack)*. Editions Jade
- León, C. (2005). *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Abya Yala
- Lorenzo A. & Lorenzo M. (2004). *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*. Editorial de Música Boileau
- Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Película]. Vela Producciones
- Lund, K. & Meirelles, F. (2002). *Cidade de Deus* [Ciudad de Dios] [Película]. 02 Filmes / VideoFilmes
- Milan Music. (2010, 24 de mayo a) *The Secret in their Eyes / El Secreto de sus Ojos – Juan Campanella*. [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=bQZGjvp-Edw>
- Milan Music. (2010, 24 de mayo b) *The Secret in their Eyes / El Secreto de sus Ojos – Juan Campanella*. [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=cpbzCVmyFI8>
- Milan Music. (2010, 24 de mayo c) *The Secret in their Eyes / El Secreto de sus Ojos – Juan Campanella and Emilio Kauderer*. [Vídeo]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=DJ8LN9vwNsI>

- Music & Cinema Marseille. (2013, 25 de enero). *La boîte à questions avec Selma MUTAL Mercredi 17 Mars 2010.mp4* [Vídeo]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=v1BcpDdDhYM&t=65s>
- Nagore, M. (2004, enero). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica.  
*Músicas al Sur*, (01)  
<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Pasternak, S. (2003). Brasil y sus favelas. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, 35 (136-137), 315-333  
<https://recyt.fecyt.es/index.php/CyTET/article/view/75394>
- Pereira, M. (2008). Pobreza y exclusión en las favelas de Río de Janeiro. En A. Ziccardi, *Procesos de urbanización de la pobreza y nuevas formas de exclusión social*. (pp. 213-247). Siglo del Hombre  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/clacso-crop/20120627115353/11pere2.pdf>
- Porta, A. (1998). Cine, música y aprendizaje significativo. *Comunicar*, (11), 106-113  
<http://hdl.handle.net/10234/90810>
- Portaltelabrasil. (2010a, 26 de febrero). *Entrevista com Antonio Pinto 02- 08* [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=pTSujEbVLUe>
- Portaltelabrasil. (2010b, 26 de febrero). *Entrevista com Antonio Pinto 04- 08* [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=acjMsHesiSQ&t=1s>
- Romero, R. (2002). *Sonidos Andinos: una antología de la música campesina del Perú*. Centro de Etnomusicología Andina
- Santa Fe Debate Ideas. (2018, 17 de diciembre). *Lucrecia Martel / Claudia Llosa – Pensar con imágenes*. [Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=0di9ZvvxL9I>

Soto, E. (2021). *La armonía en los huaynos tradicionales del Perú*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Educación]

Repositorio institucional de la Universidad Nacional de Educación

<https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/20.500.14039/7230/MONOGRAFÍA%20-%20SOTO%20ORELLANA%20EDGAR%20RAUL%20-%20FCSYH.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Suarez, A. (2010). *Construcción de la memoria colectiva a través de la música la experiencia del movimiento de las madres de la plaza de mayo*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]

Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Javeriana

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/7738/tesis399.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

UNIR | Universidad Internacional De La Rioja. (19 de abril de 2011). *Entrevista a Federico Jusid (1 de 2) - UNIR, grado Comunicación*. [Vídeo]

[https://www.youtube.com/watch?v=P65JO\\_anHdY](https://www.youtube.com/watch?v=P65JO_anHdY)

Universidad de Lima. (2020, 26 de agosto). El cine latinoamericano en el siglo XXI

<https://www.ulima.edu.pe/entrevista/ricardo-bedoya-26-08-2020>

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

Zizek, S. (2018). *Sobre la violencia*. PAIDOS Esenciales

# ANEXOS

## Anexo 1. Transcripción de la pieza “Convite para vida” de Antonio Pinto y Ed Cortés

### Convite para vida (fragmento)

soundtrack de la película Cidade de Deus (2002)

Antonio Pinto, Ed Cortés

Transcripción: Hitalo Huayanay

$\text{♩} = 120$

**A**

Cm  $\text{4fr}$  Gm

Cavaquinho 1 y 2

Guitarra de 7 cuerdas

Pandero

Timbales

Bombo

**A**

Cm  $\text{4fr}$  D7 Gm G Cm

Cav.

Guit.

Fl. pan

Timb.

Bmb.

7

Gm Cm D7 Gm

Cav.

Guit.

Fl. pan

Timb.

Bmb.

**B** Cavaquinho 1: solo  
Cavaquinho 2: acordes

Gm Cm D7

10

Cav.

Guit.

**B**

Cuca

Fl. pan

Timb.

Bmb.

13 3

Cav. Gm Gm

Guit.

Cuica

Fl. pan

Timb.

Bmb.

15

Cav. Cm D7 Gm

Guit.

Cuica

Fl. pan

Timb.

Bmb.



Anexo 2. Transcripción de la pieza “Morte Zé Pequeno” de Antonio Pinto y Ed Cortés

# Morte Zé Pequeno

del soundtrack de la película Cidade de Deus (2002)

Antonio Pinto, Ed Cortés

Transcripción: Hitalo Huayanay

♩ = 140

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 140 beats per minute. It consists of three systems of staves. The first system includes Bongos and Bombo in F# (med) with a dynamic marking of *mp*. The second system includes Jam Blocks 2, Bongos, and Bombo in F# (med) with a dynamic marking of *mp*. The third system, marked with a box 'A' and a measure number '5', includes Campana Cha-cha (with a dynamic of *pp* and a wavy line indicating a delay effect), Jam Blocks 1 (with dynamics *f* and *mf*), Jam Blocks 2, Bongos, and Bombo in F# (med). The score uses various rhythmic notations including eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

7  
Campana  
Cha-cha

*pp* *p*

Jam  
Blocks I

*f* *mp* *mf*

Jam  
Blocks 2

Bongos

Bmb. F#  
(med)

Detailed description: This musical score covers measures 7 and 8. The top staff, labeled 'Campana Cha-cha', features a half note G4 with a fermata, starting at a pianissimo (*pp*) dynamic and ending at a piano (*p*) dynamic. The second staff, 'Jam Blocks I', contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at a forte (*f*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) in the second measure, and ending at mezzo-forte (*mf*). The third staff, 'Jam Blocks 2', continues the eighth-note rhythmic pattern with accents. The fourth staff, 'Bongos', shows a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The fifth staff, 'Bmb. F# (med)', features a simple rhythmic pattern with accents.



9  
Campana  
Cha-cha

*pp* *p*

Jam  
Blocks I

*f* *mp* *mf*

Jam  
Blocks 2

Bongos

Bmb. F#  
(med)

Detailed description: This musical score covers measures 9 and 10. The top staff, labeled 'Campana Cha-cha', features a half note G4 with a fermata, starting at a pianissimo (*pp*) dynamic and ending at a piano (*p*) dynamic. The second staff, 'Jam Blocks I', contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at a forte (*f*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) in the second measure, and ending at mezzo-forte (*mf*). The third staff, 'Jam Blocks 2', continues the eighth-note rhythmic pattern with accents. The fourth staff, 'Bongos', shows a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The fifth staff, 'Bmb. F# (med)', features a simple rhythmic pattern with accents.

11

Campana  
Cha-cha

Jam  
Blocks 1

Jam  
Blocks 2

Bongos

Bmb. F#  
(med)

*pp* *p*

*f* *mp* *mf*



13 **A'**

Campana  
Cha-cha

Jam  
Blocks 1

Jam  
Blocks 2

Jam  
Blocks 3

Bongos

Bmb. F#  
(med)

*pp* *p*

*f* *mp* *mf*

*mf*

4 15

Campana  
Cha-cha

Jam  
Blocks 1

Jam  
Blocks 2

Jam  
Blocks 3

Bongos

Bmb. F#  
(med)

Bmb. D  
(low/med)

Bmb. B  
(low)

17

Cuica

Jam  
Blocks 1

Jam  
Blocks 2

Jam  
Blocks 3

Bongos

Bmb. F#  
(med)

Bmb. D  
(low/med)

Bmb. B  
(low)

19

Cuica

Jam Blocks 1

Jam Blocks 2

Jam Blocks 3

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

*f* *mp* *mf*

Detailed description: This musical score page, numbered 19, contains seven staves for percussion instruments. The top staff is for the Cuica, which has a rest for the first measure and a rhythmic pattern of eighth notes in the second measure. The second staff, labeled 'Jam Blocks 1', features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings of *f*, *mp*, and *mf*. The third staff, 'Jam Blocks 2', shows a steady eighth-note pattern. The fourth staff, 'Jam Blocks 3', consists of a continuous eighth-note stream. The fifth staff, 'Bongos', has a pattern of eighth notes with accents. The sixth staff, 'Bmb. F# (med)', has a sparse pattern of quarter notes with accents. The seventh staff, 'Bmb. D (low/med)', has a pattern of quarter notes with accents. The eighth staff, 'Bmb. B (low)', has a pattern of quarter notes with accents.

21 **B**

Cuica

Jam Blocks 1  
*f mp mf*

Jam Blocks 2

Jam Blocks 3

Pandero  
*f*

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble. It consists of nine staves. The top staff is for the Cuica, starting at measure 21 with a boxed 'B' above it. The second staff is for Jam Blocks 1, featuring a melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *mf*. The third and fourth staves are for Jam Blocks 2 and Jam Blocks 3, respectively, both playing rhythmic patterns. The fifth staff is for the Pandero, playing a rhythmic pattern with dynamics *f*. The sixth staff is for the Bongos, playing a rhythmic pattern. The seventh, eighth, and ninth staves are for Bmb. F# (med), Bmb. D (low/med), and Bmb. B (low), respectively, playing simple rhythmic patterns.



23

The musical score is organized into seven staves, each representing a different percussion instrument. The first staff, labeled 'Jam Blocks 1', features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings of *f*, *mp*, and *mf*. The second staff, 'Jam Blocks 2', has a simpler eighth-note pattern. The third staff, 'Jam Blocks 3', uses a pattern of eighth notes with accents. The fourth staff, 'Pandero', shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, indicating specific playing techniques. The fifth staff, 'Bongos', has a pattern of eighth notes with accents. The sixth staff, 'Bmb. F# (med)', consists of a few quarter notes with accents. The seventh staff, 'Bmb. D (low/med)', has a pattern of quarter notes with accents. The eighth staff, 'Bmb. B (low)', has a few quarter notes with accents. The score is divided into two measures by a vertical line.

Jam Blocks 1

Jam Blocks 2

Jam Blocks 3

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

25

Cuica

Jam Blocks 1

Jam Blocks 2

Jam Blocks 3

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

*f* *mp* *mf*

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble. It consists of nine staves. The top staff is for the Cuica, which is silent until measure 25, where it plays a rhythmic pattern of eighth notes. The next three staves are for Jam Blocks 1, 2, and 3. Jam Block 1 has dynamic markings of *f*, *mp*, and *mf*. Jam Block 2 plays a consistent eighth-note pattern. Jam Block 3 plays a pattern of eighth notes with accents. The bottom five staves are for Bmb. F# (med), Bmb. D (low/med), and Bmb. B (low), each playing specific rhythmic patterns. The Pandero and Bongos staves play complex, multi-layered rhythmic patterns. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

27

Cuica

Jam Blocks 2

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 27 and 28. The Cuica part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Jam Blocks 2 consists of eighth notes with accents. The Pandero part uses 'x' marks to indicate specific rhythmic hits. Bongos play a complex pattern of eighth notes with accents. The Bmb. F# (med) part has a simple rhythmic pattern with accents. The Bmb. D (low/med) part has a similar pattern with accents. The Bmb. B (low) part has a simple pattern with accents.

29 **B'**

Cuica

Jam Blocks 2

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 is mostly silent for all instruments. Measure 30 shows the continuation of the patterns from the previous block. The Cuica part has a few eighth notes with accents. Jam Blocks 2 continues with eighth notes and accents. The Pandero part continues with 'x' marks. Bongos continue with their complex eighth-note pattern. The Bmb. F# (med) part continues with its simple pattern. The Bmb. D (low/med) part continues with its simple pattern. The Bmb. B (low) part continues with its simple pattern.

31

Cuica

Jam Blocks 2

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 31 and 32. The Cuica part starts with a rhythmic pattern of eighth notes. Jam Blocks 2, Pandero, and Bongos have complex rhythmic patterns with accents. The Bmb. F# (med) part has a simple rhythmic pattern. Bmb. D (low/med) and Bmb. B (low) have simple rhythmic patterns.

33

Cuica

Jam Blocks 2

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 33 and 34. The Cuica part has a rhythmic pattern of eighth notes. Jam Blocks 2, Pandero, and Bongos have complex rhythmic patterns with accents. The Bmb. F# (med) part has a simple rhythmic pattern. Bmb. D (low/med) and Bmb. B (low) have simple rhythmic patterns.

35

Cuica

Jam Blocks 2

Jam Blocks 3

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

*mp* *f*

37

Cuica

Jam Blocks 2

Jam Blocks 3

Pandero

Bongos

Bmb. F# (med)

Bmb. D (low/med)

Bmb. B (low)

*mp*



Anexo 3. Transcripción de la pieza “Sandoval’s choice” de Federico Jusid y Emilio Kauderer

# Sandoval's choice

soundtrack de la película *El secreto de sus ojos* (2009)

Federico Jusid, Emilio Kauderer

Transcripción: Hitalo Huayanay

♩ = 60

Musical score for the first system of "Sandoval's choice". The score is in 4/4 time and features six staves: Violín 1, Violín 2, Viola 1, Viola 2, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature has one sharp (F#). The first system contains measures 1 through 6. Dynamics include *f* (forte) for the violins, *mf* (mezzo-forte) for the violas and cellos, and *mp* (mezzo-piano) for the double bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for the second system of "Sandoval's choice", starting at measure 7. The score continues with the same six staves as the first system. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for the violins and cellos, and *mp* (mezzo-piano) for the double bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

14

Voces Soprano

Voces Soprano 2

Voces Alto

Voces Tenor

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 102, measures 14-17, is presented in a standard orchestral layout. The vocal parts (Soprano, Soprano 2, Alto, Tenor) are written in treble clef with a key signature of one flat. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) are written in their respective clefs. The score begins at measure 14, marked with a dynamic of *mf*. The vocal parts enter in measure 14 with a half note, followed by a quarter rest, and then a half note in measure 15. The instrumental parts enter in measure 14 with a half note, followed by a quarter rest, and then a half note in measure 15. The dynamic *mp* is indicated for the instrumental parts in measure 15. The score concludes in measure 17.

21

Voces Soprano

Voces Soprano 2

Voces Alto

Voces Tenor

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

*f*

*mp*

## Anexo 4. Transcripción de la pieza “Requiem” de Federico Jusid y Emilio Kauderer

# Requiem

soundtrack de la película *El secreto de sus ojos* (2009)

Federico Jusid, Emilio Kauderer  
Transcripción: Hitalo Huayanay

♩ = 125

INTRO

The musical score is for the 'Requiem' piece, starting with an 'INTRO' section. It is written for a full orchestra. The tempo is marked as quarter note = 125. The score includes parts for Oboe, Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola, Viola II, Violonchelo, and Contrabajo. The Oboe part begins with a single note marked *p*. Violin I has a few notes marked *mp* with an accent. Violin II, Violin III, and Viola II have melodic lines with slurs and *mp* markings. The Violonchelo and Contrabajo parts are mostly rests.

13

Ob.

Vln. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vla. I

Vla. 2

Vc.

Contrabajo

*p*

*pp*

*p*

MOTIVO

23

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Contrabajo

*mp* *mf* *mp* *mp* *mf* *mp*

*mp*

*mf*

*mp*

*mf*

33

Ob. *f* *mf* *mp*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vln. 3 *mf*

Vln. 4 *mf*

Vla. 1 *mf*

Vla. 2 *mf*

Vc. *mf*

Contrabajo *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra, covering measures 33 to 40. The score is written for eight parts: Oboe (Ob.), Violins 1, 2, 3, and 4 (Vln. 1-4), Violas 1 and 2 (Vla. 1-2), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Contrabajo). The Oboe part begins at measure 33 with a dynamic of *f* and features a melodic line with several slurs. The dynamics for the Oboe are *f* in measure 33, *mf* in measure 34, and *mp* in measure 35. The Violin parts (Vln. 1-4) and Viola parts (Vla. 1-2) are mostly silent until measure 36, where they enter with a dynamic of *mf*. The Violoncello and Contrabass parts are also silent until measure 36, where they enter with a dynamic of *mf*. The score is written in a standard orchestral format with a common time signature and a key signature of one sharp (F#).



## OUTRO

Coro vocal en cada acorde (acordes sin inversión)

41

Ob. *p* *mp*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vln. 3 *p* *mp*

Vln. 4 *p* *mp*

Vla. 1 *mp*

Vla. 2 *mp*

Vc. *mp*

Contrabajo *mp*

Dm F E<sup>o</sup> E<sup>o</sup> Dm

49 A7

Ob. *mp*

Vln. 1 *p* *mf* *mp* *p*

Vln. 2 *p* *mf* *mp* *p*

Vln. 3 *mf* *mp* *p*

Vln. 4

Vla. 1

Vla. 2

Vc. *mf*

Contrabajo *mf*

Anexo 5. Transcripción de la pieza “Quizás algún día” de Magaly Solier y Claudia

Llosa

# Quizás algún día (simplificado)

soundtrack de la película La teta asustada (Perú, 2009)

♩ = 175

Composición: Anónimo

Transcripción: Hitalo Huayanay

**A** Madre:

Voz

*mp*

19

22

25

31

36

43

narrado sin canto\*

49 retoma canto\*

54

60

64

**B**  $\text{♩} = 115$   
Hija:

71

75

C Madre:



## Anexo 6. Transcripción (voz) de la pieza “La Sirena” de Selma Mutal y Claudia Llosa

# La sirena

soundtrack de la película La teta asustada (2009)

Selma Mutal

Transcripción: Hitalo Huayanay

♩ = 75

Voz

The musical score is written on a single treble clef staff in 6/8 time. It consists of 32 measures, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 21, 25, and 29 marked at the beginning of their respective lines. The lyrics are written below the notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) at measures 1 and 25, *mf* (mezzo-forte) at measure 21, and *rit.* (ritardando) at measure 29. The score ends with a double bar line.

Di cen en mi pue blo que los mú si cos ha cen un con tra to  
*mp*

4 con u na si re na si quie ren sa ber cuán to du ra rá du ra rael con tra to

8 con u na si re na De un cam poos cu ro tie nen que co ger un pu ña do de qui nua

12 pa ra la si re na ya sí, la si re na se que de con tan do Di ce la si re na

16 que ca da gra no sig ni fi ca un a ño Cuan do la si re na ter mi ne de con tar

21 se lo lle va al hom bre y le suel taal mar pe ro mi ma dre di\_\_\_ ce, di\_\_\_ ce, di\_\_\_ ce  
*mf*

25 que la qui nua es di fi cil de con tar es Y la si re na se can sa de con tar  
*mp*

29 Ya\_\_\_ sí el hom bre pa ra siem pre ya\_\_\_ se que da con el don  
*rit.*



# Anexo 7. Transcripción (piano) de la pieza “La Sirena” de Selma Mutal

SCORE LA TETA ASUSTADA

## LA SIRENA Tema a capela y Pieza para Piano compuestos por Selma Mutal

Selma Mutal

$\text{♩} = 84$

PIANO

7

14 anuncio

22

28 dicen en mi pueblo

**A**

PIANO

Si quieren saber

PIANO

34 35 36 37 38 39 40

PIANO

41 42 43 44 45 46

**B** un campo oscuro

PIANO

47 48 49 50 51 52 53

PIANO

54 55 56 57 58 59 60 61

PIANO

62 63 64 65 66 67 68

69 **C** 3

PIANO

*mf*

75

PIANO

81

PIANO

**A**  
Quando la sirena...

PIANO

*f*

93

PIANO

Pero mi madre dice...

4

100

PIANO

2 4 4 2 1 1 5 1 3 3 5 1

107

PIANO

1 5 4 5 3 2 3 4

*mf*

5 2 1 3 2 2 1

113

PIANO

3 5 1 5 1 5 1

117

PIANO

5 1 5 1

*cresc.*.....*f*.....*ff*

5 1 5 4 2 1 1 3 5