

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

MÁSTER EN POSTPRODUCCIÓN DIGITAL



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**«La postproducción musical de los filmes de John
Cameron Mitchell: *Hedwig vs. Shortbus* o el estilo
trasciende al género».**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Autor/a:

Víctor Manuel Delgado Cabrerizo

Tutor/a:

Dr. Blas Payri Lambert

GANDIA, 2016

*A mí mismo.
A mi resistencia a la desesperanza.*

Índice

Resumen / Abstract.....	7
1. Introducción.....	8
1.1. Objetivos.....	8
1.2. Conceptos y terminología.....	9
1.3. Fichas técnicas.....	12
1.3.1. <i>Hedwig and the angry inch</i>	12
1.3.2. <i>Shortbus</i>	13
2. Método.....	14
3. Discusión.....	17
3.1. Análisis cuantitativo.....	17
3.2. Análisis cualitativo.....	21
4. Resultados y conclusiones.....	37
Apéndices.....	40
Tablas de análisis musical.....	40
Hedwig and the angry inch.....	40
Shortbus.....	47
Referencias.....	53
Bibliográficas.....	53
Discográficas.....	54
Videográficas.....	54
Webs.....	55

Índice de figuras

Figura 1: Cuadro de codificación: relación entre categorías y colores para el análisis.....	14
Figura 2: Ventana principal de Logic Pro X con el timeline resultante del análisis musical de Hedwig and the angry inch.....	15
Figura 3: Ventana principal de Logic Pro X con el timeline resultante del análisis musical de Shortbus.....	16
Figura 4: Diagrama comparativo de la duración (en tanto por ciento) global de cada tipo de música en los filmes analizados.....	19
Figura 5: Diagrama comparativo de la duración (en tanto por ciento) de cada tipo de mezcla en la música de los filmes analizados.....	19
Figura 6: Análisis en la línea de tiempo de secuencias y aparición de música diagmática acusmatizada.....	28

Resumen / Abstract.

El objeto de estudio del presente Trabajo Fin de Máster es aislar, desde un análisis comparativo, los rasgos diferenciales de la postproducción musical de los primeros filmes de John Cameron Mitchell: *Hedwig and the angry inch* (2001) y *Shortbus* (2006), prestando especial atención al primero de ellos, de género musical. La metodología de análisis es doble: cuantitativa y cualitativa. La primera se preocupa de los tipos de música en relación con su diégesis así como su mezcla en la banda sonora. La segunda, de elementos tales como el contenido informativo de las letras de las canciones, de las funciones psicológicas de las mismas así como otros pormenores como la auricularización de las mismas, cambios acusmáticos, su relación con el ritmo narrativo, etc. Los resultados obtenidos apuntan hacia una postproducción de la música con una base común a ambos filmes, así como rasgos diferenciales —no demasiado marcados— de cada uno: tres veces la presencia de música espectáculo con respecto a su contraria, música absoluta con 11,8% más presencia, etc. en el caso de *Hedwig*. Finalmente señalamos una posible investigación de futuro: la de la asunción por parte de Cameron Mitchell de los rasgos propios de la postproducción de música del género musical fuera del mismo como signo autoral propio.

The aim of this master dissertation is to isolate distinguishing features of music post-production of primary feature films of John Cameron Mitchell, 'Hedwig and the angry inch' (2001) and 'Shortbus' (2006), from a comparative analysis. We will pay special attention to 'Hedwig...' because of its genre: a musical film. For that purpose, we will use a quantitative and qualitative method. Quantitative method warns about related to diegesis music types and music mixing in the soundtrack. Qualitative method, for its part, takes care about the meaning of song lyrics in the stories, songs psychological functions and other details such as its auricularisation, acousmatic changes and the relationship between music and narrative rhythm, etc. Results point out that there is a solid common ground in booth music post-productions aside those distinguishing features (three times more spectacular music, 11,8% more presence of absolute mixed music, etc. for 'Hedwig'), not that marked as originally assumed. Finally, we suggest to future investigation to verify if Cameron Mitchell has taken the way musical genre has always post-produced its music as authoral sign for all of their films.

Palabras clave: Postproducción de música para cine, cine musical, John Cameron Mitchell, *Hedwig and the angry inch*, *Shortbus*.

Keywords: Music post-production for cinema, musical film, John Cameron Mitchell, 'Hedwig and the angry inch', 'Shortbus'.

1. Introducción.

El presente trabajo que aquí comienza tiene su génesis en la asignatura *Análisis avanzado de recursos sonoros* del Máster de Postproducción Audiovisual de la Universitat Politècnica de València y en la metodología de análisis que promueve en la misma el profesor Blas Payri Lambert. La misma, como explicaremos más adelante, resulta útil para cuantificar multitud de aspectos sobre la banda sonora—incluso más a los que trascienden en este texto— y, así, justificar debidamente aseveraciones sobre la misma: no en vano estamos acostumbrado a afirmaciones superfluas y poco fundadas o sistematizadas sobre la música de cine y demás elementos de la banda sonora. Este es uno de los intereses del trabajo, poner de manifiesto una metodología sencilla pero eficaz a este respecto. No obstante había que ponerla al servicio de un objeto digno de investigación. En este caso, la pretensión inicial de quién escribe estas líneas era la de utilizarla en un análisis comparativo de los filmes *Hedwig and the angry inch* (2001) y *Shortbus* (2006), ambas del mismo director: John Cameron Mitchell, con el objetivo de revelar rasgos identificativos de la postproducción musical de la primera de ellas, ya que se trata netamente de un filme de género musical, musical rock concretamente, e inscrito en las diversas historiografías que se han hecho del mismo: el capítulo ‘*Hail! Hail! Rock ‘n’ roll!!* La extraña, apasionante y triste historia del ascenso y caída del musical rock’ (Palacios, 2013) es un ejemplo de ello. Como sustento nos apoyaremos en un doble trabajo bibliográfico: el que funda originalmente la metodología y el propio sobre el género musical, campo de investigación que—dicho sea de paso— no suele preocuparse de la postproducción de la música que refiere y estudia. La hipótesis de partida, efectivamente, es que en la filmografía de John Cameron Mitchell existe un estilo de postproducción musical inherente al género musical (*Hedwig*) y que, desde una comparación con un filme «no musical» de referencia (*Shortbus*), estos pueden ser aislados y cuantificados.

1.1. Objetivos.

Principales:

- Deducir los rasgos de la postproducción sonora de un filme de género musical en base a un análisis cualitativo y comparativo con otro filme de referencia.
- Conocer, aplicar y divulgar metodologías de análisis de recursos sonoros.

— Justificar debidamente conclusiones relativas a bandas sonoras y música de cine en base a datos obtenidos de forma normalizada.

Secundarios:

— Trazar estrategias para acceder a bibliografía relevante para la investigación aplicada al análisis de música de cine.

— Citar reglada y adecuadamente las fuentes utilizadas en la investigación.

— Introducir, estructurar y redactar un texto académico adecuadamente.

1.2. Conceptos y terminología.

Como se verá el interés básico del análisis cuantitativo es revelar el carácter de de la música con respecto al resto de elementos de la banda sonora, la mezcla; así como su relación con la diégesis narrativa. Aquí siguen las definiciones de dichas categorías y conceptos:

Música diegética y extradiegética:

Michel Chion (1997, p. 193) sostiene que a menudo la teoría y la historia del cine para designar a estos tipos de música «adopta calificativos como “música diegética” (perteneciente a la acción) y “no diegética” (que emana de una fuente imaginaria no presente en la acción). Por razones diversas —como la posible confusión sobre el término “diégesis”— prefiere hablar de “**música de pantalla**” para la música claramente oída como emanante de una fuente presente o sugerida en la acción: un cantante callejero, fonógrafo, radio, orquesta, altavoz, tocadiscos automático. Por oposición la “**música de fondo**” (llamada “no diegética”) es aquella que el espectador entiende, por eliminación como música de fondo de una orquesta imaginaria o procedente de un músico de fondo que a menudo acompaña o comenta la acción y los diálogos, sin formar parte de ellos». En este trabajo preferiremos, no obstante, los términos «diegética» y «extradiegética» por estar más extendidos aunque, en esencia, el concepto es el mismo al referido por Chion.

Música espectáculo:

Blas Payri (2016) apunta que «podemos distinguir este aspecto de la música, generalmente de la canción, cuando se transforma en espectáculo, particularmente en las comedias musicales, donde la justificación diegética no es necesaria». Sus características generales son:

«Se prescinde del realismo sonoro para otorgar la mejor calidad de mezcla a la música, con una auricularización 0 (sonido tipo CD). [Ver “auricularización” más abajo].

Aunque haya planos diferentes siempre se oye a la voz cantada con la misma auricularización 0.

Deja de oírse en general cualquier otro sonido (música absoluta);

Y aunque los cantantes o músicos en la historia no sean profesionales, se suele tener una interpretación profesional (en cualquier caso, se graba la música en estudio y se graba la escena en playback) y con perfecta escucha aunque no aparezcan micrófonos».

Diégesis extendida o desauricularizada:

«Cuando una música que tiene una justificación diegética, pasa a oírse con una auricularización cero, es decir como si fuese una música extradiegética, y se comporta de hecho como una música extradiegética pudiendo flotar entre escenas (esta vez sin justificación diegética)». (Payri, 2016).

Auricularización:

André Gaudreault y François Jost (1995, p. 144-147) definen este concepto de forma paralela al de la ocularización —en definitiva el punto de vista desde el que se construye el filme— en su obra *El relato cinematográfico*. No obstante, establecer el mismo no es tan sencillo como en el caso de la visión. Los propios autores plantean problemas tales como la difícil localización de los sonidos, éstos no están localizados ni lateralizados, al contrario, su escucha es acusmática; la individualidad de la escucha y la inteligibilidad de los diálogos (estos difíciles de captar durante décadas en sonido directo). Seguidamente los autores presentan un sistema de auricularizaciones compuesto por la **auricularización interna secundaria**, la **auricularización interna primaria** y la **auricularización cero**. La primera se da «cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual», eminentemente cuando, de forma visual, se nos informa de acciones, movimientos u objetos que condicionan la

escucha del sonido. La segunda, la auricularización interna primaria, es la que se da cuando desconocemos la distancia de la fuente sonora, cuando el sonido remite «a una instancia no visible» y tan solo nos den indicios de ella el filtrado, la pérdida de parte de las frecuencias, etc. La tercera y última, la auricularización cero se da «cuando la mezcla hace variar los niveles obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad (que se baje la música para dejar “pasar” el diálogo, por ejemplo), el sonido no está retransmitido por ninguna instancia intradiegética y remite al narrador implícito».

Acusmática:

Se trata de una noción griega recuperada por Jerónimo Pignot y teorizada por Pierre Schaeffer y se define por aquel sonido que se oye sin ver su causa originaria, que se hace oír sin la visión de sus causas. Su contrario es el concepto de la escucha visualizada. (Chion, 1993, p. 74).

Sonido en las ondas (on the air):

Llamado por Chion (1993, p. 65) a los sonidos presentes en una escena pero supuestamente retransmitidos eléctricamente (radio, teléfono) que escapan, pues, a las leyes de “naturales” de propagación del sonido. Suelen presentarse con una auricularización cero y, señala su autor, tiene como particularidad la capacidad de entrar y salir o interconectar el espacio *in*, el espacio *off* y el espacio fuera de campo.

Tipos de mezcla (absoluta, preponderante, secundaria y latente):

Aludiendo a la usual estratificación en la mezcla de las bandas sonoras, Blas Payri (2016) establece varios niveles para la música: absoluta, preponderante, secundaria o latente. El primer nivel se da cuando «solamente se oye la música sin ningún sonido diegético»; el segundo, «cuando esta está en primer plano pero distinguimos sonido diegético»; la música secundaria, por su parte, es aquella que «acompaña al sonido diegético sin cubrirlo»; mientras que la latente «apenas se percibe pero sigue introduciendo un ambiente (utilizado en ambiente y terror)».

1.3. Fichas técnicas.

1.3.1. *Hedwig and the angry inch.*

Año: 2001.

Duración: 94 min. aprox.

Género: Comedia, drama, musical.

Sinopsis: Esta es la historia de Hedwig, una “internacionalmente desconocida” cantante de rock que sale de Alemania del Este para alcanzar el estrellato y descubrir el origen del amor. Hedwig nace siendo un niño llamado Hansel, pero su afán de salir del país y atravesar el muro de Berlín hacia la libertad le llevan a someterse a una operación de cambio de sexo para poder casarse con un soldado americano. La operación no sale del todo bien, dejándole una “pulgada irritada” (*Angry inch*). Fama, fracaso, amor y desamor, marcan la vida de Hedwig, quien no cesa en el empeño de cumplir su gran sueño.

Productora: Killers Film; *protagonizada por:* John Cameron Mitchell; *line producer:* Colin Brunton; *peluquería y maquillaje:* Mike Potter; *diseño de vestuario:* Arianne Phillips; *diseño de producción:* Therese Deprez; *montaje:* Andrew Marcus; *director de fotografía:* Frank G. DeMarco; **música escrita y compuesta por Stephen Trask; productor musical ejecutivo: Alex Steyermark;** *animaciones y creatividad por* Emily Hubley; *productores ejecutivos:* Michael De Luca, Amy Henkels, Mark Tusk; *producida por* Christine Vachon, Katie Roumel y Pamela Koffler; *escrita y dirigida por* John Cameron Mitchell.

Reparto: John Cameron Mitchell (Hedwig), Stephen Trask (Skszp), Miriam Shor (Yitzhak), Michael Pitt (Tommy Gnosis), Andrea Martin (Phyllis Stein), Maurice Dean Wint (Sargento Luther Robinson), Sook-Yin Lee (Kwahng-Yi), etc.

1.3.2. *Shortbus*.

Año: 2006.

Duración: 97 min. aprox.

Género: Comedia, drama, romance.

Sinopsis: *Shortbus* sigue la trayectoria de varios neoyorquinos cuyas tragicomedias aventureras navegan entre la sexualidad y los sentimientos. Sofía es una sexóloga que no ha tenido nunca un orgasmo: hace años que simula placer con su marido Rob. Conoce a Severin, una dominadora que se presta a ayudarla. Dos pacientes de Sofía, James y su novio Jamie, piensan en incluir a un tercero, Ceth, en su sexo pero Jamie no acaba de decidirse. Todos se encuentran en el Shortbus, un lugar fuera de lo común donde se mezcla la política, el arte y el sexo. La ciudad de Nueva York post 11 de septiembre y los años de Bush no es un lugar donde la vida sea fácil... La película invita a sus habitantes a reconciliarse con los intercambios intelectuales, los placeres de la carne y los sentimientos.

Vestuario: Hurt and Bart; *diseño de producción:* Jody Asnes; *productores asociados:* Morgan Higby Night, Neil Westreich, Richard Wofford; *coproductores ejecutivos:* Richie Jackson, Bobbi Thompson; *música:* Michael Hill; *interpretada por* Yo la tengo; *coproductora:* Pamela Hirsch; *montaje:* Brian A. Kates; *Fotografía:* Frank G. DeMarco; *productores ejecutivos:* Michael J. Werner, Wouter Barendrecht; *producida por* Howard Gertler, Tim Perell, John Cameron Mitchell; *escrita y dirigida por* John Cameron Mitchell.

Reparto: Sook-Yin Lee (Sofía), Paul Dawson (James), Lindsay Beamish (Severin), PJ Deboy (Jamie), Raphael Barker (Rob), Peter Stickles (Caleb), Jay Brannan (Ceth) y Justin Bond (como él mismo), etc.

2. Método.

La metodología seguida para el análisis de la música de cine de los filmes seleccionados —*Hedwig and the angry inch* y *Shortbus*— es una adaptación de la propuesta por Blas Payri Lambert en la asignatura Análisis avanzado de recursos sonoros del presente Máster en Postproducción Digital.

En una fase inicial precisamos de los conceptos o términos en los cuales vamos a juzgar la música de cine a la cual podríamos llamar **de conceptualización**. Esencialmente nos interesan los modos en que la música se relaciona con la diégesis cinematográfica, cómo se incardina en la narración, y las formas en las que esta se mezcla con el resto de elementos de la banda sonora. Así dentro del campo del tipo de música contemplamos la música diegética, extradiegética, la música espectáculo, la música de diégesis extendida así como los efectos electroacústicos. En el campo de la mezcla los términos refieren a la entidad de la música con respecto al resto de elementos de la banda, sus niveles y también su auricularización. Son: mezcla absoluta, mezcla preponderante, mezcla secundaria y mezcla latente.

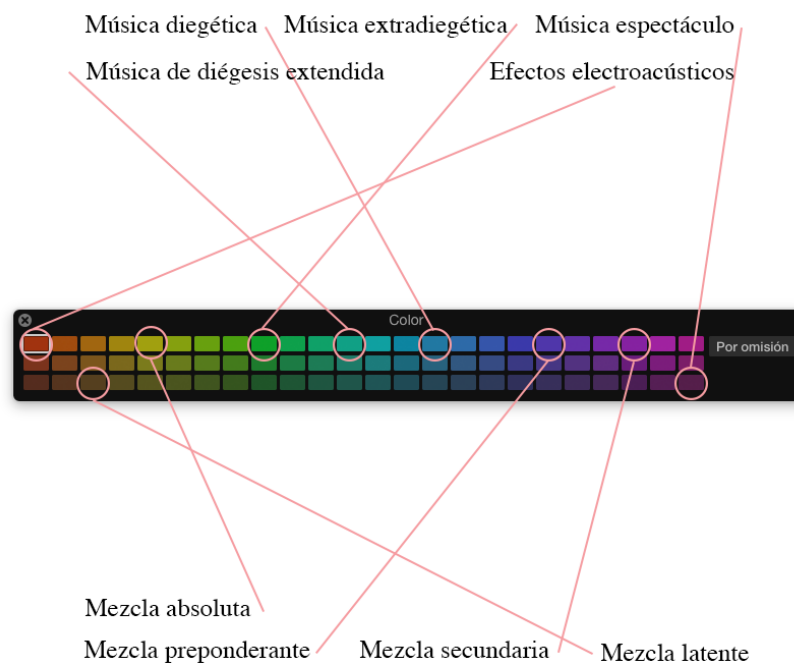


Figura 1: Cuadro de codificación: relación entre categorías y colores para el análisis.

La segunda fase de este método es la de **codificación**. Se desarrolla esencialmente en el software que luego servirá a la tercera fase (netamente analítica): Logic Pro X de Apple. Consiste, en definitiva, en asociar cada una de las categorías de análisis a un color determinado de la paleta de colores que ofrece este software tal y como muestra la Figura 1.

La cuarta fase de esta metodología consiste en en **análisis** propiamente dicho. Para ello se procede a la importación de los correspondientes filmes en el mencionado software (con su banda sonora en castellano). Esta se duplica en dos canales —uno para los tipos de música y otro para las mezclas— y, mediante una escucha atenta o “reducida” que diría Schaeffer (Chion, 1993, p. 33-36), se desglosan las secciones en las que existe música en el filme en pasajes (herramienta “Tijeras” de Logic Pro X) y, a los mismos, se les aplica el color correspondiente en base al código creado en la fase anterior. En las Figuras 2 y 3 se pueden observar los *timelines* resultantes del análisis musical de las cintas.

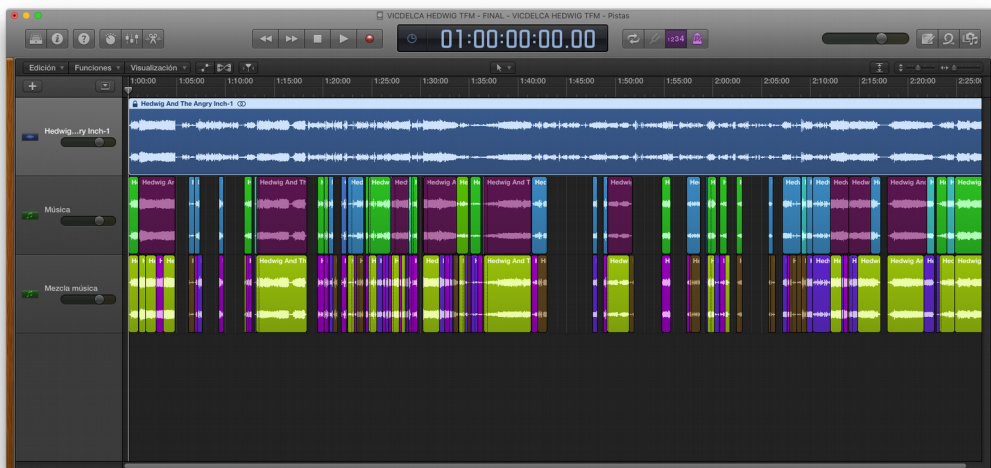


Figura 2: Ventana principal de Logic Pro X con el timeline resultante del análisis musical de Hedwig and the angry inch.

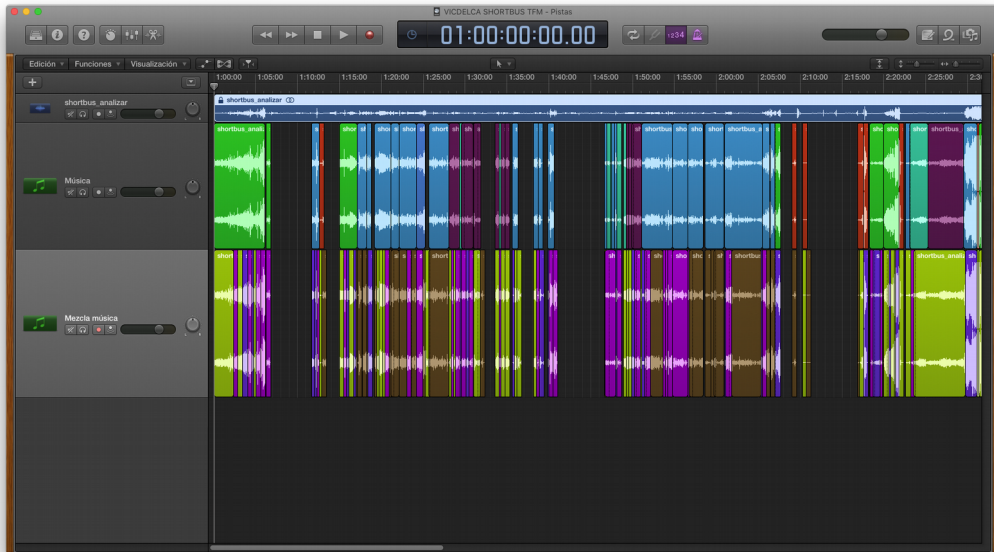


Figura 3: Ventana principal de Logic Pro X con el timeline resultante del análisis musical de Shortbus.

La siguiente fase consiste en la **cuantificación** de los pasajes de mismo color (y categoría, por tanto) y su expresión en tablas y gráficos. Finalmente existe una fase de **comparación y expresión de resultados**, que se corresponde en el presente trabajo con la sección 3.1. *Análisis cuantitativo*.

En cualquier caso este proceso no se corresponde más que con la metodología cuantitativa que sustenta el presente trabajo. Paralela a ella discurre un análisis cualitativo que busca rasgos definitorios no reducibles a la expresión matemática. Dicho análisis cualitativo es de obligada presencia dada la incapacidad del análisis cuantitativo de reflejar de forma apropiada los juegos de mezcla en las transiciones musicales o el contenido semántico y narrativo que aportan, por ejemplo, las letras de las canciones.

3. Discusión.

3.1. Análisis cuantitativo.

En lo que sigue presentamos los datos obtenidos de la cuantificación de cada uno de las categorías analizadas para la música presente en la banda sonora de los citados filmes (Tabla 1, para *Hedwig and the angry inch* y Tabla 2, para *Shortbus*):

RECURSO		DURACIÓN TOTAL			PORCENTAJE
		min	seg	s	
Total		87	47	5267	100,0
Tipo de música	Diegética	11	55	715	13,6
	Extradiegética	14	35	875	16,6
	Espectáculo	26	21	1581	30,0
	Extendida	5	36	336	6,4
	Efectos electroacústicos	0	39	39	0,7
Mezcla música	Absoluta	31	50	1910	36,3
	Preponderante	9	33	573	10,9
	Secundaria	10	1	601	11,4
	Latente	6	58	418	7,9

Tabla 1: Cuantificación de *Hedwig and the angry inch*.

RECURSO		DURACIÓN TOTAL			PORCENTAJE
		min	seg	s	
Total		97	4	5824	100,0
Tipo de música	Diegética	30	2	1802	30,9
	Extradiegética	19	46	1186	20,4
	Espectáculo	10	0	600	10,3
	Extendida	4	32	272	4,7
	Efectos electroacústicos	2	6	126	2,2
Mezcla música	Absoluta	24	7	1447	24,8
	Preponderante	8	53	533	9,2
	Secundaria	16	9	969	16,6
	Latente	18	18	1098	18,9

Tabla 2: Cuantificación Shortbus

A continuación siguen diagramas de barras en los que se compara las duraciones —relativas al total de la duración de cada banda sonora— de cada tipo de música (*Figura 4*) y cada tipo de mezcla (*Figura 5*).

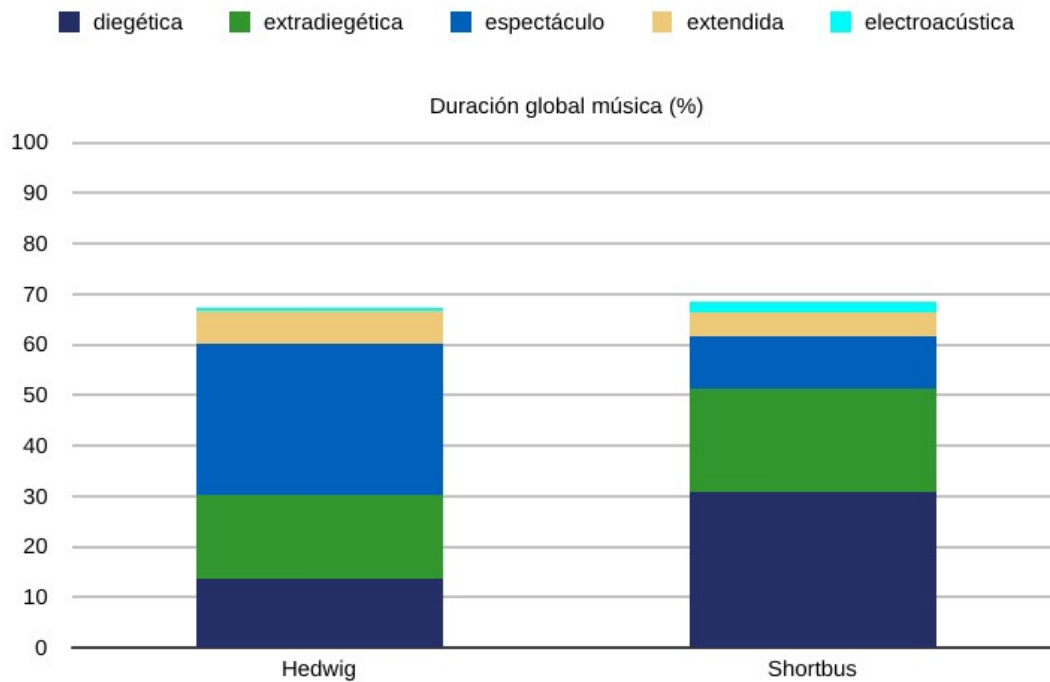


Figura 4: Diagrama comparativo de la duración (en tanto por ciento) global de cada tipo de música en los filmes analizados.

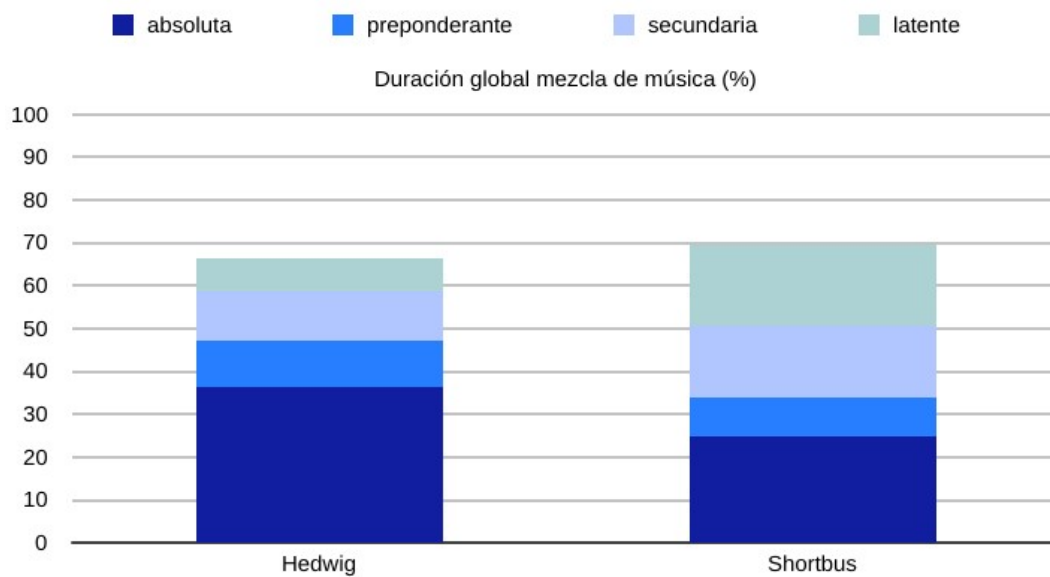


Figura 5: Diagrama comparativo de la duración (en tanto por ciento) de cada tipo de mezcla en la música de los filmes analizados.

El primer dato a señalar desde estos datos es qué porcentaje de las bandas sonoras de cada filme se encuentra copado —que no únicamente— por música: 68,5% en el caso de *Shortbus*) 67,3 en el de *Hedwig*. Un porcentaje curiosamente

similar si partíamos de la idea preconcebida de que el filme musical «tendría más música». No es así.

La primera diferencia relevante que encontramos entre en cuanto al tipo de música (*Figura 4*) los filmes es la abundante —y previsible, por otra parte— presencia de música espectáculo en *Hedwig* (30%) con respecto a *Shortbus* (10,3%). No obstante, hemos de subrayar que *Shortbus* no es un filme musical, ni siquiera un filme cuya temática verse en absoluto sobre música. Luego la presencia de este no es desdeñable y habrá de tenerse como significativa.

Como apunte la música espectáculo —aunque sea cuantificada por separado por su particularidad y por el interés que esto suscita para la investigación— forma parte de la música diegética. Aunque a veces no precise de verismo lo cierto es que su aparición siempre tiene una justificación diegética, «ilusión de realidad» que dirían Aldarondo y Beltrán (2013, p. 15). En definitiva una suma de ambas categorías para ambos filmes (43,6% en el caso de *Hedwig*) y (41,2% para *Shortbus*) nos muestra un porcentaje de música con justificación en la narración, de nuevo, inusitadamente similar. En cualquier caso este es **superior siempre al de música extradiegética** (20,4% *Shortbus* y 16,6% *Hedwig*), luego sí podemos afirmar que en ambos filmes hay más del doble de música diegética que extradiegética.

En cuanto a las **mezclas** de la música sí destaca la **absoluta de forma notoria en *Hedwig* 36,6%** frente a un 24,8% en otro caso. *Shortbus* por su parte muestra un porcentaje de mezcla latente en sus músicas (18,9%), esto es, casi un 20% de la duración de la banda sonora, siendo esta música, tiene una mezcla latente. En definitiva audible pero velada bajo el resto de elementos de la banda sonora. Más bien usada a modo de ambiente. En el caso de *Hedwig* poca es la música que adquiere un carácter tan accesorio (7,9%). También se da esta relación entre las músicas catalogadas como “secundarias”, abundan más en *Shortbus* que en *Hedwig*. En definitiva mientras que *Hedwig* tiene casi el 50% de su duración con una música prominente¹ (porcentaje real 47,5%) *Shortbus* lo tiene tan solo un 34%. En cualquier caso la diferencia, aunque pronunciada, no es abismal. Tan solo de un 13,5%.

1 Música «prominente» calculada como la suma de mezclas absoluta y preponderante.

3.2. Análisis cualitativo.

Shortbus se inicia con música extradiegética. Una pieza de jazz, *Is You Is or Is You Ain't My Baby* (Fila 1 de la Tabla de análisis musical de *Shortbus*), que comienza junto a los títulos de crédito iniciales, rodea un modelo 3D en animación de la Estatua de la Libertad y se desliza a través de las calles de Nueva York hasta llegar a los pisos de nuestros protagonistas, empezando por James, masturbándose en la bañera. Esto lo hace con una auricularización cero y una mezcla absoluta. Seguidamente viaja al piso donde Severine —trabajadora sexual BDSM— tiene una cita con un cliente. Aquí el volumen de la canción desciende para dejar espacio acústico a una conversación sobre las preferencias sexuales de éste último... y el hermetismo de Severine a ese respecto. Al volver a la secuencia paralela con James y a volar la cámara de nuevo sobre Manhattan, la música recobra todo el protagonismo cedido... hasta verse interrumpida por unos orgasmos encabalgados desde la habitación de Sofía y Rob. Estas tres localizaciones paralelas se entretrejarán unos segundos más con este tratamiento de la música. La canción llega a su clímax (en niveles, letra y timbre de voz) simultáneamente a los orgasmos de las tres secuencias. Tras él habrá unos segundos de silencio, emulando la *petite mort* de los personajes para reanudarse con las primeras palabras del cliente de Severine el cuál habla, precisamente, del bajón que sobreviene tras el orgasmo, el mismo que ha emulado la pieza.

Tras esto se desarrollan varios minutos del filme sin música de ningún tipo. Jamie y su novio James se encuentran; Sofía —terapeuta de pareja— le habla a Rob tras el coito de una cliente que tiene que fingir los orgasmos ante su pareja y le pide opinión al respecto (en realidad, un *globo sonda*: es ella quién finge los orgasmos con él); y una tercera escena en la que la pareja de “los *Jamies*” exponen a Sofía en su clínica su pretensión de abrir sexualmente su pareja en busca de consejo profesional.

La siguiente música en aparecer es una música disco diegética (ambiente sonoro de la sauna-piscina en la que James trabaja como socorrista) con una mezcla inicialmente preponderante (por la ausencia de otros sonidos más allá del burbujeo) aunque con unos niveles sonoros bajos. La misma variará en volumen hasta desaparecer conforme aumente la tensión dramática de la escena: James descubrirá el cadáver de un hombre ahogado en su piscina. Este desvanecimiento de la música diegética nos da indicios sobre un uso de auricularización poco usual en el filme: el de la auricularización interna (llamada por otros autores como auricularización subjetiva). Esto es, dejamos de escuchar la música diegética del

espacio de la narración tal y como lo hace la cognición de James: el *shock* de descubrir un cadáver le hace incapaz de atender a nada más. Tras este desvanecimiento de la música sobreviene un efecto electroacústico, perfectamente extradiegético. Se trata de una frecuencia estable, aguda, que alude al desconcierto del personaje. Esta encabalará hacia la siguiente escena donde se encuentran James y Sofía solos, en la clínica. Este uso sonoro denota que James le ha contado a la terapeuta este acontecimiento y que el trauma que le provoca alcanza hasta el momento presente de la narración. Curiosamente en ese mismo instante la escenografía del filme actúa de forma prosopopéyica: las luces de la clínica de Sofía parpadean por una aparente bajada de tensión eléctrica.

Tras ello Jamie entra en la sala para intentar «progresar» en la terapia al igual que su pareja. Tras una falsa revelación en la que exaspera sobremanera a Sofía esta le pega una bofetada. Se disculpa confesando que es preorgásmica —que es incapaz de tener uno— lo cual le preocupa especialmente. Este hecho, como se irá revelando en lo sucesivo constituye uno de los conflictos principales del filme.

Con inmediata posterioridad a esta confesión, aún sobre la secuencia en la clínica, empieza a sonar *If you fall* de Azure Ray (Fila 4 de la Tabla de análisis musical de *Shortbus*), una melodía optimista y una letra que habla sobre las bondades del amor. Se trata de la música extradiegética que acompaña a la posterior secuencia de montaje donde se muestra cierto movimiento de los personajes, su tránsito por la ciudad, así como una nueva secuencia de animación en paralelo que sobrevuela una Nueva York en la que anochece. Su auricularización es cero y su mezcla esencialmente absoluta, dejando pasar elementos del decorado sonoro de algunos planos. Esta canción se desvanecerá conforme Sofía suba las escaleras del Shortbus, el pub donde coinciden nuestros personajes. Conforme Justin Bond, «anfitriona» del lugar, le muestra las distintas estancias del local, escuchamos brevemente *Kids* como parte de la banda sonora de un filme que se proyecta en la pared de una de ellas (Fila 6 de la Tabla de análisis musical).

Tras ello, Justin la acompañará a la sala «Sexo sí, bombas no» donde escuchamos de forma diegética el tema *Winters Love* (Fila 7 de la mencionada tabla), el cuál se reiterará varias veces en el filme asociado al sexo —en dicha sala, efectivamente, tienen lugar orgías muy variopintas—. De vuelta sobre el uso musical, cabría incluso hablar de *leitmotiv* entre la asociación de esta canción y la idea del sexo lúdico, redentor, en el filme.

A continuación los personajes avanzan hacia un corredor donde Justin le presenta a Ceth a Sofía, este joven muchacho busca pareja desde un asistente o PDA llamada «Yenta 650». Escuchamos brevemente aquí *Surgery*, de Scott Mathew, como música ambiente diegética y mezcla latente (niveles sonoros discretos). En las siguientes dos estancias se escucharán nuevas músicas diegéticas con la misma mezcla. Un portazo dado por Sofía hacia otro cuarto cortará de raíz su presencia. Allí suena discretamente *Beautiful* de Lee & LeBlanc, de nuevo como decorado sonoro de la habitación (mezcla latente y sonido diegético).

En la siguiente escena (SMPTE 01:28:04:01), montada al corte sobre su predecesora, encontramos un uso innovador de la música: **música espectáculo**. Se trata de una actuación en directo de Scott Mathew en el salón central del Shortbus. Toca *Language*, un tema lento, acompañado de saxo y guitarra, con letra triste que habla —aparentemente— sobre la crisis de fe que nace de la ruptura. No obstante, pese a que la mezcla primordial de la misma es absoluta, se alterna con momentos en los que resulta secundaria. Esto es así puesto que la secuencia de la actuación está montada de forma simultánea a una conversación en la misma sala, pero un poco más alejada, entre Ceth y el ex alcalde de Nueva York —al cual ha conocido poco antes— y Sofía, en la sala «Sexo sí, bombas no» contemplando sorprendida y embelesada como una mujer disfruta dulcemente del sexo con su pareja. Decimos, entonces, que la diégesis del tema *Language* se extiende sobre ellas (diégesis extendida).

Tras esto tendremos dos minutos de ausencia musical durante los cuales los Jamies y Ceth acaban yendo al piso de estos primeros. La tensión es patente entre los tres... lo cuál acaba desembocando en que Ceth coge una guitarra y canta *Soda Shop* para distender el ambiente. De nuevo hablamos de música espectáculo con mezcla absoluta. No obstante vuelve a ocurrir que se da un montaje paralelo, —que no simultáneo, en esta ocasión: conversación más amena entre ellos tres, ignorando si anterior o posterior— sobre el que la canción se extiende de nuevo (diégesis extendida). El efecto calmante surte su efecto y desemboca en un divertido trío entre ambos, tanto es así, que acaban cantando el *Star Spangled Banner*, el himno nacional norteamericano, usando sus penes como micrófonos (Fila 14). La escena se corta antes de que pase a mayores y escuchamos *I Can't Give You Anything But Love, Baby* (Fila 15 de la tabla de análisis musical del filme), de intérprete femenina desconocida, sobre diferentes planos mudos con textura de vídeo doméstico de escenas familiares de Jamie y James y otras de carácter más artístico y perturbado: se trata de la música extradiegética que James está montando sobre estas (lo veremos a continuación) en un audiovisual

destinado a su amor. Esta música, es curioso, para nosotros es diegética, pues con posterioridad vemos la fuente de la que proviene: el ordenador de James, en cambio él la está montando como extradiegética al audiovisual que edita. También ocurre aquí un juego de acusmática: durante varios segundos no vemos la fuente de la música y la creemos por completo extradiegética hasta que descubrimos su origen («se desacusmatiza») y esto provoca que la entendamos de forma diferente con respecto a la narración.

La música desaparecerá al corte en mitad de un estribillo y daremos un salto al cuarto de baño de Sofía, donde practica ejercicios para sentirse atractiva. A los 50 segundos desde la canción previa irrumpirá de nuevo la música: un tema *hard techno* diegético con volúmenes exorbitantes, reproducida en la habitación contigua, el cual desconcentra y enfada a Sofía. Lo escucharemos filtrado a través de las paredes, de unos improvisados tapones para los oídos que se pone el personaje para no escucharlo y «directamente», una vez ella vaya a la habitación de la que proviene, para vociferar a su novio Rob por el escándalo: se trata, evidentemente, de una auricularización subjetiva o auricularización interna secundaria.

En lo sucesivo tendremos 6 minutos y 40 segundos sin música, el segundo periodo más largo no musicalizado de la cinta, donde Rob desvela a Sofía que sabe que no es capaz de provocarle un orgasmo, lo cual le hace sufrir. Tras esto, Sofía acude a Severine en busca de ayuda —se conocieron en el Shortbus—. Conversan en un tanque de flotación donde Severine sonsaca a nuestra terapeuta el posible motivo de su inhibición: durante su infancia su padre la observaba incesantemente. Deciden verse rutinariamente para hablar de sus respectivos problemas y, en la siguiente sesión, Severine lleva un radio-cassette desde el que reproduce música jazz instrumental para relajarse (Fila 17).

Ahora es *Upside Down* (Fila 18 de la T. de a. m.) el tema que encabalga desde la secuencia posterior a la que ahora vemos: James masterizando el audiovisual que preparaba escenas atrás y grabándolo en una cinta miniDV. Su título: *For Jamie* («Para Jamie»). Poco después se desacusmatiza la canción que veníamos escuchando: se trata de una nueva actuación en directo de Scott Mathew en el Shortbus. Durante unos breves segundos podemos hablar de lo que hemos definido como música espectáculo pero, a los pocos segundos, la canción pasa a ceder espacio sonoro al sonido ambiente del lugar y a nuevos diálogos entre Sofía y Rob. La ocularización y la auricularización volverán de nuevo hacia la representación musical que desaparecerá al corte para dar paso a un nuevo plano y una nueva estancia del local donde Sofía vuelve a ver gente teniendo sexo. Allí

suenas de forma diegética *Boys of Melody* (Fila 19 de la T. de a. m. de Shortbus). Su utilización (EDL, música diegética, mezcla secundaria a latente) no destaca más allá de los tintes infantiles e inocentes con los que tiñe la escena. Este uso de la música será idéntico en las dos piezas sucesivas (Filas 20 y 21 de la Tabla), cada una asociada a una sala diferente del Shortbus. En una se encuentran los Jamies con Ceth y —en un segundo plano, como hasta ahora en la película, Caleb: un admirador secreto de la pareja que los espía y sigue—; en la otra sala se encontrarán posteriormente Sofía y Severine para hablar de «el progreso» de Sofía y los padecimientos de Severine. La agitada noche finalizará con el tema *Kolla kolla*, extradiegético y con un ritmo creciente, que estalla junto a una fuerte discusión entre Rob y Sofía.

La canción volverá a desaparecer de la banda sonora de la cinta durante un largo periodo pues entramos en una secuencia dramática: James intenta suicidarse ahogándose en la piscina en la que trabaja dejando grabando la cinta que había preparado para James al final de lo montado. En los **11 minutos siguientes tan solo escucharemos tres efectos electroacústicos usados para sumar dramatismo** (Filas 25, 26 y 27 de la Tabla). La desaturación de la banda sonora que supone no contar con música tras una presencia tan abrumadora a lo largo del metraje también suma en este sentido. En la narración Caleb, el admirador secreto, acostumbrado a seguir a James, lo salva a tiempo y lo lleva a un hospital. Tras ello, él irá a hablar con él a su casa. Este le contará los motivos de su «obsesión», una distracción del hastío y aburrimiento de su propia vida. Esto ocurre mientras Jamie busca a su novio junto a Ceth, pero éste no quiere contactar con él... por el momento. James también releva todos los pormenores que le llevan a grabar su película suicida y a introducir a Ceth en su relación. En definitiva, el trauma que le ocasionó haberse prostituido en su juventud. El último de los efectos electroacústicos se corresponde con una reacción maníaca de Sofía, la cuál huye de la ciudad de forma desesperada hasta llegar a un banco en el mar. En este momento comienza a sonar *Winters Love*, esta vez de forma extradiegética (Fila 28 de la Tabla), atravesando las tres secuencias: la de Sofía, la Caleb y James y la de Ceth y Jamie. Se corresponde con el clímax de la narración pues, de forma simultánea Sofía alcanza definitivamente el orgasmo masturbándose en soledad en el mar, Caleb y James tienen sexo —de forma un poco forzada en la historia— lo cual representa la resolución de su trauma (él tampoco tenía sexo con su novio debido a él); y, finalmente Jamie y Ceth descubre la película suicida de James en su ordenador. La canción tiene una mezcla preponderante (no absoluta puesto que se siguen escuchando los ambientes sonoros de los planos). En el momento álgido, tal y como ya había ocurrido anteriormente, se da una caída de la tensión eléctrica en toda la ciudad (lo vemos a través de la secuencia de animación que

representa las calles de la ciudad) a la cuál acompaña un grave efecto electroacústico. Este solapa a la canción y le pone punto y final.

Tras él tenemos unos cuantos segundos en los que se escucha única y discretamente el sonido del mar. Sobre él, al poco, empiezan a sonar unas primeras notas de guitarra a las cuales les sigue un violín. Proviene del salón del Shortbus donde sus habituales se reúnen ante el apagón generalizado a modo de vigilia. Allí tocan *In the End* (Fila 30 de la Tabla de análisis musical de *Shortbus*), cantada por Justin Bond, un bello tema que habla sobre la aceptación de los propios miedos y limitaciones («*And as your last breath begins | You find your demon's your best friend | And we all get it in | The end*»). Esta vez sí, hablamos de una mezcla por completo absoluta, sin interrupción de ningún tipo. Se trata del música más indudablemente «espectáculo» de la cinta, incluso musical, pues solo importa la actuación —la cuál tiene un tratamiento visual específico y más complejo que anteriores actuaciones— e incluso llega a irrumpir en la sala una banda con trombones en su momento cumbre. Como el mismo título de la canción apunta, este es el almibarado final de la película. Entre el público, se encuentran, ahora en paz, todos nuestros personajes.

Sucedirá un breve *flash back* al momento del orgasmo de Sofía, junto con el mismo efecto electroacústico intenso y grave, el cuál, metafóricamente encenderá de nuevo las luces de la ciudad y extinguirá la imagen de captura real en la cinta. Darán paso los títulos de crédito acompañados (extradiegeticamente y con mezcla absoluta) por un tema íntegro ya escuchado antes de forma parcial: *Surgery* de Scott Mathew.

Hedwig and the angry inch:

Se inicia la secuencia de títulos de crédito inicial. Escuchamos una guitarra siendo afinada y una batería que, al poco, tocan una pequeña composición rock introductoria al título animado del filme y a la imagen de captura real que sucede a continuación. Se trata de música extradiegética y mezcla absoluta: no existe otro sonido. De inmediato, y tras un brevísimo plano general de ubicación en el que Hedwig entra por la puerta trasera a una sala, **estalla la música espectáculo:** *Don't you know me Kansas City? I'm the new Berlin Wall! Try to tear me down!*

En efecto se trata del tema *Tear me down* (Fila 2 de la Tabla de análisis musical de *Hedwig and the angry inch*), tal y como indica el comienzo de su letra. Esta nos introduce fugazmente al personaje principal —Hedwig—, nos habla sobre sus orígenes y de una de sus problemáticas principales: el acoso y persecución

sufridos debido al rechazo de su entorno hacia su identidad *trans*. En efecto Hedwig nace en el Berlín oriental, durante la Guerra Fría, siendo un niño: Hansel. La letra continúa arguyendo que tras la destrucción del muro que separaba la ciudad y el mundo en bloques acontece un desconcierto general, una pérdida del sentimiento de pertenencia, de identidad, en ambos bloques. Esto es metáfora de la propia realidad no binomial, en el presente de esta narración, del género y el cuerpo de Hedwig:

*«And now that it's gone [el muro de Berlín]
We don't know who we are anymore
Ladies and gentlemen
Hedwig is like that wall
Standing before you in the divide
Between east and west
Slavery and freedom
Man and woman, top and bottom».* (Trask, 2001).

No obstante, este canto no es de lamento o expresión de agonía. Todo lo contrario: se trata de una reificación de la personalidad de Hedwig, una oda a su resiliencia. De hecho, nos invita a poner a prueba dicha capacidad: *«Try to tear me down!»*. También expresa esta identidad como no problemática y necesaria como puente, lazo o nexo entre las realidades binomiales sexo-género:

*«Hey, there ain't much of a difference
Between a bridge and a wall
Without me right in the middle, babe
You would be nothin' at all».* (Trask, 2001).

Señalamos este componente de la canción (y de las sucesivas) puesto que en este filme el componente informativo de las mismas es vital para la aprensión plena de la narración. En términos de mezcla esta es en su práctica totalidad absoluta. Tan solo en un breve instante en que deja de tener una auricularización cero para dejar escuchar los gritos de entusiasmo del público la canción tiene una mezcla preponderante. En otro momento (01:02:53:05) se da un curioso tratamiento a parte de la letra de la canción: la parte de la misma de Yitzhak, más hablada que cantada pero inscrita en la letra misma, se traduce al castellano en la banda sonora de este idioma y se reducen los niveles de la parte instrumental. También en ese momento la auricularización cambia a subjetiva, siendo la de alguien que se encontrase en el local.

Tras el final de esta secuencia reaparece la secuencia de créditos para presentarnos al director del filme. Seguidamente Hedwig y Yitzhak se encuentran en el camerino tras la actuación, se besan pero los interrumpe la televisión: aparece en ella Tommy Gnosis cantando *Tear me down* (Fila 4 de la Tabla de análisis musical) lo que provoca la ira de Yitzhak que espeta a Hedwig «¿por qué no escribes otra canción?»».



Figura 6: Análisis en la línea de tiempo de secuencias y aparición de música diegética acusmatizada.

Nueva localización. Nuevo restaurante de carretera en el que Hedwig y la banda actúan esa noche pero antes nuestra protagonista se cobra su sesión previa de monólogo pretendidamente cómico. También se muestra molesta con el público debido al foco de atención que se está situando sobre ella a raíz de que la prensa la relacione como la amante «gay transexual» de la estrella internacional Tommy Gnosis. No obstante ella misma parece perseguirle pues, al abrir la puerta trasera del restaurante, se escucha de nuevo cantar *Tear me down* a la estrella proveniente de un gran estadio adyacente (Figura 6 así como Fila 5 de la Tabla de análisis musical). Se trata, pues, de música diegética acusmatizada con una mezcla secundaria —Hedwig grita sobre la música—.

La **música extradiegética** aparecerá unas escenas después (01:11:56:02) acompañando a dos escenas —una de animación, representando al diario dibujado de Hansel y otra de captura real, mostrando imágenes de su infancia—. Se trata de un tema instrumental que, por sus «ecos» y variaciones posteriores nos vemos forzados a denominar en este trabajo de algún modo para referirnos a él:

«Hansel» (Fila 6 de la Tabla de análisis musical del filme) parece un título idóneo ya que hace referencia a la infancia de la protagonista, a su candidez e inocencia (melódicas). En esta ocasión el tema se interpreta a la guitarra pero en momentos posteriores se incorporarán otros instrumentos como la el xilófono o la guitarra eléctrica. En términos argumentales Hedwig —como narrador omnisciente que se expresa mediante la voz en *off*— dice haber encontrado recientemente su diario de la infancia en el que tenía dibujadas las muchas personas «que le tocaron» (tanto psicológicamente... como físicamente), Jesús, David Bowie, Stalin, Hitler... y su padre. La tierna melodía «Hansel» se detiene bruscamente en el momento en que la madre de Hansel descubre el abuso del padre al tiempo que grita «¡pervertido!» lo cual multiplica la tensión dramática de la escena. Tras ello la secuencia continúa sin música. Cortante.

Esta tensión se distiende en un nuevo tema que aparece encabalgado, triste, invitando al llanto, desde la escena sucesiva. Se trata de *The Origin of Love* (Fila 7 de la Tabla de análisis musical). En términos de su postproducción, mezcla y relación con la diégesis se trata de **una de las pocas «músicas espectáculo» del filme con una mezcla absoluta sin interrupción de ningún tipo y auricularización cero del filme**. Es sencilla y poco artificiosa en este sentido pues se pretende más fijar la atención sobre la letra y sobre la secuencia de animación montada en paralelo a la imagen real que representa lo dicho por la voz (en la escenografía a la actuación musical le acompaña una proyección en diapositivas de dibujos que ilustran la letra, esta proyección se sublima en una secuencia que ocupa toda la pantalla con animación fluida y mayor verosimilitud que su referente en la «realidad física» de la diégesis). En esencial la letra habla del origen del amor siguiendo la historia de Aristófanes en el diálogo platónico de *El banquete*. (“The Origin of Love”, 2015). En esencia esta historia diría que en origen los seres humanos estaría compuestos por cuatro piernas y brazos así como dos caras en una misma cabeza y que serían partidos por la mitad y recosidos por los dioses en un acto de celos, generándose así un sentimiento de pérdida de la otra mitad y el anhelo de su reunión: el amor. De nuevo sobre la codificación tradicional, «triste o dramática» de la canción, esta también tiene su reflejo en el ritmo de montaje: planos mucho más largos, así como más cortos, mostrando el rictus serio de Hedwig.

La escena que sigue, no musicalizada, muestra a Hedwig y Yitzhak acostándose en la cama tras el espectáculo. Sobre ella, la voz en *off* de la protagonista retoma la problemática que exponía la letra de la canción anterior: Hedwig se interroga sobre el sexo de su «otra mitad», su aspecto, así como su complementariedad, etc. Esto, aunque poco relevante en la trama, es reseñable en

el ámbito del análisis musical puesto que pone de manifiesto, de nuevo, la trascendencia de las letras de las canciones diegéticas o «espectáculo»: la protagonista dialoga con su propio significado, retoma lo que dicen en secuencias narrativas y configuran parte del devenir de los acontecimientos así como son sublimación de las ideas que subyacen a la trama y a los personajes.

Corte. En su piso del antiguo Berlín oriental Hansel ve dibujos animados por televisión al tiempo que su madre cocina. Escuchamos de forma ajena a la diégesis una variación del tema *Hansel* (Fila 8 de la Tabla de análisis musical). La novedad introducida es que también suena un xilófono en la interpretación. En la tele (una emisión americana) aparece Jesús. La madre le pega una colleja al pequeño Hansel al mentarlo pues —siendo una convencida comunista— considera esa figura inadecuada para su educación. En seguida reaparece la voz omnisciente de Hedwig hablando sobre la situación política (el comunismo, su nacimiento coincidiendo con la construcción del muro, el trabajo de su madre como escultora enseñando «a niños lisiados») que le rodeaba en su infancia y, con ella, una nueva canción (Fila 9 de la Tabla), de nuevo extradiegética, de nuevo tocada con guitarra y xilófono y con una melodía basada en el tema *Hansel*. Esta vez, más divertida. De continuo suena *Freaks (with Girls Against Boys)* (Fila 10) —diegética y con mezcla preponderante a absoluta así como con cambios en el punto de escucha— como muestra de la música rock americana que el pequeño Hansel escuchaba en la radio.

Hedwig —ya adulta— seguirá narrando, ya sin música, cuales fueron sus grandes referentes: Toni Tenille, Debbie Boone, Anne Murray, Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie. También tarareará una canción «que cantaban las chicas de color» (Fila 11). Resulta especialmente interesante la inserción en la diégesis de esta pequeña canción. Inicialmente parece ser extradiegética, solo la escucha el espectador, no obstante, al poco Hedwig la menciona expresamente y comienza a tararear junto a ella. Es lo que teóricos como Claudia Gorbman han denominado música metadieética:

«En palabras de Claudia Gorbman, “la música **metadieética** no es diegética ni extradiegética sino que es la expresión de la experiencia de los personajes”.

Isabella van Elferen habla de esta música metadieética en su artículo “Dream Timbre: Notes on Lynchian Sound Design”. Explica que este nivel aparece por ejemplo en las alucinaciones de Fred/Pete en la película *Lost Highway*, durante las que suenan canciones preexistentes con connotaciones negativas (Rammstein, Trent Reznor, Marilyn Manson). En escenas como éstas dudamos de la diégesis de la canción que oímos: no se sabe claramente

si la oye sólo el espectador, si la oye el personaje o si la oyen los dos. (van Elferen, 2012, p. 183). Esta música que va más allá de la división entre diegética y extradiegética es música metadiegética y parece proceder del personaje en pantalla». (Regidor, 2015, p. 12 citando a Gorbman, 1987, y van Elferen, 2012).

Otros teóricos como Michel Chion denominan a este concepto música «diegética interior subjetiva».

Antes de acabar esta secuencia se superpone la posterior la música ambiente: se trata de un tema cantado y con acompañamiento instrumental de guitarra. Apparentemente su título es *Grey Clouds* y la intérprete, Dar Williams (Fila 12 de la Tabla de análisis musical del presente filme). En cualquier caso no se trata de una pieza musical con especial protagonismo en la obra. Conforman meramente una pieza del decorado acústico de la localización de esta secuencia: Hedwig y la banda tocan en un pequeño escenario de la *Menses Fair* y esta canción suena en un gran escenario vecino (la fuente del sonido está en el fuera de campo y nunca llega a desacusmatizarse). La mezcla de esta canción pasa de inicial a decaer rápidamente a latente. De igual modo sus niveles sonoros no son elevados. Durante esta secuencia, habida cuenta de que sólo había un único espectador, Hedwig decide dejar de lado la actuación, le invita a que se siente al filo del escenario con ella y le habla sobre su etapa universitaria y sus anhelos de fuga del bloque oriental «hacia la libertad».

De inmediato se entremezclan las imágenes borrosas de un Hansel en la veintena, tumbado sobre unos escombros tomando el sol. Con ella sobreviene un ligero efecto electroacústico (Fila 13) que anticipa el siguiente tema musical extradiegético.

Se trata de un tema que guarda similitudes con el tema *Hansel* (Fila 14), esta vez interpretado con guitarra, guitarra eléctrica, xilófono y batería. En esencial, su codificación tradicional denota una cierta seducción o enamoramiento. Esto connota más fuertemente en este sentido la secuencia pues, la voz omnisciente de Hedwig, está contando, al tiempo que lo vemos en la imagen, cómo conoce al Sargento Luther Robinson y este le regala seductoramente unos *gummy bears* que le resultan deliciosos en comparación con sus homólogos de la República Democrática Alemana. Al día siguiente Hansel vuelve al mismo lugar... para encontrar al sargento semidesnudo, cubierto por golosinas americanas de todo tipo.

Estalla *Sugar Daddy* (Fila 15 de la Tabla de análisis musical). Nos encontramos de nuevo en el presente de la narración, en un nuevo restaurante de carretera en la explosión de un nuevo espectáculo (música espectáculo, se entiende). En este caso se trata de música *country* con una letra no tan relevante para la trama con en casos anteriores con la música espectáculo: encomienda, esencialmente a su «*sugar daddy*» a traer algún dulce o azúcar a casa. Una metáfora de la seducción y el placer, en realidad. Tiene una mezcla absoluta salvo en momento donde —de nuevo— Hedwig se dirige al público interpellándolos con algún chiste o gracia, esta traducida al castellano en nuestra banda sonora, lo cual redundando en un pequeño descenso del nivel sonoro de la música. También ocurre con el final de esa canción una expansión de su diégesis. Se nos muestra en *flash back* una escena en la que Hansel presente a su madre a Luther y le dice que quiere casarse con él, que quiere sacarle de allí (de Alemania del Este). Sigue sonando sobre ella la canción. No obstante se desvanece ante el apunte que hacen Luther y la madre: el matrimonio, al tener que realizarse en Alemania oriental y requerir un examen físico completo [para determinar un sexo femenino en el caso de Hansel/Hedwig] requiere que este [aún físicamente hombre] «**deje algo atrás**». Nos encontramos ante el motivo de la operación de reasignación de sexo de Hedwig: el amor y las ansias de escapar.

Fugazmente se muestra al médico que «quitará esa parte», la sala de operaciones, un grito desgarrado así como una guitarra eléctrica y una batería desbocadas que, encabalgadas, provienen de la próxima escena. Volvemos a la actuación. Hedwig y *the angry inch* tocan *Angry inch* (Fila 17 de la Tabla de análisis musical del filme del mismo nombre). La letra, ligeramente soez, habla sobre el catastrófico resultado de la operación:

*«My sex-change operation got botched.
My guardian angel fell asleep on the watch.
Now all I got in a Barbie Doll-crotch.
I got an angry inch.
Six inches forward and five inches back.
I got a...
I got an angry inch».* (Trask, 2001).

En definitiva, la letra nos devela el origen de esa «pulgada cabreada» que da nombre al grupo y, por ende, al título del filme. Volviendo a la mezcla: esta es absoluta durante, aproximadamente, la mitad de la duración de la canción, su auricularización durante este periodo: cero. No obstante, un espectador en un momento determinado grita «¡maricones!» por el rechazo que le provoca el «poco tacto» de la letra y se desata una batalla campal en el local. Aquí la

auricularización cambia y escuchamos los golpes, rotura de menaje, etc. que producen en su disputa unos y otros. No obstante la canción continúa pero **se funde de forma cruzada** con el siguiente tema musical, extradiegético (Fila 18 de la T. de a. m.), el cuál simboliza cómo Hedwig se abstrae de la batalla y recuerda (al tiempo que se le muestra al espectador del filme) el día de su boda, su viaje a Junction City, Kansas, y el abandono de Luther por otro jovencito en forma de animación (de nuevo su diario ilustrado que cobra vida). Para más inri, ese mismo día ve por televisión (ya imagen de captura real) cómo se derrumba el muro de Berlín. Cae en depresión: su transición y sus esfuerzos caen en saco roto en el mismo instante.

En ese preciso instante acontece, tal vez, el momento más puramente musical del filme. Hedwig, en el parking para caravanas en el que ahora vive, comienza a cantar un tema, *Wig in A Box* (Fila 20), una canción que nos llama a no rendirnos en los momentos difíciles, de superación, que apela a la resiliencia y a levantar el ánimo con un poco de maquillaje y un bonita peluca nueva. Decimos que constituye el momento más puramente musical del filme puesto que, sin justificación diegética ninguna, aparece en la localización toda la banda, portando instrumentos portátiles (¡hasta una batería!) para acompañar musical y emocionalmente a Hedwig. Por supuesto esta improvisación no tiene repercusión alguna en la calidad, impecable, de la interpretación. Otros elementos de la secuencia denotan que la verosimilitud de la diégesis es algo que queda completamente de lado aquí: acontecen varios cambios instantáneos de vestuario de todos ellos, así como un breve **momento karaoke** donde todos ellos cantan de forma sincrónica a un subtítulo que marca la letra asomados a una venta. En el clímax de la canción, una de las paredes del *container* que es la casa de Hedwig, cae, y encontramos su borde repleto con una hilera de bombillas, a modo de escenario. Los actores/músicos/bailarines se sitúan sobre ella y ejercen su rol. Hedwig, extasiada, pisa y revienta varias las bombillas de su improvisado y completamente anti realista escenario. Como apunte *Wig in A Box* resulta ser también el único tema montado íntegramente en el filme y que su nota final coincide con un fundido a negro. Su realización es esencialmente espectacular y más próxima a la estética del videoclip que a una estética cinematográfica verista, de este modo, esta vez sí, su mezcla es por completo absoluta y su auricularización cero sin cambios de ningún tipo. En definitiva, **se trata de un acto musical por antonomasia.**

Tras el fundido, nos encontramos a toda la banda, ataviada con extraño decoro, sentada en un centro comercial donde la megafonía emite *The Origin of Love...* cantada por nuestro antagonista: Tommy Gnosis (Fila 21 de la T. de a. m.). Se

encuentran allí buscando la manera de hacer coincidir a Hedwig y Tommy, tomarles una foto juntos y usarla como prueba en la demanda por plagio que tienen contra él. Tras la infructuosa intentona tendremos el **lapso más largo no musicalizado en el filme, 4 minutos 40 segundos**. El reciente fracaso hará que Hedwig esté de muy mal humor y tenga un desencuentro fatal con Yitzhak y su abogada, Phyllis. También contará a unos fans cómo conoció a Tommy: era el hijo adolescente, ultracristiano y friki de *Dragones y Mazmorras* de un general al que cuidaba como niñera tras divorciarse y perder el trabajo.

La música no tardará mucho más en aparecer. En la base militar donde cuida a Tommy (Speck, originalmente) Hedwig no tarda en crear un incipiente grupo formado por ella y las esposas coreanas de algunos militares. Actúan en la cantina de la base militar y tocan la preciosa balada *Wicked Little Town* (Fila 23). En esencia la letra habla sobre la opresión y mezquindad de Junction City sobre el narratario de la misma, Hedwig se ofrece en ella como guía hacia una fuga, como escapatoria. Durante la interpretación —de nuevo con un montaje pausado, planos largos en duración y cortos en escala— las miradas de Hedwig y el joven Tomy Speck se entrecruzan con una profundidad abisal. Surge un conato de enamoramiento entre el adolescente y su *babysitter*.

Se conocen, Hedwig le cuenta toda su historia, comienza a formarlo en los grandes clásicos del rock, en canto, en estilo... Al poco le concede su nombre artístico, el ya conocido. También su isotipo identificativo, una cruz plateada en la cabeza... Durante la escena en la que esto ocurre se da un juego musical con la canción *I Will Always Love You*. La vecina de Hedwig la está cantando en su ventana, hablan sobre su trascendencia —inmortal, más que el propio amor para Hedwig—. Al poco, Tommy consigue dar la nota que estaba ensayando, resulta un momento emocionante para él, guía a Hedwig entre la ropa tendida dentro de la casa y la besa al tiempo que *I Will Always Love You* (Filas 25 y 27 de la T. de a. m.) suena de forma extradiegética a todo volumen connotando la escena como solo esta canción puede hacer: romance total. El sonido de ráfagas de viento unirán esta canción con una versión instrumental extradiegética de *The Origin of Love* (Fila 29 de la T. de a. m.) que será cortada en seco en el momento en que, llevado por la pasión, Tommy mete la mano entre la ropa interior de Hedwig y su sexo descubriendo algo que le desconcierta. Este recurso es el mismo que vemos al comienzo del filme cuando la madre de Hansel/Hedwig descubre los abusos por parte del padre (Tema *Hansel*, fila 6 de la T. de a. m.). De vuelta sobre el desarrollo de la escena, Tommy pregunta desconcertado «qué es eso», lo que provoca una reacción nerviosa de Hedwig, que le insulta y le grita que si la quiere, quiera a su parte delantera. Él huye.

Volvemos al presente: Hedwig y la banda están en Manhattan. Allí tendrá su desencuentro más fuerte con Yitzhak. Este ha conseguido el papel protagonista en un musical de gira por Polinesia y decide irse... viene a exigir el divorcio [es la pareja de H. en el presente de la narración]. Ella, manifiestamente contrariada, destruye el pasaporte de Yitzhak sin el cual no puede salir de EEUU puesto que es un emigrante ilegal.

Como está en la ruina Hedwig se echa a la calle a ejercer la prostitución. Allí Tommy irá buscando un servicio. La encuentra y se la lleva en su limusina donde, como gesto de reconciliación, escribe el nombre de nuestra protagonista como escritora de las letras de su disco, tachando el suyo. Corte.

Cantan desenfrenadamente la parte más rockera de *The Origin of Love* sobre la grabación del CD (Fila 31 de la T. de a. m.). Un error en la letra del disco les lleva a una nueva discusión... y a un accidente de tráfico, el cuál provocará que la prensa descubra la relación y Hedwig salte al estrellato.

Tras esto se desarrolla el desenlace del filme, plenamente musicalizado, por supuesto. Comenzando por la dramática *Hedwig Lament*, a la que sigue *Exquisite Corpse* (Fila 33. de la T. de a. m.), interpretadas en un plató de televisión. De forma paralela Tommy canta *Wicked Little Town (T. G. Version)* (Fila 34) en otra localización en la que acaba apareciendo Hedwig casi desnuda, sin su identificativa peluca amarilla. Se miran fijamente pero nada sucede. Le sigue otra localización, un plató puro y blanco, donde Hedwig, desprovista de la peluca y sus ropas de mujer así como con la cruz de Tommy pintada en la frente canta *Midnight Radio* (Fila 35).

Esencialmente estas cuatro canciones no tienen un tratamiento innovador con respecto al visto en las primeras músicas espectáculo del filme: mezcla absoluta la mayoría de su duración, pasando a preponderante en los momentos en los que se escuchan los sonidos provenientes del público que asiste a las interpretaciones. La auricularización no es ya cero, sino más bien subjetiva, la propia de alguien en el lugar. Sí resulta interesante remarcar que el desenlace del filme se expresa primordialmente por los sentimientos que denotan estas canciones, parcialmente pero sus letras —pero no literalmente sino de forma metafórica— así como el trabajo gestual de los actores pues no existe ningún diálogo o acción que concreten la resolución de algún otro modo. En esencia la primera canción, *Hedwig Lament*, es, como indica el título, un lamento. Hedwig siente lástima de sí y de todo lo que le ha sucedido. Siguiendo esa línea entra en ataque de ira, berrinche abismal que representa *Exquisite Corpse*, tema tras el cual se encuentra

aplacada emocionalmente, desnuda tal y como se representa a partir de entonces, dispuesta a reencontrarse con Tommy (en verdad una representación, no solo de él sino de todos los hombres que la han dañado) y perdonarlo. El canto final, *Midnight Radio*, expresa la serenidad alcanzada, la expiación, la tranquilidad del alma, la gloria alcanzada. Psicológicamente ayudan a esta percepción la blancura y luminosidad de la localización así como la síntesis simbólica entre su estética y la del antagonista.

Tras este último número musical veremos como Hedwig abandona por completo desnuda el plató, por la puerta de atrás hacia la oscuridad de la ciudad. Suena, de forma extradiegética y por última vez, *The Origin of Love* (Fila 36 de la T. de a. m.). Comenzará mientras aún dura la secuencia final de títulos de crédito, que finalizará con el toque alegre de *Wig In A Box* (Fila 37).

4. Resultados y conclusiones.

Este trabajo se iniciaba con la perspectiva de conseguir, desde la comparación, los rasgos distintivos de la postproducción musical de cada uno de los filmes propuestos, en especial atención a los del filme de género musical, *Hedwig and the angry inch*, por prejuizarlos más ricos y complejos. El propio planteamiento nacía desde una lógica de la disyunción, pretendiendo encontrar una diferencia radical entre uno y otro. No obstante, el propio proceso metodológico, la lectura que hemos hecho de los datos arrojados, sean estos cuantitativos o cualitativos, venía indicando que —pese a la existencia de elementos propios y excluyentes a la postproducción y música de cada uno de los filmes— estos no eran los más... ni tampoco lo más relevantes. En definitiva, se ha demostrado la existencia de un monto de rasgos comunes a la música de ambos filmes más amplio que las diferencias. Las conclusiones de este trabajo, por tanto, no puede sino reflejar esta realidad en una suerte de diagrama de Venn obligadamente textual dada la cantidad de información. Procedamos a desgranarla:

Rasgos privativos de la postproducción y música de *Shortbus*:

— Aunque existe una pieza musical en la secuencia de presentación de personajes esta únicamente interactúa con el ritmo visual y las pausas enfáticas de la narración.

— La secuencia de montaje acompañada por música extradiegética es un elemento propio y reiterado en *Shortbus*.

— La connotación que ejerce la música sobre la secuencia a la que acompaña en base a su código convencional es, seguramente, la función mayoritaria de la música extradiegética en este filme. Ocurre esto mismo con la música ambiente (diegética) de los distintos habitáculos del pub.

— La no-musicalización tras un periodo musicalizado muy extenso sirve como descenso rítmico de la narración y recurso dramático².

2 Ver lo apuntado en la sección 3.2. *Análisis cualitativo*. a propósito de los efectos electroacústicos correspondientes con las filas 25, 26 y 27 de la T. de a. m. de *Shortbus*.

Rasgos compartidos de la postproducción y música de ambas cintas:

— John Cameron Mitchell monta música copando entorno al 70% de la banda sonora en estos filmes. Abrumador.

— En ambos casos el filme se abre con música y una presentación de los personajes.

— Pese a que se pudiese creer privativa del filme musical inicialmente, la música espectáculo aparece en ambas películas con idénticas formas de ser mezclada. No obstante en *Hedwig* tiene **tres veces** la presencia que tiene en *Shortbus*.

— La música diegética o de pantalla copa entorno a un 40% de la banda sonora, el doble que la extradiegética o de fondo.

— Los efectos electroacústicos se asocian de forma inequívoca a *shocks* dramáticos.

— Utilización de *leitmotivs* en la música extradiegética de ambos filmes: *Hansel*, en el caso de *Hedwig...* y *Winters Love* en *Shortbus*.

— Resolución por medio de la música en ambos casos.

— Ambas muestran cierto grado de autorreferencialidad en su música, en especial en la secuencia final de créditos donde se reitera un tema ya escuchado de código convencional alegre y optimista.

— También en ambas hay al menos una canción con relaciones complejas con su diégesis en cada cinta (metadiégesis en el caso de la canción referida por la Fila 11 de la T. de a. m. de *H.* o el proceso de montaje de música extradiegética que lleva a cabo James dentro de la propia diégesis con desacusmatización epatante incluida en *Sh.*), ¿nos está diciendo con esto el director/montador que conoce y juega deliberadamente con las cánones de la música y su justificación en la narración?

— El género de las canciones es variado (baladas, rock, country, jazz, etc.). Aunque, en el caso de *H.*, de nuevo, prima el rock.

Rasgos privativos de la postproducción y música de Hedwig:

— Es la letra de *Tear me down* la que introduce a Hedwig como personaje.

— Destaca en el filme musical la música espectáculo con mezcla absoluta como más abundante que en el *Shortbus*. Aunque no de forma muy marcada: tan solo un 13,5% más de duración.

— La mezcla de la música es **absoluta** en más de un tercio de la duración total de la película (36,6%), con una diferencia de un 11,8% superior a su contraria.

— **El componente informativo de las letras aquí es vital para la plena aprehensión de la narración.** De hecho da sentido hasta al mismo título del audiovisual mientras que en *Shortbus* esta está en un segundo (o tercer plano de relevancia). En definitiva, mayor vococentrismo de su música.

— De forma más compleja que el leitmotiv, entendido como identificación entre música y objeto narrativo, tenemos en Hedwig un caso más complejo, el de *The Origin of Love*. Esta canción, inicialmente diegética (espectáculo, en realidad), es retomada por protagonista y antagonista, así como montada como música extradiegética, para connotar diferentes momentos de la narración. También se usa para aludir a la doble problemática que representa el hecho doloso del amor como necesidad del otro (complementario); y la propia del sexo-género de Hedwig. Podría entenderse como *leitmotiv* de los posteriores conflicto y resolución del relato.

— El tipo de codificación tradicional de la música espectáculo tiene impacto directo sobre el ritmo de montaje así como en la escala de planos utilizada. Lo cual suma en su relevancia para los filmes de este género.

Llegando al fin dictamos que la hipótesis de la que partíamos queda, en efecto, verificada: existen ciertos rasgos diferenciales al estilo de postproducción musical de *Hedwig and the angry inch* y son fácilmente identificables desde un análisis comparativo. No obstante estos rasgos no son de la entidad y diferencia radical, con respecto a «su contrario», que pensábamos en al inicio sino que comparten una amplia base común. Cabría, como colofón, proponer una hipótesis alternativa o de futuro que contemplase este hecho: al tratarse de los dos primeros filmes de Cameron Mitchell, éste podría haber reiterado las formas de postproducción musical conocidas por mera comodidad en el proceder, aprecio estético o como rasgo autoral propio a su filmografía, trascendiendo, así, el estilo las fronteras definidas como propias del género musical. A investigaciones venideras interesadas al respecto corresponderá responder a dicha cuestión.

Apéndices

Tablas de análisis musical

Hedwig and the angry inch

#	Nombre/Descripción	Intérprete	Posición en el <i>timeline</i> (código SMPTE)	Tipo de música				Tipo de mezcla				Encabalgamientos		Fundidos		Acusmática y auricularización	Observaciones
				Diegética	Extradiegética	Espectáculo	Extendida	Absoluta	Latente	Secundaria	Preponderante	Antes	Después	Entrada	Salida		
1.	Música desconocida. Estilo <i>rock</i> . Guitarra y batería. Sin voz.	?	01:00:00:00 – 01:01:01:24		x			x									
2.	<i>Tear me down</i>	Hedwig (J.C.M.) and the angry inch.	01:01:06:22 – 01:04:47:20			x		1.		3.	2.						Auricularización 0 la mayoría del tiempo salvo en los momentos de <i>speech</i> hacia el público.
3.	Música rock no identificada.		01:06:11:16 – 01:06:47:18	x					x								

	Ambiente de la habitación de motel.															
4.	<i>Tear me down</i>	Tommy Gnosis (M. P.)	01:06:47:18 – 01:07:21:17	x				2.		1.	3.					"Música en las ondas", emisión de televisión.
5.	<i>Tear me down</i>	Tommy Gnosis (M. P.)	01:06:47:18 – 01:07:21:17	x						x					Sonido fuera de campo de montaje (no vemos la fuente, reverberaciones por la distancia)	Versión en directo.
6.	Tema «Hansel» (denominación propia). Guitarra, sin voz.		01:11:55:24 – 01:12:40:20		x			1.		2.						Corte dramático de la melodía
7.	<i>The Origin of Love</i>	Hedwig (J.C.M.) and the angry inch.	01:12:57:24 – 01:18:20:14			x	*	2.			1.	x				*Cabe la discusión aquí entre comprender o no como expansión de la diégesis el acompañamiento musical de esta pieza a la secuencia alterna de animación (en

																	realidad, una proyección que tiene lugar en la misma sala).
8.	Variación 1. del tema «Hansel». Guitarra y xilófono.		01:19:28:04 – 01:20:06:03		x					x							
9-	Variación 2 del tema «Hansel».		01:20:06:03 – 01:20:32:01		x					x							
10.	<i>Freaks (with Girls Against Boys)</i>	?	01:20:32:01– 01:21:03:18	x				3.		1.	2.						Música en las ondas
11.	Melodía tarareada no identificada, voz, no instrumental		01:21:54:04 – 01:22:25:16	*	*						x						*Estatuto diegético confuso: parece ser extradiegética, no obstante Hedwig/Hansel lo escucha en su cabeza: ¿metadiegtica?
12.	<i>Lying by my side/Grey Clouds</i> (no está clara la denominación).	Dar Williams	01:22:29:21 – 01:24:11:23	2.			1.	2.	1., 4.	3.		x					
13.	Efecto electroacústico. Sintetizador.		01:24:19:20 – 01:24:39:23	x						x							
14.	Variación 3 del tema «Hansel». Guitarra, guitarra eléctrica, xilófono y batería.		01:24:39:23 – 01:26:55:14	x				1.		3., 5.	2., 4.						

15.	<i>Sugar Daddy</i>	Hedwig (J.C.M.) and the angry inch.	01:26:55:23 – 01:29:05:07			2.	1.	*		*	x	x					*Mezcla eminentemente absoluta con auricularización 0 y momentos puntuales de mezcla sec. con acusmatización coincidiendo con las interacciones con el público. De nuevo diégesis expandida que nos devuelve al pasado, con Luther y su madre.
16.	Acordes de guitarra		01:29:07:14 – 01:29:43:03	x						x							
17.	<i>Angry inch</i>	Hedwig (J.C.M.) and the angry inch.	01:30:15:17 – 01:33:41:08			x		x		*	*	x			x		*De nuevo la mezcla, aunque eminentemente absoluta, fluctúa hacia secundaria o preponderante en los breves momentos de <i>speech</i> con el público.
18.	Música instrumental. Sin voz		01:33:41:08 – 34:53:17	x				x			*			*			Fundido cruzado con la pieza anterior.

																		*Aparecen sobre ella momentáneamente el sonido de unas campanas: luego mezcla preponderante.	
19.	Canción silvada, acompañamiento de guitarra.		01:35:07:04 – 01:36:09:16		x														
20.	<i>Wig in a box</i>	Hedwig (J.C.M.) and the angry inch.	01:36:20:21 – 01:41:21:10																"Momento karaoke".
21.	<i>The Origin of Love</i>	Tommy Gnosis (M. P.)	01:41:24:00 – 01:43:00:23	x					2.	1.									Música en las ondas
22.	Ensayo de la banda	<i>The angry inch</i>	01:47:40:00 – 01:47:50:24	x															
23.	<i>Wicked Little Town</i>	Hedwig, Kwang Yi y el resto de esposas de los militares.	01:48:46:00 – 01:51:42:22	1.					2.	1.							x		
24.	Variación 4 del tema «Hansel»		01:54:47:00 – 01:55:41:21		x														
25.	<i>I will always love you</i> (a capella).	Vecina de Hedwig (Maggie Moore).	01:57:20:01 – 01:58:40:24	x						x									
26.	<i>The Long Grift</i> (a capella, primera	Tommy Gnosis	01:59:18:11 – 01:59:26:12	x															

	frase).																
27.	<i>I will always love you</i>	Céline Dion	01:59:26:12 – 02:00:19:23		x			x								x	
28.	Versión instrumental de <i>The Origin of Love</i> . (Sin voz).		02:00:40:24 – 02:01:27:24		x			2.									Convive inicialmente con un diálogo (1). Corte súbito = dramatismo.
29.	Efecto electroacústico		02:02:25:01 – 02:02:59:23		x					x							
30.	Música disco en la radio del coche (ambiente).		02:05:40:24 – 02:06:03:11	x						1.							Panorami zación del sonido. Sonido inicialmente acusmático → desacusmatizado.
31.	<i>The Origin of Love</i>	Hedwig y Tommy (sobre la misma emitida por el reproductor del coche).	02:07:08:00 – 02:09:02:22	x						2,							Música en las ondas. Pasa a ser latente una vez los protagonistas comienzan a discutir a propósito de su letra.
32.	Redoble de introducción en el plató a Hedwig.	The angry inch	02:09:06:00 – 02:10:13:24	2.			1.										
33.	<i>Hedwig Lament +</i>	Hedwig and	02:10:13:24 – 02:13:54:12	1.		2.		2.									Montaje

	Exquisite Corpse	the angry inch.																paralelo al final de la canción con la siguiente.
34.	<i>Wicked Little Town (Tommy Gnosis Version).</i>	Tommy Gnosis	02:13:54:12 – 02:17:10:24			x		2.										Efecto dramático/des concertante: Tommy parece cantar en directo pero resulta ser un <i>lip sincking</i> que se demuestra falso al final.
35.	<i>Midnight Radio</i>	Hedwig and the angry inch.	02:17:51:12 – 02:22:44:00			1.	2.	1.									x	
36.	<i>The Origin of Love a la guitarra</i>		02:22:53:12 – 02:24:47:00		x			x										
37.	<i>Wig in a box</i>	Hedwig and the angry inch	02:24:47:00 – 02:27:47:22		x			x										Créditos finales.

Tabla 3: Tabla de análisis musical de Hedwig and the angry inch.

Shortbus

#	Nombre/Descripción	Intérprete	Posición en el <i>timeline</i> (código SMPTE)	Tipo de música				Tipo de mezcla				Encabalgamientos		Fundidos		Acusmática y auricularización	Observaciones
				Diegética	Extradiegética	Espectáculo	Extendida	Absoluta	Latente	Secundaria	Preponderante	Antes	Después	Entrada	Salida		
1.	<i>Is You Is or Is You Ain't My Baby</i>	Anita O'Day	01:00:00:00 – 01:06:37:21		x			1/3		1/3	1/3						
2.	Música no identificada estilo disco.	?	01:11:41:16 – 01:12:38:00						x	x							Música extendida : pasamos de una auricularización neutra a escucharla a través del agua. También se da auricularización subjetiva.
3.	Efecto electroacústico		01:12:38:00 – 01:12:57:12		x			x									
4.	<i>If You Fall</i>	Azure Ray	01:15:00:13 –		x			x			x				x		

			01:17:08:00													
5.	Música no identificada		01:17:08:00 – 01:18:13:12	x					x							
6.	<i>Kids</i>	John LaMonica (últimos acordes)	01:18:13:12 – 01:18:25:12	x					1		2					
7.	<i>Winters Love</i>	Animal Collective	01:19:11:24 – 01:21:10:12	x				2	1							Aunque eminentemente con mezcla absoluta comparte el espacio acústico puntualmente con sonidos o diálogo.
8.	<i>Surgery</i>	Scott Mathew	01:21:10:12 – 01:22:08:12	x					x							
9.	Mús. No identificada		01:22:08:12 – 01:24:14:24	x					x	x						
10.	Mús. No identificada		1:24:14:24 – 01:25:15:03							x						
11.	<i>Beautiful</i>	Lee & LeBlanc	01:25:41:23 – 01:28:03:16	x					x							
12.	<i>Lenguaje</i>	Scott Mathew	01:28:03:16 – 01:31:52:11										x	Auricularización 0 en los momentos de mezcla absoluta.	Montaje alterno con otra secuencia sobre la que se superpone el tema (diégesis expandida).	
13.	<i>Soda Shop</i>	Jay Brannan	01:33:35:24 – 01:34:59:00			x	x			x				x		Montaje alterno con el

																mismo tema sobre la otra escena, luego hablamos de diégesis expandida sobre ella.	
14.	<i>Star Spangled Banner</i> (a capella)	“Los Jamies” y Ceth.	01:35:38:01 – 01:36:19:23	x				2.									
15.	<i>I Can't Give You Anything But Love, Baby</i>	?	01:38:08:01 – 01:30:00:23	x				x						x		Acusmatizada → desacusmatizada.	
16.	Música <i>hard techno</i> no identificada		01:39:52:00 – 01:40:39:10	x				2.								Auricularización: la escuchamos filtrada a través de puertas y tapones para los oídos así como en primer plano.	
17.	Jazz. Pieza no identificada.		01:46:38:12 – 01:48:30:12	x			x										
18.	<i>Upside Down</i>	Scott Mathews	01:48:52:00 – 01:51:04:00			x	x	x		*		x	x			*Tras 20 segundos de mezcla absoluta decae a secundaria.	

19.	<i>Boys of Melody</i>	The Hidden Cameras	01:51:04:00 – 01:54:45:23	x					3.	2.	1.					
20.	Música no identificada (ambiente del Shortbus)		01:54:45:23 – 01:56:34:00	x						x						
21.	Música no identificada (ambiente del Shortbus)		01:56:34:01 – 01:58:34:05	x					x	x						
22.	Música no identificada (ambiente del Shortbus). Ukelele y voz.		01:58:39:15 – 02:00:44:06	x					x							
23.	Música no identificada. Jazz.		02:00:58:15 – 02:06:59:24	x					x							Montaje fugazmente paralelo con respecto a otra habitación del Shortbus donde suena <i>Animal Collective</i> .
24.	<i>Kolla Kolla</i>	The Ark	02:06:59:23 – 02:07:38:17		x							x				Los niveles van <i>in crescendo</i> siguiendo al ritmo de la canción hacia su final.
25.	Efecto electroacústico		02:08:59:05 – 02:09:34:12		x				x							

26.	Efecto electroacústico		02:10:16:05 – 02:10:47:11		x			x								
27.	Efecto electroacústico		02:16:50:12 – 02:17:53:11		x			x				x				
28.	<i>Winters Love</i>	Animal Collective	02:18:15:11 – 02:41:46:24		x			2.			1.					Pausa enfática/dramática a mitad.
29.	Efecto electroacústico		02:41:46:24 – 02:21:53:00	x				x								Graves acusados metafórico a la secuencia a la que responde.
30.	<i>In the End</i>	Justin Bond & The Hungry Band.	02:29:30:12 – 02:31:18:22	x		x	x	x							Variaciones usuales en la auricularización: esta deja de ser "0" momentáneamente y aparecen otros sonidos, diálogo.	
31.	<i>Winters Love</i>	Animal Collective	02:31:18:23 – 02:33:16:00	x				x								Niveles sonoros más altos del filme. Coincide con la resolución del conflicto.

32.	Surgery	Scott Mathew	02:33:16:00 – 02:37:03:21		x			x											Créditos finales.
-----	---------	--------------	---------------------------	--	---	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	-------------------

Tabla 4: Tabla de análisis musical de Shortbus.

Referencias

Bibliográficas

- Aldarondo, R. y Beltrán, J. M. (coords.). (2013). *El cine musical USA*. Donostia / San Sebastián: Donostia Kultura y Eskadiko Filmategia – Filmoteca Vasca.
- Chion, Michel. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Chion, Michel. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press.
- Palacios, J. (2013). Hail! Hail! Rock ‘n’ roll!! La extraña, apasionante y triste historia del ascenso y caída del musical rock. En Aldarondo, R. y Beltrán, J. M. (coords.). *El cine musical USA*. (pp. 145-152). Donostia / San Sebastián: Donostia Kultura y Euskadiko Filmategia – Filmoteca Vasca.
- Regidor, M. (2015). *La canción preexistente versus la música cinematográfica como géneros en la cinematografía de David Lynch*. Gandia: Universitat Politècnica de València. Recuperado el 31 de agosto de 2016 a las 2:01 de <<http://hdl.handle.net/10251/57378>>.
- Van Elferen, I. (2012). Dream Timbre: Notes on Lynchian Sound Design en Wierzbicki, J. *Music, Sound and Filmmakers*. Nueva York: Routledge.

Discográficas

Matthew, S.; Azure Ray; Yo La Tengo *et alt.* (2007). *Shortbus (Original Motion Picture Soundtrack)*. [CD]. Nueva York: Team Love.

Trask, S. (1999). *Hedwig and the angry inch (Original Cast Recording)*. [CD]. Nueva York: Atlantic Recordings.

Trask, S. (2001). *Hedwig and the angry inch (Original Motion Picture Soundtrack)*. [CD]. Nueva York: Hybrid Recordings.

Videográficas

Gertler, H.; Perell, T.; y Cameron Mitchell, J. (Productores). Cameron Mitchell, J. (Director). (2006). *Shortbus*. [DVD]. Madrid: Cameo.

Vachon, C.; Romel, K.; Koffler, P. (Productores). Cameron Mitchell, J. (Director). (2001). *Hedwig and the angry inch*. [DVD]. Madrid: Aurum Producciones.

Webs

Payri, B. (2016). *Recursos Sonoros Audiovisuales*. Recuperado el 17 de agosto de 2016 a las 14:21 de <<http://sonido.blogs.upv.es/>>.

The Origin of Love. (2015, 7 de noviembre). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado el 30 de agosto de 2016 a las 20:41 de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Origin_of_Love&oldid=86561880>.