



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

A TRAVÉS DE LA PANTALLA.

Presentado por el estudiante:

ALEJANDRO RAMIREZ ROJAS

CEDULA: 94.487.977

CODIGO: 2013275567

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El trabajo de grado evidencia una sólida experiencia y trayectoria del estudiante, concretada en un ejercicio académico de investigación artística significativo para la apuesta académica de Colombia Creativa y el Departamento de Educación Musical.
2. El trabajo de grado se constituye en un aporte significativo a las nuevas metodologías de investigación desde la práctica artística.
3. El trabajo es un esfuerzo importante en la tarea de registrar un proceso creativo dentro del área de la composición de música para cine.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ALEJANDRO GAMBOA MEDINA		5.0
Jurado 2- lector	VICTORIANO VALENCIA		5.0
Jurado 3 - asesor	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		5.0
Jurado 3 - asesor	NESTOR URIEL ROJAS		5.0

NOTA FINAL: Cinco punto cero (5.0)

OBSERVACIONES: Dadas las calidades del trabajo de grado presentado por el estudiante Alejandro Ramirez, de manera unánime los jurados recomendamos otorgar la distinción meritoria.

Dado en Bogotá D.C., a los 05 días del mes de Mayo de 2017

A TRAVÉS DE LA PANTALLA
Canción de vida, muerte y perdón

Por
ALEJANDRO RAMÍREZ ROJAS
Código: 20133275567
CC: 94.487.977 de Cali


PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN LICENCIATURA EN MÚSICA
COHORTE 4
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
2017

A TRAVÉS DE LA PANTALLA
Canción de vida, muerte y perdón

Por
ALEJANDRO RAMÍREZ ROJAS

Asesores
ABELARDO JAIMES
NESTOR ROJAS

PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN EN LICENCIATURA EN MÚSICA
COHORTE 4
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
2017

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>FUNDADA EN 1957</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB		Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012		Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	A TRAVÉS DE LA PANTALLA, CANCIÓN DE VIDA, MUERTE Y PERDÓN
Autor(es)	RAMÍREZ ROJAS, ALEJANDRO
Director	FRANCISCO ABEJARDO JAIMES, NESTOR URIEL ROJAS
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 98p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Música para cine, documental, cine colombiano, orquesta, sinfónico.

2. Descripción
<p>El presente trabajo de grado documenta el proceso creativo de la composición musical para el largometraje documental "A través de la pantalla", a partir de una reflexión escrita; de una narración en la que el autor construye un relato y describe la obra, las partes de la componen y las diferentes decisiones estéticas que fueron tomadas por él durante su desarrollo. Es un documento de estricto análisis cinematográfico y musical de la obra, en donde se evidencia la construcción de un discurso narrativo a través de la música que se transfiere de forma directa a la obra audiovisual.</p>

3. Fuentes
Adorno, T. y Eisler, H. (1976). El cine y la música. Madrid: Editorial Fundamentos
Becerra, S. (2012). Bogotá filmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural. IDPC. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital DDDI.
Davis, R. (1999). Complete guide to film scoring. Boston, Ma: Berklee Press.
Jaimes, A. (2017). Una aproximación a la construcción de la definición de la investigación artística. Inédito. Bogotá.
Ramírez, J. (2015). Documento ATP. Inédito. Bogotá.
Xalabarder, C. (2013). El guión musical en el cine. Barcelona: Mundo BSO.

4. Contenidos
<p>El objetivo fundamental es documentar el proceso creativo del autor, para la cual se describe en tres capítulos el contexto general de la obra audiovisual, lo cual es el punto de partida de la obra musical, los referentes conceptuales y estéticos que preceden las decisiones estéticas del autor, la clasificación de la obra compuesta, sus partes y una descripción de su influencia directa sobre la línea dramática del documental. Una reflexión construida da cuenta de las experiencias vividas por el autor durante el desarrollo de esta investigación, lo cual da paso a las conclusiones que cierran el trabajo.</p>

5. Metodología

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

Investigación cualitativa que se desarrolla a partir de la construcción de un relato de gran contenido pedagógico. El autor reflexiona sobre su actividad creadora, incluye elementos fundamentales de la praxis musical y del universo cinematográfico para clasificar su obra y documentar las diferentes etapas que permitieron la construcción de la obra.

6. Conclusiones

Este trabajo de grado permitió empoderar al autor de sus conocimientos a través de la reflexión escrita que generó el relato, dando cuenta de su proceso creativo, de las diferentes fuerzas que permean sus decisiones artísticas, y de los elementos recurrentes, desde lo puramente teórico de la música, en su obra.

Elaborado por:	RAMÍREZ ROJAS, ALEJANDRO
Revisado por:	<i>F. Beltrán Jaime Conzola</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	06	06	2012
-----------------------------------	----	----	------

Tabla de contenido

Introducción	9
Capítulo 1	15
Referentes conceptuales y estéticos.....	15
Capítulo 2	20
La obra.....	20
1. Preludio y nacimiento	21
1.1. Preludio	21
1.2. Nacimiento	26
2. La escuela	30
2.1. Introducción	31
2.2. Sección A	32
2.3. Sección B	33
2.4. Coda	35
3. Vértigo y comunión	35
3.1. Vértigo, sección A	36
3.2. Puente	42
3.3. Comunión, sección B	43
4. Amor, victoria y desenfreno	45
4.1. Amor, sección A	45
4.2. Victoria, sección B	47
4.3. Desenfreno, sección C	49
5. Vacío y rebeldía	49
5.1. Vacío, sección A	49
5.2. Rebeldía, sección B	51
6. El matrimonio	57
6.1. Sección A	58
6.2. Sección B	61
6.3. Sección C	63
7. El trabajo	64
7.1. Sección A	64
7.2. Sección B	68
7.3. Sección A'	69
8. Muerte y destrucción	72
8.1. Sección A	72
8.2. Sección B	74
8.3. Sección C	74
9. Despedida	77
9.1. Sección A	80
9.2. Sección B	80
10. Epílogo	81
10.1. Sección A	81
10.2. Sección B	83
10.3. Sección C	85

Capítulo 3.....	93
Reflexión Construida.....	93
Conclusiones	96
Glosario	97
Referencias	99

Resumen

El presente trabajo de grado documenta el proceso creativo de la composición musical para el largometraje documental titulado “A través de la pantalla” escrito y dirigido por Juan Camilo Ramírez Escobar. La documentación se desarrolla a partir de una reflexión escrita; de una narración a partir de la cual se construye un relato y se describe la obra, las partes que la componen y las diferentes decisiones estéticas que fueron tomadas durante su desarrollo. Este es un documento de estricto análisis cinematográfico y musical de la obra, en donde se evidencia la construcción de un discurso narrativo a través de la música que se transfiere de forma directa a la obra audiovisual.

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto documentar el proceso de creación musical para la obra cinematográfica titulada *A través de la pantalla*; un proyecto distrital impulsado por el gobierno de la ciudad de Bogotá y coproducido por las entidades IDPC (Instituto del Patrimonio Cultural) y Canal Capital, basado en el libro “Bogotá Fílmica”. La escritura del guión y la dirección del proyecto estuvieron a cargo de Juan Camilo Ramírez Escobar. La composición, orquestación y dirección de la obra musical original para la película me fue comisionada a finales del año 2014, e inicié su proceso de creación en Julio de 2015 una vez entregado por parte del director el “corte final” o “picture locked” de la película.

A través de la pantalla es un homenaje a los 100 años del cine en Bogotá y en Colombia, y al patrimonio cinematográfico del país; es también un valioso documento que contribuye a la construcción de la memoria de nuestra nación. En ella se condensa un siglo de historia política, social y cultural que con imágenes de 116 películas – en su mayoría conservadas y restauradas por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano- construye la historia de un personaje y reconstruye la historia de la ciudad de Bogotá. En ella podemos ver imágenes de lugares icónicos de la ciudad como el Parque Nacional, el Cementerio Central, La Candelaria, el antiguo Palacio de Justicia, la Plaza de Bolívar, entre otros; y reconocer en ellos el paso del tiempo. Estas imágenes también nos permiten recordar cómo eran esos lugares antaño y compararlos con el imaginario inconsciente que de ellos ha creado la sociedad. Todo esto, con el objeto de reflexionar sobre el legado de ciudad que hemos recibido y la manera en cómo nuestra existencia y nuestras acciones han impactado en la construcción de esta metrópoli.

En el documento “Concepto ATP” de Ramírez (2015) se presenta la siguiente sinopsis de la película:

Ensayo Documental realizado a partir de imágenes de archivo del patrimonio fílmico de Bogotá y de imágenes contemporáneas registradas. Imágenes que se entrelazan en un montaje narrativo que evidencia la evolución de la ciudad fílmica, la transformación de espacios representativos de la ciudad y la manera como el cine se ha transformado como elemento artístico que se desenvuelve en un territorio determinado, en este caso, Bogotá.

Las evidencias mencionadas se desarrollan sobre un hilo narrativo que habla de la vida misma y sus movimientos propios: nacer, crecer, reproducirse y morir constituyen la estructura de este audiovisual no sólo como la forma natural y simple de desarrollo de la vida sino como marco en el que se desenvuelve la misma evolución de la imagen fílmica bogotana desde 1915.

De esta manera tanto concepto como forma se enmarcan en una misma teoría ensayística que empuja todo el desarrollo de esta obra audiovisual.

Dentro de esa estructura natural descrita se construyen capítulos temáticos en una relación de imágenes que entrelazan el tiempo y evidencian la evolución de los espacios y los quehaceres cotidianos de la ciudad. Estos capítulos bajo una estructura progresiva y lineal están marcados por su relación con el tiempo y el movimiento (la velocidad y su evolución a través de las décadas): nacimiento, infancia, familia, amistad, educación, amor, sexo, recreación (música, deporte, arte, fiestas), trabajo (transporte, industria, dinero, comunicaciones), medio ambiente (naturaleza urbana, contaminación), construcción, destrucción, violencia, muerte, religión y nuevo nacimiento.

En medio de este marco conceptual siempre se encuentra el territorio como espacio de representación. De esa manera las formas como se ha mirado y reflexionado sobre la ciudad a través de este siglo aparecen de forma constante como elemento constitutivo de todo el audiovisual. Este proyecto convierte a la ciudad en sujeto mismo de observación, un sujeto que evoluciona en su vida propia durante los últimos 100 años.

En el mismo documento, el director hace referencia a la estructura narrativa que él plantea para la película, y la cual por supuesto fue determinante para el proceso de composición de mi música.

Basados en un fuerte uso de material de archivo -seleccionado desde una investigación visual amplia y detallada- se desarrollarán los diferentes capítulos temáticos marcados en

la sinopsis mediante la compaginación de los tiempos fílmicos encontrados.

Estos tiempos fílmicos (surgidos del material de archivo y de los registros que se hacen del presente) hablan de lo que fue y es la cotidianidad bogotana en distintos momentos soportados en un hilo conductor: el desarrollo lineal de la vida.

De esta manera la multiplicidad de pasados que encontraremos y el presente registrado confluyen en un diálogo que construye un ensayo visual sobre el significado y las formas de vida en una ciudad como Bogotá, siempre teniendo como telón de fondo la historia misma de la ciudad y del cine.

El propósito es montar una serie de imágenes con relaciones temáticas indistintamente del tiempo para de esta manera conformar cada uno de los capítulos. Estos bloques tienen un orden en su interior que depende del movimiento interno (acciones o puestas en escena de los personajes) y externo (movimientos de cámara) que contiene cada plano y por supuesto de su intensidad dramática. Así se construyen capítulos atenuados al ritmo propio de la imagen, su velocidad pero sobretodo su intensidad emotiva. De igual manera los planos que se registrarán en el presente se establecerán de acuerdo al material de archivo seleccionado para entrar en una perfecta conjugación temática, es decir, este registro del presente depende del tipo y forma del material de archivo elegido para su conformación con la salvedad que el lenguaje y formato con el que será hecho corresponderá al tiempo al que pertenece: formatos de alta definición digital con base en movimientos y ritmos contemporáneos (Ramírez, 2015).

Más adelante, en relación a la manera en como la película se construye por capítulos:

A continuación el orden y temas de cada capítulo y subcapítulo (Todos ellos dependientes de la cantidad y calidad de archivo que se logre encontrar sobre estos temas y que derivará tanto de filmes argumentales como documentales) :

Capítulo 1: Nacimiento

1a: Embarazos, partos, médicos, parteras, salas de incubadoras, bebés, lactancia.

Capítulo 2: Crecimiento

2a: Infancia, familia, primeras comuniones, cumpleaños, colegios, educación, amistad, juegos infantiles, pubertad, noviazgo, grados educativos, fiestas (música), deporte, arte, protestas, drogas, naturaleza urbana en buen estado.

Capítulo 3: Adulterez

3a: Matrimonio: Amor, matrimonio, sexo, discusiones, conflictos, separación, abogados,

3b: Trabajo: Dinero, oficina, tiempo (relojes), deudas, chepitos, transporte, comunicaciones, industria, construcción, destrucción.

3c: Vejez: Ancianatos, hospitales, medicamentos, ocio o “tiempo muerto”.

Capítulo 4: Muerte

4a: Contaminación (basuras, gases, chimeneas, caños, río Bogotá)

4b: Violencia, guerras, asesinatos, entierros, cementerios.

Capítulo 5: Renacimiento

5a: Religión (no solo con referencia a lo católico sino a todo lo religioso o místico que logre encontrarse), iglesias, rituales, música,

5b: Una mirada divina (una mirada que evalúa todas las acciones pero al final perdona): La ciudad desde el cielo.

En medio del desarrollo de estos capítulos se encuentran pequeños paréntesis que evocan a la ciudad, el hecho de ser bogotano y sus gentes. Sirven como enlace entre los capítulos y están en estrecha relación con ellos.

Dentro de esto habrá:

Frases de Ciudad: diálogos o frases extraídos de películas o documentales que hagan alusiones directas a la ciudad y a la bogotaneidad.

Rostros de ciudad: primeros planos de distintos tipos de personas en distintas etapas de la vida.

Textos de ciudad: Alusiones escritas ya sean citas bibliográficas, grafitis, intertítulos de películas u otros que hablen de la ciudad (Ramírez, 2015).

Todo esto constituye el punto de partida para la creación de la música de *A través de la pantalla*, asumiendo todas las complejidades que supone un proyecto con las ambiciones que este presenta desde su misma concepción.

A lo largo de este trabajo podremos comprender los factores que determinan las distintas decisiones estéticas tomadas durante este proceso, que permitieron la construcción de lo que ya algunos autores como el crítico español de música para cine Conrado Xalabarder (2013) definen como “guion musical” y la manera en como éste establece un diálogo permanente y fluido con la película.

De igual modo, este trabajo pretende ser una guía y una herramienta pedagógica para aquellos que se interesan en la composición de música para cine, enfocando las anotaciones del procedimiento de composición mucho más en los valores cinematográficos y en las decisiones estéticas que en los aspectos teóricos de la música en sí; ello respaldado en la idea de que el oficio de la composición en el cine asume por parte del compositor una formación sólida en la música, y por ello, los principales retos que él enfrenta se ubican en territorios distantes de ella, y es justo allí hacia donde quiero apuntar.

Es por ello que este texto desarrollará el análisis de la obra que lo origina a través de una narración. Esta narración, adquiere aquí un valor académico y pedagógico por cuanto devela las motivaciones que determinaron las decisiones estéticas que tomé durante el proceso creativo. Dicho proceso comprende, en sí mismo, la elaboración de un conocimiento que he documentado en los siguientes capítulos, donde reflexiono sobre el modelo compositivo, y presento la organización y clasificación del material compuesto (La obra musical).

Es necesario destacar que el modelo de investigación adoptado para el desarrollo de este trabajo, no solo es de carácter cualitativo, si no que prioriza también mis reflexiones como compositor-investigador, basando la estructura y el modelo de investigación en los conceptos

enunciados por el maestro Francisco Abelardo Jaimes Carvajal (2017) en su documento “Una aproximación a la construcción de la definición de la investigación artística”, en donde se menciona que “... esta construcción de cultura investigativa ha estado orientada en primer lugar a hacer investigación cualitativa, en tanto el abordaje investigativo se ha hecho sobre atributos particulares correspondientes a unidades experienciales del hacer música...”

Es por ello que esta narración adquiere los valores enunciados; se hace necesaria para la reflexión, y para entender además, cómo los aspectos cinematográficos y dramáticos involucrados en la película permean y conducen el proceso creativo.

Capítulo 1

Referentes conceptuales y estéticos

En el cine, la música siempre ha sido un elemento casi imprescindible, fundamental, desde lo narrativo y puramente cinematográfico. Desde el cine de “género” hasta el de “autor” encontramos cómo la música se convierte en el factor relevante que desencadena no solo emociones, si no también respuestas. Respuestas y soluciones a todo aquello que los personajes, o la historia misma de manera evidente no presenta; y es por ello que ella, la música, adquiere de pronto sin que lo sepamos, tanto valor en la construcción del discurso cinematográfico.

Estamos acostumbrados al ejercicio reiterativo y subrayado de la música en su interacción con las imágenes, donde usualmente, casi sin necesidad de ver lo que hay en la pantalla podemos deducir lo que ocurre a partir de la música que escuchamos y que proviene de ella. Sin embargo, el empleo de la música en el cine tiene un valor mucho más profundo y comunicativo. En el desarrollo de una partitura para cine se conjugan una serie de valores musicales y cinematográficos que representan un reto para el compositor por cuanto la música debe buscar construir un discurso paralelo al drama, en donde se comparte información con el espectador; dicha información puede contestar nuestras inquietudes o confundirnos con respecto a ellas con el concurso de la película misma.

Al respecto, Xalabarder (2013) menciona en su libro *El Guion Musical en el Cine*:

La música permite alterar la visión y la perspectiva de la realidad, pero en sí misma no engaña: en todo caso, quien engaña es la película. Prueba de ello es que si desligamos la música de la imagen y la escuchamos aparte, no encontraremos mentira alguna: solo escucharemos música. (...) La música, pues, participa en la manipulación pero no es manipuladora en sí misma, (...) Por lo general se tiende a pensar que la comunicación entre música y espectador es emocional, y que su vínculo es con las imágenes. Esto, que en sí es cierto, es incompleto: naturalmente hay comunicación emocional entre música y espectador, pero también la hay intelectual, donde la música no emite emociones sino información para la comprensión de escenas o personajes; (...) por otra parte, no es verdad que el matrimonio de la música sea solo con las imágenes: la música se enraíza también con el guión literario de los filmes y aborda elementos narrativos que a veces ni

están descritos en el guión literario, hasta el punto que es normal que en las películas convivan dos guiones, el literario y el musical, que en ocasiones van en la misma dirección sincrónica, en otras hay asincronía y en otras caminan en direcciones opuestas. Y si esto sucede, lo que explique la música se impone porque difícilmente será cuestionada por el espectador: no se verá un paisaje bonito, por muchos árboles y verdes praderas que se muestren, si lo que se escucha es una música apocalíptica. La música siempre gana (p.9).

Por lo tanto, todas las decisiones que se toman con respecto a la estructura musical de orden tímbrico, armónico y/o melódico están constantemente permeadas por este propósito: el de comunicar. Es por esto, sin duda, que el compositor debe ser un cineasta; y en ese sentido podría afirmarse que el compositor no hace música para cine, sino que hace cine a través de la música.

Llegamos a esta afirmación porque, solo cuando entendemos como compositores, los valores narrativos del cine, la construcción dramática cinematográfica y los diferentes procesos que permiten que ello sea posible en una película, logramos entender la pertinencia de la voz que la música representa y su relación constante con el discurso de las imágenes. De otro modo, no es posible construir un discurso musical integrado al cinematográfico, es indispensable este conocimiento. Sin él, simplemente escribimos música, pero no una partitura. La primera acompaña, y la segunda comunica.

Un buen compositor cinematográfico no es el que mejor música escribe, sino el que aporta con ella la mayor utilidad para la película. El criterio de utilidad se refiere a la función y los resultados que, como música aplicada, tiene sobre la película. (...) Este criterio marca la gran diferencia de la música de cine con el resto de músicas y es el eje principal de valoración. La buena música de cine es aquella que es útil, y ese debe ser el objetivo del compositor. (...) Una música puede ser espléndida para una sala de concierto pero poco apta para una película. ¿De qué nos serviría pretender explicar a un personaje a través de un tema musical si el espectador no logra vincular ese tema musical a ese personaje? (Xalabarder, 2013, p.13).

Con todo lo anterior como precepto, hay que decir que *A través de La pantalla* representó una oportunidad para la creación de una obra cinematográfica y musical de grandes consideraciones, no solo por su extensión (86 minutos) sino por sus características narrativas: Imágenes sin diálogos, y con un diseño sonoro que busca integrarse a la partitura. En esencia, este largometraje documental creado a partir de una ficción y construido con imágenes de archivo, es música e imagen. Esta condición exige de la composición una amplia comunicación, la responsabilidad narrativa es enorme por cuanto depende en gran medida, de la partitura, que el espectador entienda la construcción dramática sugerida por el director.

A lo anterior, debemos adicionar la intención de “construir memoria” no solo con las imágenes, sino con la música misma. Este, es un principio fundamental de *A través de La pantalla*, evidenciar 100 años de historia cinematográfica en la ciudad de Bogotá a través de la mirada de más de un centenar de realizadores, quienes han retratado la ciudad y sus espacios a partir de sus propios universos, revelando ante nosotros una ciudad inmensa e indescifrable.

La idea de “construir memoria” a partir de la música en *A través de La Pantalla* se apoya principalmente en algunos audios originales de las películas que contenían su música original. En una discusión permanente durante el proceso de composición se decidió junto al director cuáles debíamos conservar y cuáles eran útiles para la construcción de la partitura original; lo cual desencadenó en un ejercicio de investigación con respecto a estas músicas y su procedencia. De todo el material recopilado resaltó la música compuesta por el maestro Alvaro Dalmar (1917-1999) en la película “Semáforo en Rojo” de 1964.

Es de rescatar la obra de este maestro colombiano quien realizó aportes muy valiosos a la música tradicional de nuestro país, y quien de igual manera sorprende por su aporte al cine nacional de la época con un estilo y características de producción únicas para su tiempo. No es de sorprender que un poco antes de aquel entonces, en la década de los años 50, le hayan sido comisionadas la música para tres películas de Paramount Pictures (*Smoke on arrow hill*, *Jack and Jill* y *The wonders of Manhattan*).

Encontrar este invaluable legado musical en la historia del cine colombiano abre el interrogante de porqué alguien como el maestro Dalmar no desarrolló una carrera tan prolífica en el cine como sí lo hizo en otros espacios de la vida cultural y artística en América Latina. De hecho “Semáforo en Rojo” fue la única película colombiana para la que escribió una partitura, y es de destacar su riqueza melódica y tímbrica. Su obra musical, amplia y diversa, sorprendería

desde el más radical de los populares hasta el más purista de los clásicos académicos con un repertorio que incluye innumerables canciones, boleros, pasillos, bambucos, oratorios, música de cámara, misas y sinfonías.

Otra pre-rogativa desde la concepción del proyecto por parte del director era el desarrollo de continuidad sonora durante la película. Era importante no sentir la música fraccionada sino, un devenir constante y fluido de la partitura, de modo que el espectador no reconozca el inicio y final de cada pieza, sino la totalidad de la obra musical. Esta intención apoyó aún más la idea de utilizar el audio original de algunas de las películas, pues la interacción de la partitura con estos elementos sin duda eran la respuesta para impedir la existencia de bloques musicales al conectarse y desprenderse con sutileza de estos audios a lo largo de la película. Esto también fortalece el concepto de vitalidad -que más adelante explico-, porque sin duda la sensación de continuidad sonora ininterrumpida durante toda la línea de tiempo, establece un vínculo directo con aquella sensación e impresión, la de vitalidad. Lo vital prevalece, se mantiene.

Por otra parte, también queríamos explorar con el uso de sonoridades electrónicas en la composición. El director quería integrar sonidos acústicos con el uso de sintetizadores, apoyado en la idea de que este tipo de sonidos e instrumentos contribuirían a expresar cierto modernismo. Sin embargo; más allá de ello, tomé aquella directriz como pretexto para elaborar una propuesta musical que bajo una misma estética, integrara estos dos universos.

Desde la elaboración misma del proyecto cinematográfico estaba convenido que las sonoridades acústicas provendrían de la utilización de una orquesta clásica, la cual tendría la siguiente conformación: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagot, 2 cornos, 2 trompetas, 1 timbal, 1 percusionista, violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos.

A esta instrumentación integré finalmente: Guitarras eléctricas, teclados, sintetizadores y programación electrónica; con lo cual construí el universo sonoro de la partitura.

Bogotá, la ciudad, es la gran protagonista; pero es a través de un personaje que conoceremos su historia, sus rincones y sus devenires. Este personaje representa a todos aquellos que la hemos habitado y, a quienes hemos construido una parte o la totalidad de nuestra vida en ella. Esa idea de vitalidad permanece a lo largo del drama, es intensa y voraz, y al mismo tiempo la espina dorsal de la narración. Todo pasa por esta idea.

Lo vital es tan importante, que se impone y establece sin problema alguno. Una ciudad y todo lo que ella representa en 100 años de historia es el eje temático, mientras que un personaje

representado en diferentes imágenes de archivo fílmico de igual periodo va tomando vida en aquella urbe que lo acoge. Tanto él como ella prevalecen con dinamismo enfrentando retos, aprendiendo, creciendo, amando, odiando, entregando todo, construyendo y reconstruyendo, empezando siempre de nuevo. Esta vitalidad, tan importante en el discurso, también está presente en los habitantes, quienes a su vez se integran al roll protagónico.

De este modo se construye una relación dinámica entre imagen y música en un todo, casi indivisible, donde la música es también la película, sus ideas y conceptos; donde la exclusión de alguno de estos elementos distorsiona el discurso cinematográfico. Así, se configura la partitura original de *A través de La pantalla*.

Capítulo 2

En el presente capítulo estudiaremos la obra y cada una de las piezas que componen la música de *A través de la pantalla*. La metodología que seguiremos será enunciar cada pieza en el orden en que se ubica en la línea de tiempo de la película, de modo que iremos desde el inicio hasta el final. Es importante mencionar que es justo en ese orden en que se escribieron las piezas.

Una vez descritas, procederé a comentar las imágenes y el contexto narrativo del drama sobre el cual trabajé; y seguidamente enunciaré los detalles que influenciaron mis decisiones estéticas y musicales para construir la partitura.

Este será un proceso muy descriptivo en el cual me enfocaré, principalmente, en la influencia que desde lo cinematográfico la película tuvo sobre la construcción de las ideas musicales, y la manera en cómo estas se presentan y se desarrollan en la película.

El lector contará con material de apoyo anexo a este trabajo. Dicho material incluye: la partitura general, la película en formato de DVD, la música grabada en formato de CD (Interpretación de la Orquesta Filarmónica Juvenil de Bogotá bajo mi dirección) y el reporte de composición elaborado previamente al inicio de la composición.

Con el objetivo de facilitar la lectura de los gráficos, el clarinete en Bb, los cornos franceses en F y la trompeta en Bb están escritos en sonido real.

La obra

En una primera etapa, el proceso de producción de la música se inició con la entrega del corte final de la misma por parte del director. Una vez recibido, procedí a visualizar el material y tomar nota atenta de las instrucciones que el director me entregó. Sus recomendaciones principales resaltaron la continuidad de las ideas musicales, y de las piezas que conformaran la obra, de modo que la música siempre se sintiera emerger del interior de la película, brindando dinámica y vitalidad a la pieza audiovisual en su contexto general.

El director me dio total libertad creativa para abordar el proyecto, pero solo demandó tener en cuenta sus recomendaciones.

Como resultado de la visualización de la película, de las anotaciones del director, y de mis recomendaciones, se elaboró un reporte de composición que contiene el número de piezas a

componer, su ubicación (Inicio y fin con código de tiempo) dentro de la película y una pequeña descripción de las escenas sobre las cuales se ubica cada una de ellas.

Las piezas contenidas en el reporte de composición son las que conforman la obra. En consecuencia, la obra se compone de diez piezas, a saber:

1. Preludio y nacimiento
2. La escuela
3. Vértigo y comunión
4. Amor, victoria y desenfreno
5. Vacío, rebeldía y lucha
6. El matrimonio
7. El trabajo
8. Muerte y destrucción
9. Despedida
10. Epílogo

También es importante destacar el uso de texturas armónicas modales como factor determinante y constante en la composición de la obra. Por esta razón, todo acercamiento al análisis musical de la misma debe hacerse teniendo en cuenta esta condición.

Este tipo de texturas armónicas facilitaron mi acercamiento y conceptualización, desde la música, de todos los conceptos narrativos y dramáticos que desde lo cinematográfico circunscriben el relato de la película.

Con el establecimiento de estos antecedentes podemos dar inicio al análisis de la obra.

1. Preludio y nacimiento.

Esta pieza establece el comienzo de la obra, y con ello, el sentir de la música, sus cualidades tímbricas, armónicas y rítmicas; y quizá aún más importante: Los elementos temáticos con los cuales se construye. A continuación estudiaremos la pieza a través de cada una de sus secciones.

1.1. Preludio. (Compases 1 – 33)

El primer plano que vemos es un fondo negro que contiene la leyenda: “ El 15 de Octubre de 1914 ocurrió el primer magnicidio del siglo XX. El General Rafael Uribe Uribe fue atacado a

hachazos por un par de carpinteros a un costado del capitolio nacional” (*El drama del 15 de Octubre* – Hermanos Di Doménico). Esto supone no solo el inicio de la película, sino también, el inicio del cine en Colombia y en Bogotá. Un evento dramático profundamente arraigado en la vida nacional de la época es el pretexto para documentar, contar una historia y realizar una puesta en escena que daría vida al cine en nuestro país.

Es por esta razón que decido iniciar el Preludio con un fuertísimo y contundente acorde de C7 al cual le agrego Re# para incomodar la sonoridad de dominante. El acorde resultante es C7(#9), el cual se articula en dos ocasiones interrumpidas por un compás en silencio. Como para reiterar y consolidar su presencia, seguidamente, se articula en 4/4 a ritmo de negra con fuerte acento que luego reposa sobre un acorde de D7b5(#9). Esta primera parte bien podría interpretarse como una pequeña introducción.

A TRAVÉS DE LA PANTALLA

M1

"Preludio y nacimiento"

Alejandro Ramirez Rojas

♩ = 80

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Flauta I / II

Oboe I / II

Clarinete en Bb I / II

Fagot I / II

Corno en F I / II

Trompeta en Bb I / II

Timbales

Percusión

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Una vez expuesto esto, y a modo de puente, la trompeta irrumpe en el discurso con un nuevo motivo. Uno reiterativo, insidioso; continuado por las cuerdas. Un llamado épico que anticipa la re-exposición del motivo heroico del Preludio y que hace alusión al General asesinado quien reaparece con la fuerza que su espíritu y legado manifiesta en el monumento que de él vemos en las imágenes del Parque Nacional.

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Trompeta en Bb I / II, starting at measure 17 with a melodic motif in the key of Bb major, marked *mf*. The second staff is for Timbales, which is silent until measure 20, where it plays a rhythmic pattern marked *p*. The third staff is for Violín I, which is silent until measure 20, where it plays a melodic line marked *p*. The fourth staff is for Violín II, which plays a rhythmic accompaniment of eighth notes throughout. The fifth staff is for Viola, which plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p* and *arco*. The sixth staff is for Violonchelo, which is silent until measure 20, where it plays a melodic line marked *arco*. The seventh staff is for Contrabajo, which is silent until measure 20, where it plays a melodic line marked *arco*.

La reaparición de este motivo en la sección siguiente se da con ímpetu, antecedido por el ritmo de tresillos en trompetas y de corcheas en staccato en las flautas y clarinetes. Este motivo, que antes tenía un carácter lúgubre, ahora luce brioso y poderoso en cornos y cuerdas, quienes brevemente nos conducen al primer momento de clímax donde se enuncia el “Tema principal” sobre el crédito principal de la película.

21

Flauta I / II
Oboe I / II
Clarinete en B \flat I / II
Fagot I / II
Corno en F I / II
Trompeta en B \flat I / II
Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

El “Tema principal”, construido sobre una textura modal basada en los acordes de D y B \flat , es majestuoso, ampuloso, con carácter de gigante y expuesto al unísono por las dos trompetas y los primeros violines en trémolo.

27

Trompeta en B \flat I / II
Timbales
Percusión
Plato de choque
Glockenspiel
Violín I
Violín II

Este es el tema de nuestro personaje -que aún no aparece- y el de una ciudad que vivirá numerosas transformaciones desde la segunda década del siglo XX hasta nuestros días. Era muy importante desde la concepción de esta idea temática que ella pudiese resguardar el concepto de una metrópolis como algo grande, épico si se quiere por los numerosos retos que enfrenta con los años; pero también debía contener el concepto de la humanidad de quien será nuestro personaje protagónico, aquel hombre que ha vivido en todos los que han habitado la ciudad y han tenido que recorrer el mismo camino que él recorre.

Así finaliza el Preludio y se establece la idea fundamental del tratamiento estético musical de la película.

1.2. El nacimiento. (Compases 34 – 150)

El nacimiento se desarrolla en tres partes: El preámbulo, el nacimiento propiamente dicho y las imágenes de bebés. La pieza inicia tras la apertura de las puertas de un ascensor de hospital, casi inmediatamente después de finalizado el Preludio y posterior a la presentación del crédito principal de la película.

Aquí la música nos introduce en el ambiente dinámico de un hospital a través de un tempo claramente más veloz y una figuración rítmica igualmente rápida de semicorcheas que acompaña toda esta sección inicial en las cuerdas en una suerte de C. En las maderas (Flautas y clarinetes al unísono) se va dando la aparición de un motivo básico de una sola nota (G) que se va desfigurando rítmicamente de modo progresivo durante su exposición, mientras el triángulo se articula en contratiempos como contradiciendo su discurso. Esta idea se expone de nuevo medio tono arriba, pero ahora con la intervención de cornos y trompetas que entran en el juego rítmico desequilibrante. Esta idea continua a lo largo de los pasajes; y todo esto, surge como relatando el modo en que la paciencia durante la espera del nacimiento de nuestro personaje –Lo cual viene a continuación- se va agotando, volviéndose más pequeña; y nos volvemos inquietos, ansiosos.

36

Flauta I / II
 Clarinete en Bb I / II
 Violin I
 Violin II

mf
mf
 pizz.
mf

De todo este engranaje va surgiendo de forma espontánea una frase de violas nutrida en ritmo pero melódicamente sencilla; es reiterativa e insidiosa como el contenido general de la sección. Los “pizzicatos” de los violonchelos en ritmo de negra parecieran querer estabilizar la música, al tiempo que una melodía en la trompeta irrumpe con ímpetu como anunciando una llegada importante.

59

Flauta I / II
 Clarinete en Bb I / II
 Corno en F I / II
 Trompeta en Bb I / II
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violonchelo

f
 arco

La naturaleza de esta música es ligera y transparente, lumínica, no obstante lo agitado, lo cual proviene en realidad del conjunto de elementos que se mezclan en ella y no de sus cualidades melódicas y/o armónicas. La pieza se va fortaleciendo de a poco y crece en intensidad en la medida que las imágenes nos llevan al momento majestuoso del nacimiento después de un breve puente que sirve a su vez como un pasaje de transición y que finaliza en un “molto ritardando”.

Justo allí, y con la entrada del trémolo de un plato suspendido en “crescendo” mientras vemos el preciso momento en que un bebé sale del vientre de su madre, aparece nuevamente el “Tema principal” en G en los violines (En octavas) en tempo reposado mientras la trompeta canta una contra melodía. El tema contiene una pequeña variación melódica y se expone aquí con la grandeza propia del personaje principal de la película quien hace su primera aparición y se establece a través de la música como una sonoridad particular. Este es el nacimiento.

Una vez termina esta exposición continua la sección de los bebés donde vemos imágenes de bebés en un hospital siendo atendidos por enfermeras, luego los vemos en compañía de sus

madres mientras son amamantados y finalmente esta secuencia de imágenes termina sobre un plano abierto de ciudad en “time lapse”.

Para esta sección final escribí un pasaje en 6/8 que inicia con suaves “pizzicatos” de violas, contrabajos y violonchelos. Este pasaje de pizzicatos que incluye todas las cuerdas sirve de introducción a una melodía que expone la flauta y que de a poco va siendo apropiada por los clarinetes una octava abajo, y por los oboes al unísono con las flautas.

The image shows a musical score for measures 117 to 124. The score is written for a woodwind and string ensemble. The instruments listed on the left are Flauta I/II, Oboe I/II, Clarinete en Bb I/II, Fagot I/II, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) play a melodic line starting in measure 117, with the Flute and Oboe playing in unison. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo) play a pizzicato accompaniment. The score ends in measure 124 with a final chord.

Después de un fuerte llamado del timbal entramos a la frase final de esta sección donde pasamos de Eb a F, y donde aparece una nueva melodía derivada de la anterior que se va conduciendo hasta un gran “tutti” que finaliza con la articulación en “pianissimo” de un acorde de F# en las cuerdas.

141

Flauta I / II
 Oboe I / II
 Clarinete en Bb I / II
 Fagot I / II
 Corno en F I / II
 Trompeta en Bb I / II
 Glockenspiel
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violonchelo
 Contrabajo

La intención aquí era genuinamente crear un ambiente muy infantil, un poco “giocosso” que ayudara a mantener la atmosfera de fragilidad y ternura de una vida en sus primeras horas en compañía de una madre.

Con esta pieza dimos inicio a la película y al universo musical que ella contiene. En adelante, muchos de los elementos que observaremos y escucharemos se derivarán en buena medida del material que aquí he presentado.

2. La escuela.

Esta pieza inicia sobre imágenes de grandes relojes en las calles, aludiendo con claridad al paso del tiempo (Este será un recurso recurrente durante la película). Después vemos niños que duermen en las calles. Podemos determinar la estructura formal de esta pieza así:

Introducción–A–B–Coda.

2.1. Introducción. (Compases 1 – 19)

En la introducción, tresillos de un sintetizador (Arpa) sirven como elemento conductor e introductorio de pequeños anuncios de las maderas (Flautas doblando los clarinetes una octava arriba). Este pasaje incorpora el sentido del tiempo (Sintetizador) que vemos en los relojes de las calles y de los niños que duermen (Maderas). Es casi como si el anuncio en las maderas quisiera despertarlos.

Musical score for measures 1-9. The score includes parts for Flauta I/II, Clarinete en Bb I/II, Sintetizador, Violin I, Violin II, and Viola. The tempo is marked as quarter note = 87. The Flute and Clarinet parts enter with a melodic line marked *mf*. The Synthesizer part plays a rhythmic triplet pattern. The Violin and Viola parts play pizzicato accompaniment marked *mf*.

Seguido a esto, sobre la imagen de un niño que duerme plácidamente en su cama escuchamos la primera idea temática (en Eb) expuesta por un solo de fagot sobre pizzicatos de cuerda. Esta idea es una alusión al sueño del niño y al esfuerzo que debe hacer para despertar.

Musical score for measures 10-13. The score includes parts for Oboe I/II, Clarinete en Bb I/II, Fagot I/II, Violonchelo, and Contrabajo. The Bassoon part has a *Solo* marking and plays a melodic line. The Oboe and Clarinet parts have first and second endings. The Violonchelo and Contrabajo parts play pizzicato accompaniment marked *pizz.*

Este tema continua su exposición en solo de flauta, clarinete y oboe con melodías en contrapunto sobre una secuencia de dos acordes de séptima disminuida (F#°7 y B°7) . Una melodía sobre los contrabajos indica la voz de la madre que le pide levantarse al niño de su cama. Este hace un gran esfuerzo y finalmente, con la articulación de trino en las maderas y el golpe de triángulo, toma aliento para salir. Allí la música se torna un poco más animada en las cuerdas con ritmo de corchea – semicorchea. Esto con la firme intención de resaltar el ímpetu que logra nuestro personaje.

The image shows a musical score for measures 13 through 40. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta I / II
- Oboe I / II
- Clarinete en Bb I / II
- Fagot I / II
- Corno en F I / II
- Trompeta en Bb I / II
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Measure 13 is marked with a rehearsal sign. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) feature melodic lines with dynamic markings of *f* and *p*. The string parts (Violins, Viola, Cello, Bass) play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *pp*. The score includes various performance instructions such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) for the strings, and *f* and *p* for the woodwinds. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

2.2. Sección A. (Compases 20 – 40)

A continuación el tema de la sección A se expone sobre imágenes de niños que se están duchando felices, jugando con el agua. Bromean. Decididamente ligero, agraciado y tierno en violines y violas sobre una textura armónica de A. El tema se desarrolla durante su exposición y crece en intensidad sobre figuras igualmente ligeras de las maderas. La música torna su carácter a gentil.

El niño, claramente nuestro personaje, inicia la rutina del día para ir a la escuela y la música remarca la jovialidad con la que se prepara para estas actividades que de a poco se van tornando un poco oscuras antes de llegar al motivo de las violas que anuncian la llegada de una nueva sección temática. Se hace evidente el paso a un nuevo centro modal.

2.3. Sección B. (Compases 41 – 86)

El paso a una nueva sección es definitivo. Vamos de un plácido y luminoso A, a un nuevo tema que se construye sobre la secuencia de dos acordes, con sus fundamentales a distancia de semitono: C y C#m (Más adelante D y D#m), lo cual nos introduce a una sección más oscura. Aquí las maderas exponen el tema de la sección B mientras las articulaciones rítmicas de semicorcheas en violines y corcheas en violas añaden el carácter impulsivo, irritante y dinámico de la música.

41 I.
Flute *mf*
Violín I *p*
Violín II
Viola *p*
Violonchelo *pizz.* *p*
Contrabajo *pizz.* *p*

Durante esta sección las imágenes en la película son de las diferentes actividades de aprendizaje de los pequeños estudiantes, evidentemente pasivos ante este ejercicio, y sus docentes quienes actúan como poseedores del saber; lo cual explica el carácter rebelde de la música.

El tema se desarrolla ampliamente enunciado por maderas, corno y trompeta. Siempre conservando el carácter rítmico que es persistente. Se destaca un pasaje donde violonchelos y contrabajos toman el control del enunciado en un dinámico dialogo con el redoblante y los timbales; esto sobre la siguiente secuencia armónica por compás: E, Fm, Am7 y Fm.

71
Timbales
Percusión Redoblante *f*
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo *p*
Contrabajo *p*

2.4. Coda. (Compases 87 – 95)

Tan pronto vemos en imagen que la jornada escolar concluye, con ello lo hace también la música, quien rápidamente nos introduce de nuevo al tema de la sección A, una vez más en A, para construir la coda. Los niños han salido de la escuela e inician su regreso a casa.

El retorno de este tema como coda se sustenta en el imaginario de jovialidad y alegría que supone para estos niños regresar a casa. La misma que demostraron en la mañana mientras jugaban y reían.

The musical score for the Coda section (measures 87-95) is presented for a full orchestra. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The music is in 3/8 time and features a melodic theme in the strings and woodwinds. Dynamics range from *mf* to *f*. The Flute part starts with a first ending bracket and a second ending bracket. The Oboe part has a *p* dynamic marking. The Clarinet in Bb part has a *p* dynamic marking. The Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo parts have *mf* and *f* dynamic markings.

3. Vértigo y comunión.

Esta pieza supone el ingreso del personaje principal a dos momentos importantes en la vida de un niño durante su crecimiento: El juego y la primera comunión. Se asume la primera comunión como un evento reiterado en nuestra sociedad que tiene fuertes raíces católicas, donde el cumplimiento de este sacramento es ocasión de gozo y festejo en los hogares que lo celebran;

y por lo general este evento pasa a formar parte determinante del imaginario social. Todo lo anterior por supuesto justificado dentro de la tesis narrativa de la película.

De igual manera, la música en esta pieza toma estos dos momentos y los hace parte de su estructura, la cual podemos determinar como binaria; esto por sus claras secciones A y B, separadas por un puente como se aprecia en la partitura y veremos a continuación.

3.1. Vértigo, sección A. (Compases 1 – 71)

En la película la música inicia después de un fuerte diálogo entre madre e hijo, en el comedor de su casa, donde ésta lo reprende por sus hábitos al comer en la mesa. Acto seguido, el niño sale a correr, huyendo. El niño sale de casa corriendo, atraviesa un parque y entra a un parque de atracciones mecánicas.

La pieza da cuenta de esta sensación con su frenético inicio marcado por las semicorcheas de las violas en compás de 6/8 que articulan un arpeggio de Dm(b6). Esta es una textura eólica.

Sobre este arpeggio los violines segundos exponen un pequeño motivo de corchea – negra que afirma la intención tonal y refuerza el sentido agitado con su articulación de trémolo.

The image shows a musical score for two instruments: Violín II and Viola. The score is for measures 1 through 4. The time signature is 6/8. The tempo is marked as 1 = 106. The dynamic is marked as *mf* (mezzo-forte). The Violín II part is written in treble clef and features a tremolo eighth-note pattern. The Viola part is written in bass clef and features a sixteenth-note arpeggiated pattern. The key signature is one flat (B-flat).

Cuatro compases de lo anterior son suficientes para marcar el territorio y permitir que las ideas rítmicas, componentes fundamentales de este discurso, comiencen a presentarse. A continuación los fagotes doblan al unísono la idea expuesta por las violas, entre tanto sobre pizzicatos de violonchelos y contrabajos los segundos violines presentan una nueva idea de tres semicorcheas que permite el ingreso de una nueva idea rítmica en los primeros violines que articulan dos grupos de corchea – semicorchea y tres corcheas.

Musical score for measures 5-8. The score is for five instruments: Fagot I / II, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The dynamics are marked *mf* for the Fagot, Violín II, and Contrabajo, and *pizz.* for the Viola and Violonchelo. The Fagot part includes first and second endings (I. and II.) in measures 5 and 7. The Violín II part has a *mf* dynamic. The Viola part has a *mf* dynamic. The Violonchelo part has a *mf* dynamic. The Contrabajo part has a *mf* dynamic.

Es importante destacar que todas estas ideas musicales parten del mismo centro modal:

Re eólico.

Musical score for measures 9-12. The score is for five instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The dynamics are marked *p* for Violín I, *mf* for Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo, and *f* for Violín I in measure 12. The Violín I part includes a *div.* (divisió) marking in measure 9. The Violín II part has a *mf* dynamic. The Viola part has a *mf* dynamic. The Violonchelo part has a *mf* dynamic. The Contrabajo part has a *mf* dynamic.

A continuación un dialogo entre violonchelos-contrabajos y segundos violines se destaca.

Se mantiene el centro modal.

13

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Este dialogo da lugar a una nueva idea expuesta en los metales (cornos y trompetas).

17

Corno en F I / II

Trompeta en Bb I / II

Violín I

Violín II

En este dialogo aparece una idea que intenta generar una ruptura en el modelo armónico con la articulación del intervalo de tritono Bb-E (en cornos, trompetas y violines) sobre nuestro D eólico. Esto se da justificado por la intención que visualmente manifiesta el niño de subir a una de las atracciones mecánicas. Esta idea rítmica manifiesta en su estructura armónica el miedo inicial que supone retar la gravedad y someterse al vértigo ofrecido por esa experiencia. Por ello esta irrupción.

Una vez tomada la decisión, y con el inicio del estrepitoso paseo la música se torna más afable al permitir un anuncio melódico (Violines al unísono, violas y violonchelos una octava abajo), y con ello un pasaje moduladorio conducido por el desarrollo de esta idea melódica intensa, acompañada de ligeros arpeggios en las maderas sobre el ritmo decidido de contrabajos.

Este pasaje se estructura con la progresión armónica (cada dos compases) de los acordes Bb, Gb, Bb, Edís, Bb, Gb y Eb.

The image shows a musical score for measures 21 through 24. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta I / II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p* dynamic.
- Clarinete en Bb I / II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 23 with a *mf* dynamic.
- Corno en F I / II:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p* dynamic and moving to *mf* by measure 23.
- Trompeta en Bb I / II:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p* dynamic and moving to *mf* by measure 23.
- Violín I:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p cantabile* dynamic and moving to *mf* by measure 23.
- Violín II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p cantabile* dynamic and moving to *mf* by measure 23.
- Viola:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p cantabile* dynamic and moving to *mf* by measure 23.
- Violonchelo:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p cantabile* dynamic and moving to *mf* by measure 23.
- Contrabajo:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with slurs and accents, starting at measure 21 with a *p* dynamic.

La modulación propiamente dicha se da entre los compases 37 y 39 con la siguiente progresión armónica: D armónico – F, C+/E – AmMaj7; en donde una melodía en los contrabajos, doblada por los fagotes, conduce este tránsito.

Ya en compás 40 establecemos un nuevo centro modal. Este pasaje a continuación se desarrolla sobre el modo aumentado de F, en donde se expone una melodía agreste y profunda en contrabajos y violonchelos, doblada por los fagotes y los cornos; los intervallos que la componen evidencian un conflicto. Este es el vértigo manifestado en la música mientras vemos imágenes de

la montaña rusa retando la gravedad. Al mismo tiempo, una idea muy rítmica y por momentos sincopada, se expone en las trompetas. Esta idea se intensifica con los trémolos de timbal y se contrasta con las articulaciones del triángulo.

The image shows a page of a musical score, measures 40 through 60. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute II, Oboe I/II, Clarinet in Bb I/II, Bassoon I/II, Horn in F I/II, Trumpet in Bb I/II, Timbales, Percussion (Triángulo), Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The music is in 3/8 time and features a complex rhythmic texture with many sixteenth notes and accents. The dynamic markings are *f* and *ff*. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 3/8.

Pasado esto, una vez superada la lucha, nos queda la enorme sensación de victoria al salir triunfante nuestro personaje de su aventura, la enorme dicha de vivir una sensación extrema; y la música por supuesto toma estos elementos para transformar su discurso y pasar del sosiego al gozo con una gran fanfarria construida sobre una textura aumentada de Bb, entre compases 56 y 60, en donde la articulación en semicorcheas y corcheas de un motivo melódico, de una sola nota (F#) en los cornos, encadena la tensión y el posterior reposo sobre D jónico en el compás 61.

61

Flute

Oboe I / II

Clarinete en B \flat I / II

Fagot I / II

Corno en F I / II

Trompeta en B \flat I / II

Timbales

Percusión

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

ff

Tam-tam

ff

Finalmente a modo de codeta de esta sección A, sobre un C+ en compás 64 que reposa sobre un C jónico en compás 68, con una intención más reposada y menos frenética aparece una melodía de sintetizador que sincroniza su aparición con un disco giratorio que vemos en imagen. Esto como un elemento que cumple dos funciones: Por una parte la que nos conecta con la estructura mecánica y electrónica que vemos en pantalla, y por otra (La musical), la que nos ayuda a construir un pasaje de transición que nos da paso a la contrastante sección B (La comunión). Es curioso presenciar la tensión armónica como sustento del reposo de la idea musical apoyada en la película.

67 Metro bass

Sintetizador

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

3.2. Puente. (Compases 72 – 88)

Con un radical 4/4 y un marcado cambio de tempo llegamos a un pasaje que nos introduce a una nueva sección y a una nueva idea musical (Puente), muy lejana y contrastada de la anterior.

72 ♩ = 72

Fagot I / II

Corno en F I / II

Sintetizador

Violín I

Violín II

Violonchelo

Es en este preciso lugar donde, tanto por el contraste visual como por el contraste que suponen los nuevos elementos a manifestarse en la música aparece un coro de niños y un órgano de tubos. Esta idea se sustenta en la sacralidad sugerida por las imágenes del campanario, de la iglesia y del entorno religioso que envuelven las imágenes en pantalla. Niños que se preparan para su “primera comunión”. La idea musical a presentar a continuación pretende moverse dentro de lo “angelical” que sugieren los infantes, lo “tenebroso” y hasta “macabro”, si se quiere, de las ideas de la iglesia, un lugar donde la fe, el amor y el temor se encuentran. Esta idea de ambigüedad es persistente en esta sección.

En primera instancia, el órgano de tubos y el coro de niños retoman la idea expuesta en el puente antes de exponer el material temático a desarrollar en la sección B, comunión.

Musical score for measures 82-88. The score is in 4/4 time and features two staves: Coro (top) and Órgano (bottom). The Coro part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some triplet markings. The Órgano part features a complex rhythmic pattern with many triplets in both the right and left hands.

3.3. Comunión, sección B. (Compases 89 – 119)

El tema de esta sección, diáfano y cristalino, se construye sobre un círculo armónico de dos acordes: D y Bb+.

Musical score for measures 93-98. The score is in 4/4 time and features two staves: Coro (top) and Órgano (bottom). The Coro part has a simple melodic line with eighth notes and some triplet markings. The Órgano part features a rhythmic pattern with many triplets in both the right and left hands.

Esta sección está enteramente cedida a las maderas quienes a modo de variación retoman continuamente la idea temática. La intención es ser persistente. Las maderas aportan un timbre que consideré ajustado al planteamiento visual: Diferentes niños que se acercan a tomar su

comunión, obligados quizá, sin plena conciencia del evento, en conflicto con su imaginario y en espera, seguramente, del agasajo y los regalos que en él esperan recibir.

La relación rítmica de las maderas da cuenta de esta intención superponiendo los tresillos al ritmo binario.

113

Flute

Oboe I / II

Clarinete en B \flat I / II

Fagot I / II

Órgano

Culminada la fiesta, preparamos el final de la pieza que sobre pizzicatos de violonchelos y contrabajos permite la muerte lenta del órgano de tubos y sus tresillos inagotables.

115

Fagot I / II

Órgano

Violonchelo

Contrabajo

mf

p

mf

mf

p

4. Amor, victoria y desenfreno.

Esta pieza presenta varias complejidades en su estructura provenientes de la propuesta visual. También encontramos la incorporación de un grueso número de componentes electrónicos y electro acústicos como recursos fundamentales de la estructura de composición.

La pieza inicia sobre un diálogo de padre – hijo, donde el primero reprende al segundo por sus encuentros clandestinos con una niña que no cuenta con su aprobación. En verdad lo importante radica en el surgimiento de los sentimientos y sensaciones del amor y el sexo en nuestro personaje que se presenta ya en la adolescencia, en la pubertad, y experimentará el gozo y las consecuencias de alimentar todos estos sentimientos. Y aunque el amor aparece inicialmente como conductor de estos comportamientos, en realidad esta es una secuencia mucho más cruda, más visceral si se quiere, donde el personaje, una vez descubierto este universo se perderá dentro de él por sus rincones más oscuros.

Tal como el título sugiere, esta pieza se compone de tres secciones (A-B-C).

4.1. Amor, sección A. (Compases 1 – 58)

En esta sección, la música marca su inicio con la articulación de una lenta melodía de guitarra eléctrica con efecto de “Delay” en compás de 2/2 sobre un “Pad” electrónico, un sonido diseñado por sintetizador.

1 $\text{♩} = 55$ Efecto Delay = ♩

Guitarra eléctrica

Sintetizador Pad

Esta melodía aparece sobre imágenes de encuentros sugeridos como clandestinos entre los amantes adolescentes. La guitarra me pareció un instrumento adecuado para expresar la rebeldía y juventud del personaje, lo cual contrasta con el tempo lento empleado (bpm 55), pues vemos imágenes de los amantes viajando en motocicleta. Me pareció pertinente este contraste en virtud de lo que tanto visual como musicalmente encontraremos más adelante.

Una vez el personaje y su amada llegan a un lugar donde pueden estar solos, se acercan, se miran y los tímidos trémolos de los segundos violines anuncian la llegada del beso, con el cual la música explota en una bella y romántica melodía que nos invita a contemplar el idilio. Este tema se expone en tonalidad de B con una progresión armónica que determina el siguiente cifrado funcional: I – ii – V/V – ii – I (B, C#m, F#, C#m y B).

The musical score shows measures 31 through 35. The Flute I/II part begins with a melody in measure 34, marked *mf* and *p*. The Oboe I/II part provides harmonic support with sustained notes, also marked *mf*. The Clarinet in Bb I/II and Horn in F I/II parts play sustained chords. The Percussion part includes a snare drum (Plato sus.) with a rhythmic pattern. The Violin I and II parts play tremolos, marked *f*. The Viola, Violonchelo, and Contrabajo parts also play sustained chords, marked *f*.

Finalizada esta exposición, una frágil melodía de flauta sobre trémolo de violines pareciese reiterar en una especie de “eco” del tema ya decaído. Esto ocurre porque el amor pierde fuerza frente al nerviosismo de descubrir, con él, la llegada de la pasión. En imagen, una mujer se agacha frente a su amante. Aquí se sugiere la práctica de sexo oral por parte de los protagonistas, lo cual en principio sorprende al joven, quien de a poco, siente como pierde el control y el miedo le da paso al gozo. Fuertes golpes de sintetizador, doblados por los contrabajos, apoyan esta idea con la cual finaliza la sección A.

52

Violín I

Violín II

Contrabajo

4.2. Victoria, sección B. (Compases 59 – 98)

Con un cambio de tempo y de métrica (4/4) La sección B (Victoria) marca un explosivo contraste con la anterior. Las imágenes sugieren con claridad un orgasmo, pero más allá de esto, se evocan sensaciones de vitalidad y triunfalismo, las cuales son los pilares para la construcción musical.

La entrada se da justamente con un motivo de guitarra eléctrica que podríamos decir “Rockera” sobre un ritmo de “Hi-Hat” de sintetizador programado. Este motivo contiene la vitalidad y fuerza sugerida por la película en esta secuencia, donde otra guitarra expone una melodía sincopada

59

Bateria

Guitarra eléctrica

Esta sensación de vitalidad es complementada y reforzada con imágenes de deportistas y atletas, y es aquí donde el ímpetu de la victoria se manifiesta también en la música, la cual se construye en Eb con un entretejido rítmico y tímbrico donde se superponen ritmos de tresillos. Estos elementos son fundamentales para consolidar las sensaciones de júbilo y vitalidad.

79

Flauta I / II

Oboe I / II

Clarinete en Bb I / II

Fagot

Timbales

Batería

Violonchelo

Contrabajo

La mezcla de estos timbres electro acústicos y la sonoridad de la orquesta fueron una acertada apuesta para consolidar los conceptos presentados en esta pieza. Un pequeño tránsito de esta idea, de Eb a D, es presentada para luego permitir una transición, con rezagos del ritmo de tresillos en violonchelos y contrabajos, a la siguiente sección.

95

Batería

Sintetizador

Violonchelo

Contrabajo

Swing

Down port

mf

4.3. Desenfreno, sección C. (Compases 99 – 182)

La sección C (Desenfreno) está construida en su totalidad con el diseño de sonoridades de síntesis electrónica y ritmos de la misma naturaleza tímbrica. Con la llegada de esta sección hemos finalizado las imágenes triunfalistas y épicas de los atletas y el deporte, para dar paso a la noche y sus peligros. Rumba y drogas son el común denominador de nuestro “desenfreno”.

Sobre las imágenes festivas y de baile en discoteca se compone un ritmo electrónico. Pasado esto llegan las imágenes de drogas donde distintas texturas musicales de sintetizador (Pads y leads), como se indica previamente, construyen una gran densidad sonora que pretende denotar la pérdida de conciencia que poco a poco experimenta nuestro personaje en la película. Podemos evidenciar la intención de crecer en intensidad a lo largo de esta sección. La música finalmente decrece y se vuelve menos agobiante, caótica cuando sentimos que al igual que el protagonista, hemos gastado nuestras fuerzas.

5. Vacío y rebeldía.

Finalizada la pieza anterior, vemos en pantalla al personaje postrado en cama (Escena de la película “Diástole y Sístole” de Harold Trompetero. 1997) junto a un travesti con el cual ha despertado después de la noche de desenfreno. Escuchamos una guitarra que articula unos arpeggios, la cual proviene del audio original de la película utilizada para construir esta escena. El personaje le pide al travesti que se marche, y seguido a esto inicia esta secuencia.

Desde el punto de vista formal y estructural, podríamos hablar de dos secciones que componen esta pieza (A-B).

5.1. Vacío, sección A. (Compases 1 – 49)

La primera sección (A) comienza con una guitarra eléctrica que articula en ostinato una melodía arpeggio en Gm, sobre el cual los bajos de la guitarra tocan una dócil melodía de redondas.



La idea de la guitarra proviene justamente de la guitarra que escuchamos en la escena anterior (Música original de ION y Simón g). Por eso decidí tomar esa idea y empezar con algo ligeramente distinto para crear la ilusión de que la guitarra de la escena anterior nunca ha dejado de sonar, lo cual es una intención permanente de la música que escribí para la película, de modo que difícilmente se pueda reconocer el final y el inicio de una pieza.

Esta música la escuchamos sobre imágenes de nuestro personaje vagando por las calles, como buscando estar solo, como reflexionando de todo aquello que acaba de vivir, y como si después de todo eso, solo quedara una sensación de vacío. Las imágenes refuerzan esta idea presentando siempre al personaje solo, y aunque por momentos lo vemos con gente en las calles, es inevitable pensar en él como si no hubiera nadie más.

Establecido el discurso de la guitarra, se introduce un tema en el clarinete, una tierna, expresiva y elocuente melodía que surge de las articulaciones precedentes; acompañada delicadamente por pizzicatos de violonchelos y contrabajos.

25 I. *espress.*
 Clarinete en B \flat I / II *p*
 Guitarra eléctrica *pizz.*
 Violonchelo *p*
 Contrabajo *pizz.*
p

Al finalizar esta exposición, se introduce una solitaria respuesta de la trompeta acompañada apenas por acordes rasgados de Gm y Eb en la guitarra. Esta melodía refuerza la sensación de soledad y vacío que percibimos de las imágenes que nos muestran al personaje solitario, en lo alto de una montaña observando al horizonte un basto bosque de pinos.

35 I.
 Trompeta en B \flat I / II *p*
 Guitarra eléctrica *p.*

Una solitaria y prolongada nota G, proveniente de un sonido diseñado en sintetizador pone fin a esta primera sección y sirve como transición a la siguiente (B), mientras observamos imágenes de la fachada de un edificio de la Universidad Nacional y algunos de sus salones vacíos.



5.2. Rebeldía, sección B. (Compases 50 – 170)

Esta sección B conserva el mismo modelo propuesto al inicio de la pieza. Un motivo ostinato en los pizzicatos de las violas, mientas los violonchelos y contrabajos, también en pizzicato, nos sugieren la intención armónica (La misma del comienzo) Gm, Gm7/F, Eb y D5.



Un diseño muy sencillo pero muy efectivo para construir el universo de este personaje que comienza otro momento de su vida académica, su llegada a la universidad supone una conducta más consiente, más reflexiva, más comprometida también con su entorno, con la sociedad; y esta sencilla pero efectiva idea que se siembra en su primer momento reflexivo madura en esta nueva sección de la pieza, al igual que en la película. La idea es la misma, pero el momento diferente, y es allí donde radica la importancia de esta propuesta en la música.

Mientras continuamos por las imágenes de estudiantes tomando sus clases seguimos con el desarrollo de este motivo que presenta variaciones tímbricas, ahora escuchamos el fagot. También la dinámica crece un poco con el ingreso de esta nueva sonoridad.



A continuación, los clarinetes, la marimba y los violines en pizzicato, y al unísono, exponen el motivo mientras observamos imágenes de manifestaciones políticas, de líderes expresando sus ideas. El tono emotivo crece en virtud de la dinámica y de los nuevos timbres que acompañan el discurso. La marimba refuerza la armonía mientras los clarinetes y los violines se remiten al motivo ya un poco más enérgico. En el audio de la película escuchamos el diálogo: “La revolución necesita corazones templados” lo cual nos indica con claridad el verdadero ambiente de la película en este momento.

74

Clarinete en B \flat I / II

Fagot I / II

Marimba
mf

Violín I

Viola

Violonchelo
arco

Contrabajo
arco

Imágenes de marchas multitudinarias, protestas y movilizaciones ciudadanas en general imprimen un tono más sombrío, más rebelde y tímido, lo cual toma mayor ímpetu al escuchar la articulación de arco y staccato de violonchelos y contrabajos.

El ingreso de flautas y oboes con el motivo temático (En oboes) se da también con una reexposición del tema de la sección A, un recuerdo de aquellos días vacíos y solitarios, de aquellos momentos de reflexión que ahora aparecen casi como un llamado a la guerra.

82

Flauta I / II *mf*

Oboe I / II *mf*

Clarinete en B \flat I / II *mf*

Fagot I / II *mf*

Trompeta en B \flat I / II *mf*

Marimba

Violín I arco

Violín II

Viola arco

Violonchelo

Contrabajo

Con arengas como: “¿Dónde están los desaparecidos del Palacio de Justicia?” crece la intensidad visual, se sienten caldeados los ánimos de los manifestantes. En un punto crítico vemos a miembros de la fuerza pública, y con una disonancia de metales se prepara la entrada en fortísimo de un “tutti” orquestal que acompaña el enfrentamiento de las fuerzas.

La idea musical permanece intacta armónicamente, pero una nueva intención melódica con fuertes acentos de corchea es propuesta por las flautas, fagotes, violas, violonchelos y

contrabajos; lo cual junto al decidido cambio dinámico general y su articulación son la premonición de algo aún mayor, pues en las imágenes entrevemos que el conflicto y los enfrentamientos apenas comienzan.

91

The image shows a page of a musical score for measures 91 to 95. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flauta I / II, Oboe I / II, Clarinete en Bb I / II, Fagot I / II, Marimba, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Each part is marked with a forte (*ff*) dynamic. The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents, played in a steady, driving manner across all instruments.

Como reiterando esta sensación, la fuertísima entrada de un diálogo que parece imitarse entre cornos y trompetas refuerzan esa idea y preparan el primer clímax de la pieza.

99

Corno en F I / II

Trompeta en B \flat I / II

ff

ff

Turbas enardecidas, tanquetas, manifestantes fuera de control, explosiones y violencia generalizada en las calles son las imágenes sobre las cuales esta música se desarrolla, y sobre las cuales un fuerte trémolo del acorde de Eb en violonchelos y contrabajos permiten la articulación de un sintetizador con un motivo arrogante y áspero que se repite varias veces, incisivo, sobre estas imágenes.

107 Lead

Sintetizador

Violonchelo

Contrabajo

fff

fff

El pasaje anterior se establece como una nueva idea que prepara a continuación una reiteración de la idea armónica de la pieza (hasta este momento), con un cambio rítmico que introduce tresillos de corcheas y un diálogo entre cornos y trompetas que se hace más intenso hacia el final de la frase para los primeros. Un trémolo de plato suspendido en “crescendo” prepara el segundo clímax. La frase se construye sobre los acordes de Gm y Eb.

Entre tanto en la película, los tanques ingresan al Palacio de Justicia, disparan sus cañones, las calles arden, las personas corren despavoridas y la batalla parece no tener fin al tiempo que una gran nube polvo y humo se levanta del suelo.

123

Flauta I / II

Oboe I / II

Clarinete en Bb I / II

Fagot I / II

Corno en F I / II

Trompeta en Bb I / II

Timbales

Percusión

Plato Sus.

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

En un gran fortísimo, sobre el trémolo de violonchelos, contrabajos, y ahora timbales, de nuevo la idea anteriormente expuesta por el sintetizador aparece con una pequeña variación apoyada por fagotes y cornos en su registro más grave. Este es sin duda el momento más intenso de la batalla. Caos, destrucción y sufrimiento.

129

Fagot I / II

Corno en F I / II

Timbales

Sintetizador

Violonchelo

Contrabajo

Sobre trémolos de redonda en “diminuendo” y desapareciendo, se levanta tenuemente la voz de un sintetizador que solitario articula un G 2, y sobre el cual, adelante, una muy tímida y poco legible melodía (También de sintetizador) construye el tránsito a una pequeña coda.

133

Fagot I / II

Corno en F I / II

Timbales

Sintetizador

Violonchelo

Contrabajo

Light Machine

La entrada del sintetizador marca el final de la sección B y el inicio de una pequeña coda con marcado contraste. Al mismo tiempo observamos la desolación dejada por la batalla. Parece imposible evitar la sensación de aturdimiento. Imágenes que continúan recordándonos los eventos del Palacio de Justicia siguen en pantalla, acompañadas de diálogos oficiales y transmisiones de radio de la época.

6. El matrimonio.

Con el final de la pieza anterior vemos algunas imágenes nocturnas de transición y pasamos a una escena de la película “Semáforo en rojo” (Película colombiana en coproducción con España de 1964, dirigida por Juan Soler) donde observamos a dos de sus protagonistas, un par de enamorados, haciendo planes para escapar y casarse. En la escena escuchamos las voces

del audio original de la película donde también se escucha de fondo la hermosa música original de la película compuesta por Álvaro Dalmar.

Aquí cabe anotar que al momento de llegar a este punto, durante mi trabajo de composición, quedé sorprendido y atrapado por este gran tesoro de la música en el cine colombiano. Sorprenden las calidades del Maestro Dalmar en esta película; tanto en producción, por la calidad de la grabación y la interpretación de la música, como por el entendimiento manifiesto del lenguaje cinematográfico que de él se evidencia en esta película.

Esta pieza es de forma ternaria A-B-C, y se construye principalmente sobre una estructura armónica tonal.

6.1. Sección A. (Compases 1 – 55)

Lo que decidí en este punto fue dejar transcurrir la escena con naturalidad, sin intervención alguna; y después de un breve silencio de los personajes al momento de un beso, dar inicio a la pieza tomando el material temático original, rindiendo un homenaje a la obra de este gran maestro. El tema se expone inicialmente en tonalidad de Am y sobre la siguiente progresión de acordes: Am, F#°7, Dm7, Am, FMaj7, E7 y Am; los cuales corresponden a la siguiente funcionalidad armónica: i – vi°7 – iv7 – i – VIMaj7 – V7 – i.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of quarter note = 71. Each instrument part starts with a dynamic marking of 'f' (forte). The key signature is one flat (A minor). The score consists of five staves, each with a clef and a key signature change to one flat. The music is written in a melodic style with various note values and rests.

Todo este material se expone durante escenas que muestran a la pareja preparando su boda y finalmente entrando en una iglesia donde darán sus votos. Mi intención aquí es

claramente enriquecer en intensidad y sonoridad la música a lo largo de esta secuencia visual con el material temático original de “Semáforo en rojo”, pero sugiriendo un desarrollo en su estructura a partir de elementos armónicos y tímbricos.

De este modo, en compás 9 con el acorde D^o7 (iv^o7) como pivote, modulamos a Bm (Segundo grado de la tonalidad de Am) donde exponemos de nuevo el tema, ahora con el apoyo armónico de las maderas y con la flauta doblando la melodía.

Cuando vemos a los novios aproximarse e ingresar a la iglesia escuchamos el tema que hemos venido desarrollando, pero ahora, para aludir a la ceremonia y su sentido de sacralidad, expongo este tema en un solo de violín en Dm como nueva tonalidad, a la cual hemos llegado siguiendo el diseño armónico establecido desde el inicio de la pieza, tras la articulación del acorde de E^o7 en compas 18 (iv^o7 en Bm y ii^o7 para Dm). La exposición del violín está acompañada por sutiles articulaciones de pizzicato en violonchelos y contrabajos. Un órgano, acompaña con sus acordes esta exposición.

The image shows a musical score for measures 19 through 22. It consists of four staves: Órgano (Organ), Violín I (Violin I), Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The Órgano part is in the upper register, playing a melodic line with chords. The Violín I part is marked 'Solo' and 'muy expresivo', playing the same melodic line. The Violonchelo and Contrabajo parts are marked 'pizz.' and play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is numbered '19' at the beginning.

Seguidamente, un cambio de tempo (100 bpm) y de dinámica (p), anuncia con la trompeta, un pasaje de transición (construido sobre D como nota pedal en violonchelos y contrabajos) que no es otra cosa más que, la preparación de lo que será una marcha nupcial. Una pequeña melodía de flauta irrumpe impetuosa entre los trémolos de cuerdas para alimentar la

44

Flauta I / II

Oboe I / II

Clarinete en B♭ I / II

Fagot I / II

Corno en F I / II

Trompeta en B♭ I / II

Timbales

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

La primera sección de la pieza finaliza en este punto, sobre las imágenes de los recién casados partiendo a su lecho, y después de una frase que puede entenderse como extensión de tónica que va del compas 48 al 54 con la siguiente progresión de acordes: Eb, G, Em, Bm, D7 y G. Es importante destacar aquí que el primer acorde de la frase, Eb, el cual es tomado por intercambio modal del modo eólico de G, sin que ello perturbe la textura tonal. Entendido esto, la funcionalidad de los acordes en la tonalidad es la siguiente: bVI – I – vi – iii – V7 – I.

6.2. Sección B. (Compases 56 – 74)

La sección B es en verdad una pequeña sección de transición entre los dos grandes bloques que componen esta pieza. Esta se inicia con un nuevo cambio de tempo (72 bpm), y sobre las imágenes de unas piernas caminando apresuradas (En lo que descubriremos es un aeropuerto). La pareja se prepara a viajar a su luna de miel, y esta música, casi coqueta por los pizzicatos de cuerdas, una vez más, prepara una pequeña exposición variada de la marcha nupcial.

56 $\text{♩} = 72$

Fagot I / II *mf*

Violin II *pizz.* *mf*

Viola *pizz.* *mf*

Violonchelo *pizz.* *mf*

Contrabajo *pizz.* *mf*

Al observar a la pareja partir a su viaje de celebración, justo con el vuelo de su avión, reaparece en una breve re-exposición la marcha nupcial (nuevamente en G) con pequeños cambios en su orquestación. Arpeggios de semicorchea en la flauta, recrean el alto vuelo de los enamorados quienes pronto consumarán el fuego de su amor.

66

Flauta I / II

Corno en F I / II *cresc.*

Trompeta en B \flat I / II *cresc.*

Timbales *p* *cresc.*

Violin I *f* *cresc.*

Violin II *f* *arco* *cresc.*

Viola *f* *arco* *cresc.*

Violonchelo *f* *arco*

Contrabajo *f* *arco*

Esta pequeña sección transicional, finaliza sobre los enamorados en su habitación.

6.3. Sección C. (Compases 75 – 143)

Una secuencia de caricias da paso a la sección C de esta pieza, el segundo bloque en verdad, el cual marca radicalmente un contrastante con el beat de un bombo electrónico, en un cambio de medida de compás (2/2) pero no de tempo, que será el eje conductor de esta sección. Sobre él, se entretrejerán pads electrónicos y una melodía de guitarra eléctrica.

Musical score for Percusión and Guitarra eléctrica starting at measure 75. The Percusión part features a steady 2/2 beat with quarter notes. The Guitarra eléctrica part is mostly silent, with a melodic phrase appearing in the final measure shown.

Este beat es una clara enunciación del ritmo cardiaco de los amantes que se apresuran a entregarse, mientras que la guitarra eléctrica se relaciona con el ímpetu del joven. Esta relación tímbrica e instrumental ya la hemos encontrado anteriormente, y no es más que una reiteración de esa idea, de esa intención.

Ocasionalmente, un fortísimo de Fagotes, cornos, violonchelos y contrabajos intervienen para marcar la efervescencia de esta secuencia y esta sección.

Musical score for Fagot I / II, Corno en F I / II, Timbales, Percusión, Violonchelo, and Contrabajo starting at measure 97. The Fagot, Corno, and Violonchelo parts play a melodic line with a forte (f) dynamic. The Timbales and Percusión parts provide a rhythmic accompaniment.

Escenas de sexo acompañan esta secuencia visual en la que los esposos han consumado finalmente ese amor furtivo. Se entregan a los placeres de sus pasiones y la música aquí en un discurso paralelo concreta este acto pasional. De ahí la naturaleza de estas sonoridades. Aquí no hay espacio para el romanticismo ni las elucubraciones espirituales, sino para el más banal y básico de los instintos.

La pieza finaliza en un decrescendo de la secuencia electrónica, poco después de un último y victorioso anuncio de la guitarra eléctrica, y sobre las imágenes de un avión aterrizando, lo cual define de inmediato el regreso de la pareja y el final de su aventura.

7. El trabajo.

Esta es una pieza de forma ternaria A-B-A'. Tras el final de la pieza anterior hay una transición de imagen que nos introduce radicalmente en un escenario distinto al anterior. Vemos a nuestro personaje caminando por la calle rumbo a su trabajo. Tan pronto observamos una tarjeta que marca su ingreso a la oficina se da inicio a la música.

7.1. Sección A. (Compases 1 – 34)

Tresillos de corchea en violines segundos (arpeggio ascendente de Em), en compás de 4/4 y un tempo de 132 bpm., dan inicio a la exposición temática de esta sección A. Esta figuración rítmica nos introduce al universo monótono de la oficina, de la producción en serie, que es a lo cual hacen referencia las imágenes. Un personaje agotado y agobiado por la forma en que su vida entra en una continua espiral que de apoco lo asfixia. A los tresillos se imponen sutiles pizzicatos de violonchelos y contrabajos, los cuales preceden un elemento electrónico que pretende imitar el sonido de las teclas de una máquina de escribir.

1 $\text{♩} = 132$

Percusión $\text{H} \frac{4}{4}$ Máquina de escribir

Violín II $\text{♩} = 132$ *mf*

Violonchelo pizz. *mf*

Contrabajo pizz. *mf*

Esta figuración rítmica de la máquina de escribir da paso a un frase expuesta en violas.

9 máquina de escribir

Percusión

Violín II

Viola

mf

Después, tras un salto a Fm los violines primeros se imponen, sobre una nueva figuración rítmica de los violonchelos y contrabajos, en un diálogo picaresco mientras observamos que la actividad de la oficina se incrementa. Más personas, más maquinas, más actividades aparecen en pantalla mientras escuchamos también el sonido proveniente de aquellos espacios.

13 máquina de escribir

Percusión

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mf

f

Con un paso a G, los primeros violines toman el motivo rítmico principal de tresillos para exponer una nueva idea, que un compás después será acompañada por los segundos violines al unísono, al tiempo que los pizzicatos en las cuerdas bajas exponen una nueva figura en su ritmo.

17 máquina de escribir

Percusión

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p

A continuación, las violas en Eb continúan el desarrollo de la idea anterior.

21

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p

Ahora, en un desarrollo de la idea inicialmente expuesta por los violines primeros, todas las cuerdas arremeten en dinámica fuerte.

Musical score for measures 25-28. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. All parts are playing triplets. The dynamic is marked *f* (forte). The Violonchelo part is marked *arco* (arco). The Contrabajo part is also marked *arco* (arco).

En este punto, se acrecienta la idea del trabajo pesado, que tras un pequeño puente que sirve de transición, nos conduce a una nueva idea que refresca esta sensación.

Musical score for measures 29-30. The score is for Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Violín I part starts with a triplet marked *p* (piano). The Violín II part has a triplet marked *p*. The Viola part has triplets marked *p*. The Violonchelo part has a triplet marked *f*. The Contrabajo part has a triplet marked *f*.

Esta nueva idea, en Dm, con la cual culmina esta sección A, trae un aire diferente por la exposición melódica de los violines en octavas, como una especie de nuevo aliento en el sinfín de actividades que vemos representadas en las imágenes. Con ello se expone el material temático de esta sección que será retomado más adelante.

7.2. Sección B. (Compases 35 – 81)

Súbitamente, en un acorde de Dm en las cuerdas y con un cambio de tempo a 70 bpm., ingresamos a una oscura, misteriosa y delirante sección B, donde una variada muestra electrónica se exhibe y condensa con el ambiente pesado de las imágenes de un bar. Nuestro personaje entra en conflicto, y eso es a lo que nos lleva la música con este entramado de pads y melodías pausadas de sintetizador.

Todos estos elementos emergen del conflicto interno de nuestro personaje quien acaba de perder su empleo, y con él, la esperanza de una vida mejor. Todo en él se confunde, se vulnera. Observamos de a poco su caída mientras intenta aferrarse de alguna esperanza. Todo este caos construido de a poco, emerge lentamente en esta gran secuencia de imágenes. Finalmente, parece encontrar una salida, y sobre unos fuertes golpes de sintetizador (en las imágenes observamos un martillo mecánico) finaliza esta sección B.

7.3. Sección A'. (Compases 82 – 169)

En la sección A', a lo largo de una nueva secuencia de imágenes, se desarrolla nuevamente con mucha más determinación el material temático expuesto inicialmente.

76 Desolation $\text{♩} = 132$

Sintetizador
Digital Bells
JP8 Mini

8va Nasty Synth Bass
Nasty Synth Bass

Violin II $\text{♩} = 132$
mf

Violonchelo
pizz.
mf

Contrabajo
pizz.
mf

En los pasajes de esta sección la orquestación también está mucho más nutrida, esto es consecuencia del trabajo que visualmente vemos. Es trabajo de construcción, es pesado en verdad, agotador. La música intenta adherirse a esta idea a partir de estos recursos tímbricos que le son de gran utilidad para generar una sensación pesante.

124

Flauta I / II
 Oboe I / II
 Clarinete en B♭ I / II
 Fagot I / II
 Corno en F I / II
 Violín I
 Violín II
 Viola
 Violonchelo
 Contrabajo

The score shows a complex orchestral texture with multiple woodwinds, strings, and a double bass. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Cello, Double Bass) are playing rhythmic patterns with triplets and slurs. The double bass part includes markings for 'arco' and 'arco3'. The dynamic marking 'f' (forte) is present throughout the section.

La estructura pareciera intacta, pero en verdad sufre grandes modificaciones tímbricas. La exploración armónica también se hace más intensa en su búsqueda por afianzar la idea de lo inagotable, lo vital, siempre presente en el ritmo cinematográfico. Y es justo por eso, que el recurso de lo electrónico junto a la percusión se convierte en un gran aliado de dicho propósito.

159

Timbales
 Percusión
 Sintetizador
 JP8 Mini

The score features electronic percussion and synthesizer. The Timbales part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Percusión part includes Gran Cassa and GRit kit. The Sintetizador part is split into two staves, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both playing rhythmic patterns. The JP8 Mini synthesizer is also indicated.

Hacia el final de la pieza, reaparece, como el recuerdo inagotable de la vida de oficina, el recurso del sonido de la máquina de escribir. Una vez más presente para nuestro personaje en el momento en que seguramente preferiría regresar a la monotonía y aburrimiento de aquellos días de saco y corbata, ahora empañados por el batir incesante de máquinas y materiales, que de a poco, acaban con su aliento de vida.

Máquina de escribir

152

Percusión

Violín I

Violonchelo

Contrabajo

p

pizz.

p

pizz.

p

La pieza finaliza cuando vemos al personaje caer derrumbado por el agotamiento físico. En ese punto se articula un acorde de Dm que se prolonga hasta una escena de interior donde nuestro personaje yace absorto sin poder conciliar el sueño.

Máquina de escribir

163

Percusión

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p

p

p

p

p

p

p

p

p

8. Muerte y destrucción.

Después de la pieza anterior continua una gran secuencia de 10 minutos de imagen donde no tenemos música, y donde el diseño sonoro tiene, quizá por primera vez, un papel muy determinante en la construcción sonora y dramática. Poco a poco, los elementos sonoros, propios del material cinematográfico, se van integrando para conformar la sonoridad de esta gran secuencia.

Esta es una secuencia densa, llena de conflictos, que invita a la fatalidad, donde nuestro personaje va perdiendo su norte, la vida misma y todo lo que en ella ha construido hasta ahora. Al caer en desgracia por la pérdida de su empleo, comienza una búsqueda desesperada por salir de aquella situación. Todo sale mal, es presa de nuevo de sus pasiones, de sus instintos. Infidelidad, agotamiento, conflictos. Ya no soporta la vida que lleva, pero en su nuevo rumbo también se siente perdido.

Es importante conocer esta información porque de aquí se desprende el sentir y características de la pieza que sigue a continuación, Muerte y destrucción, donde el personaje nos lleva a lo más profundo y oscuro de una siquis humana desequilibrada. Donde lo impensable, ocurre; y aquí la música se aferra con determinación a estos preceptos para intensificar esas emociones, para sacarlas de la pantalla y servir las al espectador.

Esta pieza tiene una estructura A-B-C.

8.1. Sección A. (Compases 1 – 45)

La sección A inicia sobre las imágenes de una pelea, en ese punto, como final de la secuencia anterior y comienzo de esta, introduzco sutilmente un pad de sintetizador electrónico que va preparando la entrada de las cuerdas, que en un canto desolador y melancólico acompañan al personaje que camina triste y derrotado, al ser echado de su casa. En verdad lo ha perdido todo.

The musical score for Section A (Measures 1-45) is presented in a four-staff format. The top staff is for the Synthesizer (Sintetizador), marked with a tempo of 62 and a 'Telemetric' pad. The subsequent three staves are for the strings: Viola, Violonchelo (Violonchelo), and Contrabajo (Contrabajo). The string parts enter with a melodic line marked 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

En medio de su derrota, al verse sin más alternativas, el personaje recurre al robo. Vemos una pequeña multitud aglutinada alrededor de lo que parece ser una exhibición callejera. Unos hombres se acercan a la multitud y toman la billetera de algunos incautos de la multitud sin que ellos se enteren. Nuestro personaje se retira y observa a una dama que desciende de un taxi; ella lleva su cartera en la mano. Aquí la música se torna muy misteriosa y oscura, con un trémolo en segundos violines y violas, relatando las intenciones ocultas de nuestro personaje. Disonancias en cornos y trompetas, con sordina, responden al anuncio de violonchelos y contrabajos.

Musical score for measures 24-32. The score includes parts for Corno en F I / II, Trompeta en B♭ I / II, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Dynamics range from *ff* to *pp*. Performance instructions include 'mute' and 'open' for the brass instruments.

Finalmente, él se decide y de un golpe seco toma la cartera de la dama al tiempo que ella grita: “¡Ah, mi cartera!”. Otros gritan: “¡Cójnalo!” y se inicia una persecución entre callejones.

Musical score for measures 33-36. The score includes parts for Corno en F I / II, Trompeta en B♭ I / II, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Dynamics range from *ff* to *mp*. Performance instructions include 'mute' for the brass instruments.

Al poco tiempo es atrapado por varios hombres que lo golpean, y en ese punto un pedal de cuerdas bajas se va desvaneciendo dando final a esta sección e introduciendo un elemento electrónico que anuncia el inicio de la sección B.

Musical score for measures 39-43. The score includes three staves: Sintetizador (Synthesizer), Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The Synth part has a "Bass burn" annotation. The strings play a tremolo pattern marked "ff".

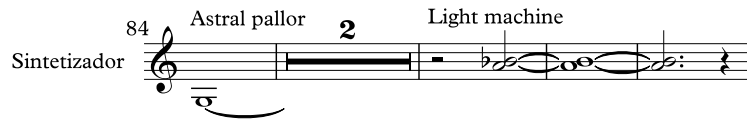
8.2. Sección B. (Compases 46 – 83)

La sección B se desarrolla con elementos de sintetizador y programación electrónica que se mueven durante esta pequeña secuencia en la que, nuestro personaje al verse completamente derrotado intenta suicidarse, toma un arma y la lleva a su sien. La muerte comienza su arribo de manera contundente en la película y el personaje parece cada vez más decidido a protagonizarla. Algunas personas lo sorprenden en el intento y él intenta apartarlas apuntando a ellas. La secuencia electrónica es muy intensa y fuerte, acompañada por trémolos de cuerdas de sintetizador. Todo esto se va integrando a un diseño sonoro también delirante y frenético. Al final, todo se detiene en una transición a fondo negro donde la música también se silencia, y escuchamos disparos y gritos que van desapareciendo. Esto marca el final de la sección B.

Musical score for measures 68-73. The score includes five staves: Sintetizador (Synthesizer), Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo (Cello). The Synth part is marked "Synful". The strings play a tremolo pattern marked "p".

8.3. Sección C. (Compases 84 – 156)

Un nuevo sonido de sintetizador anuncia la sección C y conecta la anterior con ésta, casi como a modo de una muy pequeña transición.



Esta sonoridad es oscura, lo peor está por comenzar. Un hombre, nuestro personaje, ingresa a un recinto, saca un arma, la levanta y hace un primer disparo hacia arriba. Con ello desata un gran caos que contendrá toda la muerte y destrucción de esta pieza. Dispara indiscriminadamente contra toda persona que encuentra en su camino. Hay gritos, sangre y mucho ruido. Aquí, un ritmo electrónico programado es el elemento conductor de la sección al cual se integra la orquesta es un gran crescendo.

96
Corno en F I / II
Trompeta en Bb I / II
Sintetizador
Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

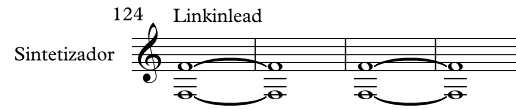
A continuación, el personaje emprende la huida en un vehículo que es perseguido a su vez por las autoridades. La secuencia se torna frenética. Un ritmo de “Hi hat” y un bajo de sintetizador construyen esta narración.

106 hi hat
Bateria

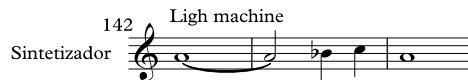
Al verse acorralado por sus perseguidores se ve forzado a salir del auto. Huye. Los disparos, la sangre y la violencia se intensifican; de igual modo lo hace la música que en un gran fortísimo de la orquesta arremete con violencia construyendo el clímax de la pieza. Una melodía de cornos, sobre una textura de Fomit3(#11) anuncia la tragedia.

116
Flauta I / II
Oboe I / II
Clarinete en Bb I / II
Fagot I / II
Corno en F I / II
Trompeta en Bb I / II
Timbales
Percusión
Sintetizador
Violin I
Violin II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Después de un intenso tiroteo, nuestro personaje es alcanzado por una bala. Cae al suelo mal herido; y un fuerte sonido de sintetizador, que se articula repetidamente y en solitario, corrobora el siniestro.



Una ambulancia lo lleva al hospital donde muere. Se recibe la triste noticia y todo se torna calmo y vacío. Aquí, muy tenue, una suave melodía de sintetizador expone el tema principal de la película, anunciado ahora de modo tranquilo, sin el ímpetu del comienzo, sin la gloria que le precedía. Un claro anuncio de la pérdida, mientras su esposa asiste impotente y se retira sabiendo que ya no volverá.



Con este anuncio, que se va perdiendo en la mezcla de sonido, finaliza esta pieza y se da paso a una transición a noche en las imágenes.

9. Despedida.

Casi al finalizar la pieza anterior, y justo después de la transición a noche de la imagen, pasamos a las imágenes de un velorio. Los allegados lloran a nuestro personaje fallecido.

Podemos decir que esta pieza se compone de dos secciones A y B.

9.1. Sección A. (Compases 1 – 60)

Sutiles pizzicatos de las cuerdas bajas preparan la exposición, en Gm, de un tema en solo de violín que alude a la despedida del personaje que nos ha acompañado a lo largo de este relato. Mientras la muchedumbre marcha al funeral, escuchamos llanto, voces y lamentos; todo en medio de los rezos que acompañan el acto.

1 $\text{♩} = 72$ solo

Violín I *mf* *espress.*

Violín II *p* pizz.

Violonchelo *p* pizz.

Contrabajo *p*

Este tema es reiterativo. Para acrecentar su dramatismo e intensidad un solo de clarinete y oboe en contrapunto al solo de violín exponen el tema fugado en un canto cada vez más melancólico.

10 Solo

Oboe *p* *espress.*

Clarinete en Bb *p* *espress.*

Violín I *cresc.*

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

En su último lecho, ya apuntando de su entierro, y con ello de su despedida eterna, un solo de trompeta se levanta sobre trémolos de violonchelos y contrabajos, exponiendo una vez más el tema principal. El tema ahora luce fúnebre, se siente casi como el último llamado de un cuerpo ya sin aliento que brota justo hacia el final de la frase con un crescendo a “forte”, reforzado con timbal y bombo sinfónico, que se va disminuyendo.

Musical score for Trompeta en Bb I/II, Timbales, Percusión, Violonchelo, and Contrabajo. The score shows measures 28 to 39. The Trompeta part starts with a first ending bracket and a *pp* dynamic. The Timbales and Percusión parts have *p* and *ff* dynamics. The Violonchelo and Contrabajo parts have *mf* and *f* dynamics.

A continuación, como eco de la exposición de la trompeta, un teclado electrónico interpreta el tema principal, sutil y cadencioso, mientras vemos imágenes de ancianos postrados en las calles de una ciudad solitaria, indiferente, indolente.

Musical score for Sintetizador, measures 40 to 49. The score is marked "Peacefully" and shows a melodic line with various dynamics.

Una pequeña transición de violines y violas anuncia el fin de la sección A y preparan el ingreso a la nueva sección B. Esta transición nos lleva desde lo desconsolador a un nuevo lugar donde encontramos algo de paz. Esa es la intención en la construcción armónica que la compone, la cual integra largos movimientos melódicos por movimiento conjunto de sus voces. Mientras escuchamos este pequeño pasaje vemos imágenes de lo que sugiere ser un ancianato de comienzos del siglo pasado. Justamente el concepto de “luz” se manifiesta al momento que esa secuencia de imágenes pasa de blanco y negro, a color. Allí se establece esta idea.

Musical score for Violín I, Violín II, and Viola, measures 50 to 59. The score shows a melodic line with a *p* dynamic.

9.2. Sección B. (Compases 61 – 82)

Cuando lo anterior ocurre, entonces estamos en la sección B. Esta sección marca un contraste en tempo (52 bpm.) y en timbre, pues otro teclado electrónico en tresillos de corchea articula arpeggios del siguiente círculo armónico: F – Db – Eb – Gm.

Esta nueva atmosfera, creada por la música, nos conduce a ese contradictorio universo de la vejez donde nuestra mente pareciera que regresa a la niñez, a esa de los primeros años de vida, donde somos siempre auxiliados por alguien, inocentes de nuevo, tranquilos. Sobre esta estructura armónica, se levanta una melodía de solo de clarinete sobre pizzicatos de violonchelos y contrabajos. Esta melodía aparece como esa voz inocente presente en los ancianos de las imágenes.

Al finalizar el clarinete, los primeros violines toman la exposición de este tema en registro agudo, como llevando a lo más alto ese espíritu inocente y jovial, preparándose a desaparecer, al igual que todos los ancianos del lugar, quienes reposan aguardando su muerte.

La pieza termina con un pad de sintetizador que va desapareciendo sobre un fondo negro de pantalla.

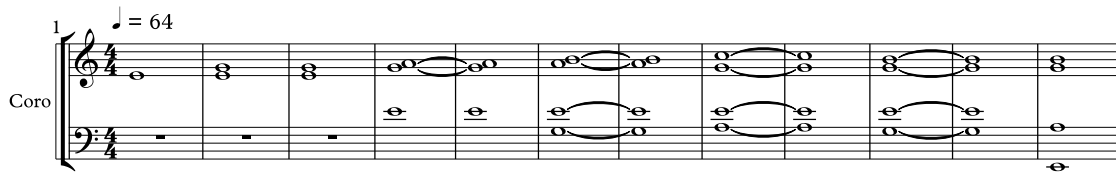
10. Epílogo.

Finalizada la pieza anterior continuamos viendo imágenes de cementerio, un ataúd es introducido en una bóveda y en ese punto damos inicio a la pieza final de la partitura, y a la película misma. De ahí, la gran importancia de esta pieza por cuando en términos dramáticos contiene información de valor que se conecta con la secuencia de imágenes.

Esta pieza se estructura formalmente en tres secciones A-B-C.

10.1. Sección A. (Compases 1 – 56)

La sección A comienza con un coro de voces mixtas que van entretrejiéndose entre disonancias y consonancias (tensión – reposo), mientras vemos imágenes de fuego vivo con estructuras ardientes que se consumen, al igual que el cuerpo de nuestro personaje que se consume en su lecho como despojándose de toda materia contenida en este mundo.



Las voces se desvanecen sobre la imagen de un hombre bajo la lluvia, quien levanta las manos. Parece liberado ya de las brasas ardientes, rumbo a un nuevo destino. Ahora, en la puerta principal de acceso a lo que reconocemos como el cementerio central de Bogotá, en una noche de tormenta, escuchamos un pequeño coral de cuerdas que anticipa la entrada, compases adelante, de un tema que expuesto en Em, en un solo de corno relata la nostalgia de la ausencia, del adiós. Es ineludible la sensación de abandono, de final de un ciclo. Escuchamos esta música mientras observamos una casa derrumbarse y nos vamos alejando del paisaje.

32

Corno en F I / II

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mf

Un pequeño canto de trompetas conduce la exposición del tema en las cuerdas, ahora con ímpetu y un carácter más expresivo basado en la siguiente progresión de acordes: F#m, C#m, B, D y F#m. El tema se introduce después de una disolvenza a fondo negro que nos lleva a la imagen imponente de una gran caída de agua. Reconocemos este lugar como el Salto del Tequendama y allí logramos identificar la figura de un hombre. Esta escena luce como el último paso en la transmutación del espíritu.

45

Corno en F I / II

Trompeta en Bb I / II

Timbales

Percusión

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mf

Plato sus.

La cámara parece perderse en las efervescentes aguas turbulentas al fondo de la caída. Ello marca el final de la sección A.

10.2. Sección B. (Compases 57 – 112)

Un crescendo de plato suspendido anuncia la llegada de una nueva sección (B). Esta sección es determinadamente distinta, contrastante. Hemos regresado a nuestro punto de partida, el mausoleo del General Rafael Uribe Uribe, y a partir de allí, nos elevamos sobre el campo santo, como rindiendo homenaje a todos aquellos habitantes fallecidos, protagonistas también de la historia de la ciudad que se erige con la vida de todos aquellos que hacemos parte de cada uno de sus rincones. Aquí, con un tempo de 88 bpm., y una textura modal basada en los acordes de D y Bb, reaparece el tema principal en trompetas, en medio de una ligera textura de cuerdas (En corcheas) y flautas (En semicorcheas).

The musical score for Section B (measures 57-112) is presented in a standard orchestral layout. It begins at measure 57 with a tempo marking of $\text{♩} = 88$. The score includes parts for Flute I and II, Horn in F I/II, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The flute parts play a melodic line with a dynamic of *mf*. The horn part plays sustained notes with a dynamic of *p*. The string section provides a rhythmic accompaniment with a dynamic of *mf*.

El corno toma el tema principal, mientras la trompeta en una contra melodía acentúa su ímpetu. El llamado épico se hace evidente una vez más.

73

Corno en F I / II

Trompeta en B♭ I / II

Detailed description: This image shows a musical score for two instruments: Horn in F (Corno en F I / II) and Trumpet in B-flat (Trompeta en B♭ I / II). The music is in 4/4 time and F# minor. The Horn part features a melodic line with a long note in measure 73, followed by a series of eighth and quarter notes. The Trumpet part provides harmonic support with chords and single notes.

Ahora, sobre imágenes aéreas que se van alejando del cementerio, se re-expone el tema enunciado en F#m, en la sección A. La música se hace más grande, más amplia, con un carácter más elocuente, rindiendo tributo a la memoria de la ciudad.

81

Oboe I / II

Clarinet in B♭

Fagot I / II

Corno en F I / II

Trompeta en B♭ I / II

Timbales

Percusión gran cassa

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Detailed description: This image shows a full orchestral score for measures 81-88. The score includes parts for Oboe I/II, Clarinet in B-flat, Bassoon I/II, Horn in F I/II, Trumpet in B-flat I/II, Timpani, Percussion (gran cassa), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 4/4 time and F# minor. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds and brass provide harmonic support.

A continuación, imágenes aéreas en blanco y negro remiten a esa ciudad de antaño que con nostalgia admiramos. Los múltiples pasados se hacen evidentes, y la música cobija esta pequeña secuencia visual con un dulce pasaje de cuerdas que anuncian el fin de la sección B, y nos preparan para la llegada triunfante, dinámica y rampante de una sección final, rica en contrastes aún más marcados.

103

Clarinet in Bb

Fagot I / II

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p

10.3. Sección C. (Compases 113 – 258)

Con un cambio de tempo a 142 bpm., y una sucesión de frases construidas en compases de 3/4, y 4/4 se da inicio a la sección C, sobre imágenes aéreas actuales de la metrópoli bogotana. Pasamos así, de una mirada al pasado a la inminente actualidad de la urbe y sus grandes avenidas.

Nuevamente, en D, sobre pizzicatos de violonchelos y contrabajos, un trémolo de violas introduce una idea rítmica que se establecerá a lo largo de la sección. El ritmo es una idea casi obsesiva, y derivada de la idea de vitalidad que recorre la película. Ahora, más que en ningún otro momento de la película, la ciudad es la verdadera protagonista y la música debe presentar y establecer ese concepto.

113

♩ = 142

Viola

p

pizz.

Violonchelo

p

pizz.

Contrabajo

p

Un nuevo elemento rítmico, ahora en los segundos violines, se introduce en el discurso construyendo lentamente un entramado intenso de ritmos y figuras.

Musical score for measures 117-120. The score includes parts for Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Violín II part starts with a dynamic marking of *p* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Violonchelo and Contrabajo parts provide a steady bass line with quarter notes.

Una nueva idea en las maderas, apoyadas por corcheas de los primeros violines, se establece.

Musical score for measures 121-124. The score includes parts for Flauta I / II, Oboe I / II, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Flauta and Oboe parts start with a dynamic marking of *p* and feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Violín I part has a similar rhythmic pattern. The Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo parts provide a steady bass line with quarter notes.

Esta idea se desarrolla un poco más en una frase a 4/4. Mientras divisamos la gran ciudad comenzamos a ser conscientes de su grandeza. Un golpe del triángulo se asoma tímido sobre una textura de CMaj7(#11).

125

Flauta I / II *mf*

Oboe I / II *mf*

Fagot I / II *mf*

Percusión Triángulo

Violín I *mf* div.

Violín II *mf* div.

Viola *mf*

Violonchelo *mf*

Contrabajo *mf*

Una melodía épica, heroica, en DMaj7 se expone en los cornos haciendo alarde del espíritu de la urbe, siempre victoriosa e imponente.

129 a2.

Corno en F I / II

Trompeta en Bb I / II *f*

Violín I

Violín II

Viola

En adelante el desarrollo rítmico se hace más dinámico, y se fortalece a medida que la pieza avanza. El diálogo entre cornos y trompetas se desarrolla del compas 113 al 144 con las siguientes texturas armónicas: CMaj7(#11) y Eb.

The image shows a musical score for measures 137 to 144. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauta I / II:** Melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Oboe:** Melodic line with a dynamic marking of *mf*, including first and second endings (I. and II.).
- Clarinet in Bb:** Melodic line with a dynamic marking of *mf*, including first and second endings (I. and II.).
- Corno en F I / II:** Harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Trompeta en Bb I / II:** Harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Violín I:** Harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Violín II:** Harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Viola:** Harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are consistently marked as *mf* (mezzo-forte).

Los violines también toman provecho de esta situación para construir una nueva textura rítmica sobre Ebm7 (Compases 145 – 150), F#m7 (Compases 151 – 154) y Am7 (Compases 155 – 159).

147

Flauta I / II

Oboe

Clarinet in Bb

Fagot I / II

Corno en F I / II

Trompeta en Bb I / II

Timbales

Percusión gran cassa

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Detrás de esta idea de desarrollo rítmico se esconde la intención de construir, al igual que la ciudad, una serie de elementos que integrados van creando una superestructura.

Superestructura que se nos hace visible en las imágenes que nos muestran una urbe ampulosa, briosas y fortalecida en 100 años de historia documentada visualmente.

Una melodía de corno y trompeta en F, como desarrollo del tema anteriormente expuesto por los cornos, prepara después de una cadencia, el inicio de un nuevo y último ciclo de desarrollo de estas ideas que van de Fm7 a Ab7.

195

Flauta I / II
 Oboe
 Clarinet in Bb
 Corno en F I / II
 Trompeta en Bb I / II
 Violín I
 Violín II
 Viola

Una llegada a D y después a Bb en compás de 3/4, de este desarrollo, prepara el anuncio final de esta pieza. Recordemos que sobre estos dos acordes se construye inicialmente el tema principal de la película expuesto desde la primera pieza de la partitura. Este tema se re-expone por vez final pero ahora en 3/4, y apoyado con golpes de tam tam, con un brío que va en crecimiento en la medida que los cornos y las trompetas lo exponen llevándolo al gran clímax final.

225

Flauta I / II

Oboe

Clarinet in B \flat

Fagot I / II

Corno en F I / II

Trompeta en B \flat I / II

Timbales

Percusión
tam-tam

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Este tema se presenta grande y potente sobre imágenes aéreas y nocturnas que ya se alejan de la ciudad. Vemos el cerro de Monserrate, ícono de la cultura bogotana, imagen misma de su espíritu y su gloria. Bogotá se levanta victoriosa siempre en la vida de cada uno de sus habitantes, y la música vibrante se adhiere a esta idea. La noche cae sobre la gran ciudad, un día termina, y con él un ciclo, también la vida que fenece y se reinventa a diario en el gran

conglomerado humano que compone esta sociedad, una gran comunidad replegada en torno a sus dinámicas.

La partitura cierra este gran ciclo en un gran crescendo de toda la orquesta, sobre un diseño de cornos y trompetas, y con un fortísimo seco de corchea, contundente y desafiante. Así finaliza *A través de la pantalla*.

The musical score for the final section of 'A través de la pantalla' begins at measure 251. It features a powerful crescendo across all instruments, culminating in a fortissimo (fff) dynamic with a sharp, rhythmic cut-off. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta I / II:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Oboe:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Clarinet in Bb:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Fagot I / II:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Corno en F I / II:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Trompeta en Bb I / II:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Timbales:** Plays a steady, rhythmic pattern throughout the section.
- Percusión:** Plays a steady, rhythmic pattern throughout the section, marked *f*.
- Violin I:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Violin II:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Viola:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Violonchelo:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.
- Contrabajo:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and ends with *fff*.

Finaliza de este modo, el análisis musical de la obra, las partes de la componen y las motivaciones que desde lo cinematográfico intervinieron en las decisiones artísticas que tomé durante el proceso de su creación.

Capítulo 3

Reflexión construida

A través de la Pantalla representó una oportunidad para acercarse a la historia del cine no solo en Bogotá, sino también en Colombia a través del registro y documentación audiovisual de algunos de los eventos más relevantes de la vida e historia nacional; una oportunidad para concretar esa historia a través de una obra continua y consolidada. Reconocer esa multiplicidad de pasados enunciada en el documento “Concepto ATP” (citado en la Introducción de este trabajo), dentro del ensayo audiovisual que representa esta película, permite un ejercicio fortalecido, ácido y contundente de memoria y de construcción de la misma; “entendiendo la memoria como materia, como hecho unitario.” (Becerra, 2012, p.14).

“No habría entonces, como punto de partida, ni cine ni patrimonio posibles sin memoria, ligada siempre a un colectivo humano” (Becerra, 2012, p.14). Ese mismo que ha habitado los espacios de la ciudad y que ha construido con ardid el imaginario que de ella tenemos, y que hoy reconocemos en 100 años de una ciudad retratada indistintamente por diferentes observadores obsesivos de la realidad y la fantasía que la han permeado.

De este modo memoria y reflexión, los dos grandes hitos del proyecto, establecen un vínculo recíproco y directo con el “story line” de la película: canción de vida, muerte y perdón. He aquí la médula, la quintaesencia de esta experiencia audiovisual que establece canción como el estado de continuidad sonora, melódica y rítmica; vida y muerte como el concepto de vitalidad renovada, continuada; y perdón como el resultado de toda esta reflexión. Se hace necesario el perdón para dar paso a la renovación y a la nueva creación, a la reconstrucción. Todo ello se hace evidente durante la experiencia de visualización y se conjuga con dinámica precisión en la construcción dramática de la película.

Ahora bien, el papel de la música, de la partitura original dentro de este discurso fue uno de los fundamentos del drama y su articulación. El ejercicio de construcción de memoria jugó aquí un papel esencial, y permitió el acceso a un universo sonoro en general desconocido; y en consecuencia, desvalorado. En 100 años de imágenes también encontramos 100 años de nuestra propia sonoridad, o lo que pensamos que ella es. Todo aquello que suena y ha sonado como

nosotros; como nuestros espacios y los lugares donde estos se ubican y, donde hemos desarrollado una vida. Aquellos espacios de la urbe que sin ser nuestros reclamamos como propios porque su sonoridad nos pertenece. En general, todo un gran imaginario sonoro.

Si bien “no todas las ciudades solidifican su experiencias de la misma manera, ni todas operan sus memorias concretas o concretan sus olvidos de igual forma” (Becerra, 2012, p.17) hay algo que sí mantienen en común. Y esto es el cambiante dinamismo de sus sonoridades y de sus músicas, a lo que ya hemos referido como el imaginario sonoro. Tanto en Bogotá como en el país en general aquella memoria sonora concretó su olvido, decretó su desaparición e intentó reinventarse en modelos apartados de su esencia y desprovistos de los elementos que la definieron.

Se reconoce, a partir de esta práctica, lo importante que es conocer nuestro pasado musical para poder reinventarlo, para poder edificar sobre el legado legendario de nuestros maestros. Es necesario alimentarnos de su riqueza, sus ideas; y disfrutar de las enormes enseñanzas que llegan a través de sus músicas y sus discursos. En especial sobre algo tan desconocido y al mismo tiempo tan especializado como la música de cine. Solo así alimentamos el dinamismo creativo de modo colectivo, solo así se fortalece la actividad compositiva y se amplía el universo referencial de nuestras músicas. Increíblemente, este ejercicio no nos unifica, sino que nos diversifica.

Encontrar a partir del ejercicio de la composición todo este inmenso legado sonoro y musical, no puede hacer más que sensibilizarnos al respecto. Sorprende la capacidad de producción de décadas atrás para la creación de partituras originales, así como la familiaridad con la que algunos compositores desarrollaron parte de su obra en diálogo con la actividad cinematográfica. Y es aquí donde encontramos también una relación constante y directa entre las prácticas musicales sociales y urbanas, y el lenguaje del cine en algunos autores colombianos. Ya mencionaba Adorno y Eisler (1976) que “la evolución de la música cinematográfica fue en un principio tributaria de la cruda praxis cotidiana” p.17. Es por ello, de un valor enorme reconocer en esta relación la construcción de un discurso único que bien podría ayudar a definir el desarrollo musical en el lenguaje del cine nacional a lo largo del periodo recorrido en *A través de la pantalla*.

Esto que pretendemos llamar lenguaje de la música en el cine colombiano, es muy ambicioso desde lo estético, pero innegable desde lo propiamente materializado en un siglo de

colaboración de ambas actividades. Basta con repasar la música de nuestras películas para entenderlo. Esto también responde directamente, a las inquietudes de nuestros autores cineastas, a sus búsquedas, sus cuestionamientos. Es en la profundidad de sus universos que encontramos las motivaciones que pudieron desencadenar las búsquedas sonoras de nuestros compositores. Dichas búsquedas dieron espacio a disímiles estéticas, voces, sonoridades.

Es por ello que la composición de la partitura original para la película parte de estos principios, de estos legados sonoros, pero a partir de allí se construye como un diálogo renovado con nuevas inquietudes y requerimientos; e incluso recursos diferentes que también se vuelven incluyentes al recurrir a sonoridades electrónicas, que de algún modo permiten conectarnos con la sensación de modernidad y con lo urbano, no solo representado en la humanidad de los habitantes de la metrópoli, sino también en todo aquello inanimado que la compone y que hace parte de su propia esencia, de sus formas y sus espacios.

Todos estos elementos se tejieron uniformemente sin prejuicio previo, por capricho de la obra audiovisual misma, que en su propia dialéctica dicta sus normas y sus gustos. Su narración ordena sus designios ocultos incluso al espectador incauto. Se hace necesario despertar una nueva sensibilidad para aprender a escuchar, y en un ejercicio intelectual complejo como lo es el de la composición, descubrir la música que subyace en la película misma, imposible de escucharse en la superficie, y desentrañarla para crear ese universo musical al que llamamos partitura; que no es otra cosa más que la voz misma de la obra cinematográfica en una dimensión diferente.

Por esta razón, en una película la música es cine; porque no podría ser una cosa distinta, porque pertenece a ese vasto universo narrativo y procede de esas mismas entrañas, porque convive en comunión directa con el drama y sus formas representadas visualmente.

Una vez más, vemos que no podemos separar una cosa de la otra, la música, de la película. La película, de la música. Todo porque en esencia son la misma cosa. Solo así presenciamos manifestado ese universo cinematográfico que se ha convertido en nuestro referente audiovisual en 100 años de distintas miradas. Así es como la música confluyó en *A través de La Pantalla* para conectar todos estos juicios, denuncias, anécdotas e historias en una obra cinematográfica integral y ambiciosa.

Conclusiones

En un poco más de diez años de carrera profesional como compositor, nunca me había dado a la tarea de documentar mi proceso creativo, y con ello, reflexionar sobre la estructura musical que define mi obra. Tampoco había documentado las motivaciones directas o indirectas que detonan la escritura de mi música; y aunque siempre he sido consciente de ello (de las motivaciones y el uso de la teoría musical en mis creaciones), el hecho de escribirlo, documentarlo y reflexionarlo empodera mi actividad creativa.

Es por ello que la primera conclusión de este trabajo es el empoderamiento de mi actividad creativa a partir de la reflexión escrita.

La narración como herramienta de construcción de conocimiento a partir de mis experiencias documentadas, adquiere un valor que no es anecdótico o circunstancial, es puramente pedagógico, y ha permitido por medio de este trabajo de investigación acceder a los conceptos y a las ideas que desde una perspectiva diferente a la de la música, han detonado mis decisiones artísticas durante la composición.

La segunda conclusión se encuentra en el terreno de lo teórico, y aunque este trabajo no se ha orientado decididamente a ello, es justamente consecuencia de la reflexión y la documentación de este proceso de creación que he podido llegar a ella. Esta es, el uso recurrente de texturas armónicas modales, de texturas bitonales y politonales en lo que podríamos llamar mi “estilo compositivo”.

La tercera conclusión se orienta hacia la necesidad de acceder y dialogar con las creaciones de los maestros que han construido nuestra memoria musical y cinematográfica, para alimentar un lenguaje propio como compositor que permita una producción más enriquecida. Es fundamental hacer un ejercicio de memoria con nuestros artistas, reconocer sus aportes y sus búsquedas.

La creación de la música para *A través de la pantalla*, y la documentación de su proceso de composición a lo largo de este trabajo me ha permitido capitalizar estos logros en la construcción de un conocimiento más amplio y consciente de mi actividad como compositor.

Glosario

Corte final/Picture locked: Edición final de la película que está completamente aprobada por el director y los productores y no sufre cambio alguno de imagen.

Cine de género: Aquel que por su estilo y características puede clasificarse en categorías como drama, acción, comedia, aventura, suspenso, terror, musical, ciencia ficción, romántico, fantasía, etc.

Cine de autor: Aquel tipo de cine donde usualmente el director es el escritor del guion de la película. Se desarrolla de modo independiente sin la participación de grandes productores ni estudios cinematográficos que imponen un estilo de producción. Este cine puede relacionarse con el concepto de *cine arte* al que habitualmente se hace referencia cuando se habla de ciertos autores como Akira Kurosawa, Pedro Almodovar, Lisandro Duque, Víctor Gaviria, Ciro Guerra, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Federico Fellini, entre otros.

Paramount Pictures: Reconocido estudio de producción de Hollywood en los Estados Unidos.

Línea de tiempo: Sucesión temporal de fotogramas que componen la película.

Programación electrónica: Construcción musical con base en sonidos electrónicos y de sintetizador que puede contener ambientes, pads y ritmo. Esta construcción se incorpora usualmente dentro de una estructura de composición más amplia; aunque esto, no siempre ocurre. La programación electrónica puede funcionar de modo independiente y ser en sí misma la estructura completa de una composición.

Partitura original: Término usado en el cine para referirse a la totalidad de piezas que componen la música originalmente compuesta para una película.

Time lapse: Técnica fotográfica utilizada en la realización audiovisual para mostrar eventos que generalmente ocurren lentamente y de modo casi imperceptible. Lo que hace el time lapse, es mostrarnos estos eventos de modo acelerado para que justamente podamos ser conscientes de ellos.

Story line: Término con el cual se designa, con el menor número posible de palabras el conflicto principal de una historia.

Referencias

Adorno, T. y Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Becerra, S. (2012). *Bogotá filmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural*. IDPC. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital DDDI.

Davis, R. (1999). *Complete guide to film scoring*. Boston, Ma: Berklee Press.

Jaimes, A. (2017). *Una aproximación a la construcción de la definición de la investigación artística*. Inédito. Bogotá D.C. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Ramírez, J. (2015) *Documento ATP*. Inédito. Bogotá D.C.

Xalabarder, C. (2013). *El guion musical en el cine*. Barcelona: MundoBSO